

ZNANJE IN IDENTITETE V FILMIH  
O NESNOVNI KULTURNI DEDIŠČINI

Znanje in identitete v filmih o nesnovni kulturni dediščini

Avtorica

Nadja Valentinčič Furlan

Recenzentki

Tanja Bukovčan

Jasna Fakin Bajec

Zbirka

Zupaničeva knjižnica, št. 59  
(ISSN 1855-671X, e-ISSN 2630-3922)

Jezikovni pregled

Jožica Hafner

Ingrid Slavec Gradišnik

Jezikovni pregled angleškega povzetka

Peter Altshul

Odgovorna urednica zbirke

Ana Svetel

Uredniški odbor zbirke

Sandi Abram, Blaž Bajič, Alenka Bartulović, Uršula Lipovec Čebtron, Jerneja Ferlež, Mateja Habinc, Boštjan Kravanja, Sarah Lunaček, Andraž Magajna, Mirjam Mencej, Rajko Muršič, Jaka Repič, Tomaž Simetinger, Peter Simonič, Ana Svetel, Tanja Tivadar, Urša Valič, Veronika Zavratnik, Damjana Žbontar Furlan



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

Knjiga je nastala v okviru programske skupine P6-0187 (Etnološke raziskave kulturnih znanj, praks in oblik socialnosti), ki jo financira Agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost RS (ARIS) iz državnega proračuna.

Založila

Založba Univerze v Ljubljani  
Slovenski etnografski muzej

Izdala

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo

Gregor Majdič,  
rektor Univerze v Ljubljani

Za izdajatelja

Mojca Schlamberger Brezar,  
dekanja Filozofske fakultete UL

Ljubljana, 2024

Naklada

250 izvodov

Oblikovna zasnova zbirke

Vasja Cenčič

Tehnično urejanje

Jure Preglau

Prelom

Eva Vrbnjak

Slika na naslovnici

Podkovanje lipicanca, Lipica, 2019,  
Žiga Gorišek.

Tisk

Birografika Bori d. o. o.

Cena

35 €

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://ebooks.uni-lj.si/>  
ZalozbaUL

DOI: 10.4312/9789612975234

Za vsebino knjige odgovarja avtorica.

# Znanje in identitete v filmih o nesnovni kulturni dediščini

NADJA VALENTINČIČ FURLAN

# Vsebina

PREDGOVOR	7
UVOD	11
Zasnova raziskave in raziskovalna vprašanja	13
Vdih raziskave	18
Avtorica in raziskovani procesi	35
Izdih raziskave	44
<b>ZNANJE V VIZUALNI ANTROPOLOGIJI</b>	<b>51</b>
Znanje v razvoju etnografskega filma in vizualne antropologije	54
Emancipacija filmskih subjektov ali vizualna suverenost	62
Refleksivni obrat v antropologiji in vizualni antropologiji	67
Oblikovanje znanja v filmih in besedilih	70
Vrste znanja v etnografskem filmu in pisni antropologiji	80
Veččutnost, večmodalnost, povezljivost	85
Institucionalizacija etnografskega filma in kompleksni družbeni konteksti	89
Recepcija etnografskih filmov in dekodiranje pomenov	98
Filmska pismenost, protetični spomini in empatija	106
<b>NESNOVNA DEDIŠČINA IN DEDIŠČINJENJE</b>	<b>113</b>
Razvoj konceptov dediščine in nesnovne kulturne dediščine	115
Nesnovna kulturna dediščina kot koncept in varovalna paradigma med deklarativnostjo in operativnostjo	123
Kritični pogledi na varovalno paradigmo in izkušnje v lokalnih skupnostih	146

Znanje o nesnovni dediščini	161
Dediščina, čustva in tvornost	178
Dediščina kot zbir, skupnosti prakse in Unescova epistemska skupnost	185
Družboslovje in humanistika, nosilci dediščine in Unesco o vprašanju (ne)pristnosti	192
Medijske predstavitve nesnovne kulturne dediščine	198
Filmi o nesnovni kulturni dediščini v registrih in nominacijski filmi	209
<b>IDENTITETE IN IDENTIFIKACIJE</b>	<b>237</b>
Identitete in identifikacije v družboslovju, humanistiki in antropologiji	238
Kulturne, etnične in skupinske identitete in identifikacije	244
Stereotipi, etnocentrizem, evrocentrizem in rasizem	250
Identifikacije staroselcev in staroselskost	252
Identitete v filmski produkciji in ob ogledu filmov	255
Identitete in dediščina, identifikacije in dediščinjenje	262
<b>SISTEM VAROVANJA NESNOVNE DEDIŠČINE V SLOVENIJI</b>	<b>273</b>
Oblikovanje sistema varovanja v Sloveniji	273
Vizualna dokumentacija nesnovne kulturne dediščine	288
<b>SUHOZIDNA GRADNJA: ŠTUDIJA PRIMERA</b>	<b>301</b>
Suhozidna gradnja kot kulturna ali skupnostna praksa	302
Revitalizacija suhozidne gradnje – dediščinjenje in medijske predstavitve	311
Suhozidna gradnja kot uradna dediščina	333
Vpliv novega statusa na suhozidno gradnjo v Sloveniji	360
<b>ZNANJE IN IDENTITETE V SLOVENSКИH NOMINACIJSKIH FILMIH</b>	<b>369</b>
Prvi slovenski nominacijski filmi	371
Koordinacija produkcije filmov o tradicionalni reji lipincev	381
O slovenskih pristopih k produkciji nominacijskih filmov	398
<b>SPOZNANJA</b>	<b>401</b>
Vid, gledanje, pogledi	401
Dediščina, identitete in identifikacije	403
Unescova varovalna paradigma in znanje	406
Znanje in identitete v filmih o nesnovni dediščini	410
<b>VIRI IN LITERATURA</b>	<b>419</b>
Imensko kazalo	505
Povzetek	513
Summary	515
O avtorici	517



# Predgovor

V knjigi so obravnavani filmi o nesnovni kulturni dediščini s perspektive ustvarjanja znanja in oblikovanja identitet. Film o nesnovni dediščini lahko črpajo iz bogatih izkušenj etnografskega filma in vizualne etnografije, pri čemer nominacijske filme in filme o dediščini v državnih registrih opazno sooblikujejo tudi normativni dokumenti Unescove varovalne paradigme, ki temelji na *Konvenciji o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (2003). Zato je bilo treba preučiti tudi Unescovo politiko in prakse varovanja po svetu in v Sloveniji.

Filmska produkcija blizu vizualni etnografiji je način oblikovanja znanja in kulturnih identitet v sodelovanju s filmskimi subjekti, zato je v knjigi pozornost posvečena znanju, veščinam in identitetam nosilcev dediščine. Unesco sicer varuje utelešene veščine in praktično znanje, obrazci nominacij pa temeljijo predvsem na kognitivnem znanju. Film o dediščini lahko bistveno obogatijo razumevanje nesnovne dediščine

in njenih nosilcev s prikazom njihovih izkušenj, praks, veččin, znanja, mnenj in identitet. Filmski medij v primerjavi z besedili gledalcem prinaša širše, drugačno, na izkušnjah utemeljeno znanje o dediščini in kulturnih identitetah.

V razpravi je praktično delovanje na področjih filma in nesnovne kulturne dediščine v Slovenskem etnografskem muzeju in pri Koordinatorju varstva nesnovne kulturne dediščine povezano z interdisciplinarnimi teoretičnimi podlagami in raziskavami filmov, dediščine in identitet. V najširšem smislu je bil teren tega dela filmska produkcija, nesnovna dediščina in varovalna paradigma.

Leta 2023 smo praznovali dvajsetletnico Unescove *Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine*. Valdimar Tr. Hafstein (2018b), ki je sodeloval pri njenem oblikovanju in je udeležen tudi v praksah varovalne paradigme, trdi, da zaradi vrste pomanjkljivosti ni idealna, je pa bistveno razširila skrb za dediščino in izboljšala svet. Nesnovna dediščina je dovolj trdoživa, da lahko preživi kritike, oziroma jih celo potrebuje – prav kritične objave prispevajo k odpravljanju nedoslednosti konvencije in začetnih napak varovalne paradigme.

Tudi moj pogled je vseskozi kritičen, posebno glede ilustrativnih filmov na Unescovem spletišču, ki temeljijo na ubeseditvah strokovnjakov ali so celo prevod besedila nominacije v film. Vendarle pa upam, da knjiga posreduje tudi pozitivno sporočilo o nesnovni dediščini in njeni vizualizaciji ter spoznanje, da se je v Sloveniji oblikoval dober sistem varovanja dediščine s poudarkom na njenih nosilcih, ki se sprti spopolnjuje. Po desetletju izkušenj s pripravo nominacij na Unescov Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva smo tudi v filmski produkciji uravnotežili vloge nosilcev dediščine, strokovnjakov in uradnikov. Glavni in obvezni poudarek filmov je predstavitev dediščine s pogledi njenih nosilcev, kar je osrednjega pomena tako z vidika namenov *Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* kakor širšega znanja o dediščini.

Prav tako se za prijazno sodelovanje zahvaljujem sogovornikom, vključenim v dediščinjenje suhozidne gradnje: petim nosilcem suhozidne gradnje Rudiju Baku, Zdravku Škrlju, Borisu Čoku, Mitji Kobalu in Dejanu Zdravcu, raziskovalkam Darji Kranjc, Edi Belingar, Edi Benčič Mohar, predstavnici Koordinatorja za varstvo nesnovne kulturne dediščine in predstavnici Ministrstva za kulturo mag. Kseniji Kovačec Naglič. Raznovrstne objavljene in neobjavljene vire v veliki meri povezujem z udeleženskimi izkušnjami v skupnih dejavnostih, ki pogosto niso zapisane. Marsikaj je tudi iz mojih spominov – upam, da bodo kljub subjektivni naravi v zapisani obliki prispevali kak drobec k prihodnjim razpravam o filmu in nesnovni kulturni dediščini.



Izredni profesorici dr. Mateji Habinc, profesorici dr. Cristini Grasseni, zaslužnemu rednemu profesorju dr. Janezu Bogataju, docentkama dr. Ani Sarah Lunaček Brumen in dr. Tanji Bukovčan se toplotno zahvaljujem za plodovite pogovore o obravnavanih temah. Hvala tudi docentkama dr. Tanji Bukovčan in dr. Jasni Fakin Bajec za recenziji knjige ter muzejskima kustosinjama mag. Anji Jerin in dr. Neni Židov za natančno branje in opozarjanje na nedoslednosti. Za povečanje jasnosti izražanja v slovenščini se iskreno zahvaljujem lektoricama Jožici Hafner in dr. Ingrid Slavec Gradišnik, ki je predlagala tudi slogovne in vsebinske izboljšave. Zahvala gre tudi knjižničarjem v Slovenskem etnografskem muzeju in na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, ki so pomagali pri iskanju literature in organizirali medknjižnične izposoje.

Pomenljivo je, da knjiga izhaja v zbirki Zupaničeva knjižnica Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo: dr. Niko Zupanič je bil najprej ravnatelj Etnografskega muzeja (1923–1940), potem pa je postal profesor na Oddelku za etnologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (1940–1957). Uredniškemu odboru zbirke in obema založnikoma, Znanstveni založbi Filozofske fakultete in Slovenskemu etnografskemu muzeju, sem hvaležna za podporo.

Upam, da bodo bralci v knjigi našli nove poglede na teorijo in prakse, ki so povezane z znanjem in identitetami tako v filmih kot v nesnovni kulturni dediščini, ter sveže miselne povezave med epistemologijo, metodologijo, teorijo, empirijo in etiko filmskega in dediščinskega polja.



# Uvod

Nesnovna kulturna dediščina je v 21. stoletju vse bolj modna, prestižna in zaželena kategorija (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 61; Hafstein 2014a: 37; Schreiber 2017: 448–50), zato je njena produkcija izredno živahna (van de Port in Meyer 2018: 7–8) na vseh ravneh in v vseh oblikah, od povsem zasebne do neuradne dediščine in uradnih oblik, ki so jih potrdile Organizacija Združenih narodov za izobraževanje, znanost in kulturo (Unesco) in države pogodbenice *Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (*Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Unesco 2003a) (v nadaljevanju *Konvencija*). Razvojno gledano je Unesco koncept in kategorijo nesnovne dediščine uvedel zaradi potrebe po varovanju dediščine, ki je ni bilo mogoče varovati po konceptu svetovne kulturne dediščine, ki je osredinjen predvsem na materialne vidike, naravno dediščino, umetniško produkcijo in vrhunske arhitekturne dosežke. *Konvencija* je to

dediščino opredelila kot »prakse, predstavitve, izraze, znanja, večine in z njimi povezane orodja, predmete, izdelke in kulturne prostore, ki jih skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki prepoznajo kot del svoje kulturne dediščine«, pri tem pa poudarila prenašanje iz roda v rod, »poustvarjanje kot odziv na okolje, naravo in zgodovino« ter »občutek identitete in povezanosti s prejšnjimi generacijami« (Unesco 2003a: 2.1. člen).

Dediščina je strokovni in na ravni konvencij tudi politični koncept (Muršič 2005; Nic Craith 2007; Smith 2012: 538; Hafstein 2012; Tauschek 2012b: 208; Kuutma 2013: 3; Slavec Gradišnik 2014: 11). Pritegne širok krog raziskovalcev, ki sodelujejo v procesih identificiranja, dokumentiranja, raziskovanja in varovanja dediščine ali pa vse to kritično opazujejo in analizirajo – množica člankov in knjig o dediščini postaja nepregledno obsežna (Meskell in Brumann 2015: 27; Testa 2021: 19). Ker sem v Slovenskem etnografskem muzeju zaznavala raznovrstne, tudi nasprotujoče si poglede na vlogo Koordinatorja varstva nesnovne kulturne dediščine (v nadaljevanju Koordinator),<sup>1</sup> se mi je zdela sprva zabavna, potem pa vse vrednejša premisleka delitev nemškega antropologa Christoha Brumanna, ki je objave o dediščini razdelil v prispevke dediščinskih vernikov,<sup>2</sup> tj. tistih, ki predano skrbijo zanjo, od laikov do profesionalcev, dediščinskih ateistov, tj. kritičnih mislecev in piscev v krogu kritičnih dediščinskih raziskav, ter dediščinskih agnostikov, ki upoštevajo publikacije in stališča vseh podskupin ter vso pestrost profesionalnih in laičnih glasov (Brumann 2014: 179–80). Opazila pa sem tudi, da so mnogi verniki kritični do varovalne paradigme, številni kritiki pa so (bili) dejavno vključeni v prakse varovanja. Skratka, akterji lahko v praktičnih okoliščinah in v refleksiji teh dejavnosti prevzemajo različne vloge – o svoji trojni vlogi pišem v nadaljevanju.

Podobno kot Brumann zagovarjam stališče, da je za razumevanje dediščinskih procesov, ki skupnostne prakse preobrazajo v uradno dediščino, potrebno razumeti vloge vseh skupin, ki so udeležene pri vpisovanju elementov v nacionalne registre in v nominiranje na Unescove sezname nesnovne kulturne dediščine; sama jih delim na izvajalce (nosilce) dediščine, strokovnjake in politike. Unescova *Konvencija* je »skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posameznike« (Unesco

---

1 Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, ki upravlja slovenski Register nesnovne kulturne dediščine, je Slovenski etnografski muzej leta 2011 imenovalo za Koordinatorja varstva nesnovne dediščine v Sloveniji.

2 Prvi je dediščino z religijo primerjal David Lowenthal. Trdil je, da se dediščina opira na razodeto vero in ne na racionalne dokaze, da spodbuja neomajno zvestobo ljudi na podlagi občutkov ritualne predanosti in ne dejstev, ter celo, da jih vodi v (oborožene) spopade in križarske vojne (Lowenthal 2009: 1–2).

2003a: 2. 1. člen) opredelila tudi kot izvajalce, praktitke (angl. *practitioners*; nav. delo: 21b. člen), nasproti pa jim je postavila strokovnjake (angl. *experts*, prav tam) za varovalno paradigmo. Kritične dediščin-ske raziskave večinoma ločijo praktike, strokovnjake (družboslovne in humanistične raziskovalce) in politiko (Kirshenblatt-Gimblett 2004, 2006; Smith 2006; Harrison 2013; Hafstein 2014, 2018b). Bistvena razlika med strokovnim in političnim delovanjem je, da strokovnjaki dediščino raziskujejo v lokalnem okolju, medtem ko jo uradniki držav pogodbenic spoznajo v medijsko posredovanih oblikah, zastopnike praktikov pa na sestankih, predstavniki Unesca pa praktike srečajo zelo redko (Bortolotto 2015: 253; Hafner 2018: 11; Kuutma 2019: 72; Bortolotto idr. 2020: 68). Izraz politika uporabljam kot posplošeno oznako za Unesco in odgovorne ustanove v državah pogodbenicah, osebe v teh telesih so uradniki (angl. *officials*).<sup>3</sup>

Raziskave dediščinjenja (angl. *heritagisation, patrimonialisation*) – tj. procesa, v katerem se predmeti, kraji in dejavnosti iz funkcionalnih pojavov spremenijo v muzealije, svetovno ali nesnovno dediščino ter so obenem zaradi lažjega trženja tudi polepšani (Walsh 1992: 136) –, sem se lotila z vidika nastajanja in posredovanja znanja ter (pre)oblikovanja identitet v tem procesu. Posebej prva tema je bila v zvezi z dediščino obravnavana dokaj redko. Pri pripravi knjige in oblikovanju poglavij sem skušala kar najbolje povezati teoretično, tj. kognitivno in diskurzivno znanje, ki kroži v člankih in knjigah, ter empirično in praktično znanje, ki izvira iz kulturnih praks lokalnih skupnosti in iz praks varovanja dediščine; torej na »izkušnji oddaljeno« (angl. *experience-distant*) znanje in »izkušnji bližnje« (angl. *experience-near*) znanje (Geertz 1983: 57, 1988: 4–5; 2019). Za osvetlitev načela dediščinjenja v teoretskih poglavjih navajam empirične primere iz prakse in ugotovitve drugih avtorjev.

## ZASNOVA RAZISKAVE IN RAZISKOVALNA VPRAŠANJA

Razprava temelji na konstruktivistični epistemologiji, po kateri ne obstaja ena objektivna resnica, marveč se resnice in pomeni ustvarjajo v posameznikovih stikih s svetom (Berger in Luckmann 1988 [1966]). Pomenov torej ne odkrivamo, ampak jih ustvarjamo v razmerjih z drugimi ljudmi, zato obstajajo številne, pogosto protislovne, vendar enako veljavne razlage sveta (Hall 1997a; Gray 2013: 20). Glavni izhodišči

---

3 Tako so predlagale predstavnice Ministrstva za kulturo.

konstruktivizma sta nasprotovanje pozitivistični podmeni, da obstaja ena sama objektivna resničnost, in kritična naravnost do samoumevnega (angl. *taken-for-granted*) znanja (Burr 1995: 3). Za dejstva, ki jih jemljemo za samoumevna, sta priporočljiva sistematična dekonstrukcija in pogled z novih vidikov (Hooper-Greenhill 2000: 148–53). V tem vidim produktivni pogled na zapleteno polje dediščine in dediščinjenja, v katero so vpleteni zelo številni akterji. Njihove družbene konstrukcije sveta in pojavov niso samo različne in dinamične, nekatere v primerjavi z drugimi tudi prevladujejo in močneje vplivajo na družbene prakse (Erlewein 2014: 9).

Pri dediščini je s konstruktivističnega vidika zanimiv predvsem način, kako selektivno izbrane tradicije, izdelki, krajine, mitologije in spomini iz preteklosti postanejo kulturni, politični in ekonomski viri za sedanost in prihodnost (Graham in Howard 2008: 2). Če je *Konvencija o varstvu svetovne kulturne in naravne dediščine* (Unesco 1972) temeljila na esencialističnem pogledu, je v *Konvencijo o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (Unesco 2003a) že vgrajena konstruktivistična perspektiva, ki poudarja procese nastajanja, razvoja, preoblikovanja, ohranjanja in posredovanja dediščine (Erlewein 2015: 27, 34). Nesnovna dediščina je dinamična in mnogoterim procesom podvržena kategorija, zato se fokus dediščinskih raziskav premesti z objektov in pojavov »na tvorce, nosilce in uporabnike – akterje dediščine« (Slavec Gradišnik 2014: 14–5).

*Konvenciji* večinoma priznajo, da je vključila prej spregledane skupnosti, prakse in tradicije ter dvignila zavest o pomenu družbenega znanja (Deacon idr. 2004: 11; Erlewein 2015: 29), drugi pa opozarjajo na nasprotja, ki jih ustvarja. Eno temeljnih je obvezna in obenem namerno nejasno opredeljena udeležba nosilcev dediščine pri oblikovanju in izvajanju varovalnih ukrepov (Kearney 2009; Blake 2009: 63; Bortolotto idr. 2020), ki so po Unescu skupaj z oblikovanjem nacionalnih popisov ali registrov dediščine v pristojnosti države pogodbenice (Unesco 2003a: 11. člen; Kirshenblatt-Gimblett 2004: 55; Kurin 2004: 72; Kearney 2009; Erlewein 2015: 29). Drugo nasprotje pa je po mojih opažanjih izredno visoka stopnja medijske posredovanosti (mediatizacije)<sup>4</sup> dediščine v Unescovi paradigmi – Unescovo Ocenjevalno telo (angl. *Evaluation Body*) si nesnovne dediščine ne ogleda v

---

4 Bolter in Grusin (2000: 53–9) sta v tem pomenu uporabila angleški izraz *mediation* in trdila, da vsak zapis v kateremkoli mediju spreminja realnost in da gre v digitalni dobi večinoma za preoblikovanje vsebin iz starejših medijev (angl. *remediation*). Na področju dediščine sta Thorolf Lipp (2013) in Gertraud Koch (2013) uporabila besedo *medialization* in prav tako poudarila povratne vplive medijske produkcije na družbo in dediščino.

lokalnem okolju (Hafner 2018: 11; Kuutma 2019: 72), temveč se pri presojanju, ali element ustreza merilom v Operativnih direktivah za implementacijo Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine (*Operational Directives for the Implementation of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Unesco 2008/2018, v nadaljevanju *Operativne direktive*), popolnoma opira na nominacijski dosje, najbolj na besedilo nominacije.

V raziskavi sem si postavila dve temeljni vprašanji o oblikovanju znanja o nesnovni dediščini in v filmih o njej. V moj delokrog sodi produkcija filmov o nesnovni kulturni dediščini, kar vključuje oblikovanje znanja pri izdelavi in recepciji filmov, pri čemer analizo filmov pojmem kot specifičen in poglobljen del sprejemanja. Unesco je ob postavitvi sistema varovanja nesnovne kulturne dediščine predvidel predstavitev ustnih izročil in izrazov, uprizoritvenih umetnosti, družbenih praks, ritualov in praznovanj, znanja o naravi in svetu ter tradicionalnih rokodelskih veščin (Unesco 2003a: 2.2. člen) v treh medijih. Konkretno je predpisal, da morajo biti elementi dediščine, predloženi za Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva (Reprezentativni seznam), Seznam nesnovne kulturne dediščine, ki jo je nujno nemudoma zavarovati (Urgentni seznam) ali v Register programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine (Register dobrih praks) (Unesco 2003a: 16.–18. člen), predstavljeni z besedilom v obrazcu nominacije, s fotografijami in filmom (Unesco 2022a; Sicard 2018: 63; Srečković 2018: 78). V t. i. nominacijski dosje sodijo še prostovoljna, predhodna in obveščena soglasja nosilcev dediščine, dokazila o vpisih v državne registre ter izjave avtorjev fotografij in filma o neizključnem prenosu pravic na Unesco (angl. *Grant of Rights*). Razen zadnjih so vse sestavine po uvrstitvi elementa na enega od seznamov objavljene na Unescovem spletišču (Spletni vir 1). Člani Unescovega Ocenjevalnega telesa se odločajo predvsem na podlagi podatkov v nominacijskih obrazcih in manj v filmu.

Začetki vizualizacije nesnovne dediščine s filmom segajo v čas prvih razglasitev mojstrovine ustne in nesnovne dediščine človeštva (2001). Navodila zanjo (Unesco 2001a, 2002) so pripravili ljudje, ki so se zanašali na besedilne strategije, kar kaže na skromno poznavanje potencialov filmskega medija (primerjaj Heider 2006: 113–4). Posledično so bili filmi prva leta posneti pretežno v maniri ilustrativnih filmov (MacDougall 1978: 413) in pogosto brez večjega sodelovanja nosilcev v filmski produkciji. Mnogi avtorji so v resnici vizualizirali besedilo nominacijskega obrazca (Valentinčič Furlan 2018b: 38; Srečković 2018: 83) – v komentarju so povzeli zunanje, etske (Pike

1967; Goodenough 1970) poglede strokovnjakov in politike ter jih ponazorili z estetskimi posnetki. Na drugi strani vizualni antropologi zagovarjajo uporabo izkustvenega filma, v katerem se znanje gradi med vizualno raziskavo v izmenjavah s filmskimi subjekti (Crawford 1992: 75; MacDougall 1978: 413), večino podatkov pa nosijo gibljiva slika, emski glasovi (Pike 1967; Goodenough 1970) in avtentični zvoki s terena. Prvi pristop je »izkušnji oddaljen«, drugi je »izkušnji blizu« (Henley 2004: 112–3): pri prvem je filmska produkcija zasnovana od zgoraj navzdol, pri drugem pa so filmski subjekti pritegnjeni v tvorno udeležensko ali sodelovalno produkcijo.

Cristina Grasseni (2004: 16–7, 28) je sposobnost (vizualne) etnografije, da lokalne pojave vidi in razume na način, kakor jih vidijo domačini, označila za usposobljeno gledanje (angl. *skilled vision*). Moja prva teza je bila, da usposobljeno gledanje ni potrebno samo za razbiranje znanja, veščin in identitet ob terenski raziskavi ter pri snemanju in montaži filma, temveč tudi za recepcijo in razumevanje filmov, v katerih pomeni postanejo razvidni iz gibljive slike in terenskih zvokov (MacDougall 1978: 413). Nekateri vizualni antropologi (Worth 1981: 112, 121–3, 130; Martinez 1992: 154–5; Križnar 1996: 133) in teoretiki filma (Burn in Reid 2012: 316; Šprah 2016: 12) to veščino širše opredelijo kot filmsko pismenost. Izkustveni filmi kumulativno gradijo razumevanje s sestavljanjem sekvenc, dokler ne izluščijo vzorca prikazane kulture (MacDougall 1998: 81), in podobno tudi gledalci ob ogledu filma spoznavajo in sestavljajo pomene v sintezo vidnega in slišnega (Banks in Ruby 2011: 15).

Z ustvarjanjem znanja pri izdelavi filmov in njihovem ogledu pa so povezane tudi veščine in znanje v in o skupnostnih praksah in dediščini. V tradicionalnih kulturnih praksah je bilo precej znanja utelešenega in tihega (angl. *tacit*) (Polanyi 1962: 55–6; 2022) – predajalo se je neformalno, v skupnih dejavnostih vsakdanjega življenja, in pogosto ni bilo povsem ubesedeno, medtem ko je Unescova globalna paradigma varovanja nesnovne dediščine precej usmerjena v opisovanje dediščine po navodilih (Unesco 2003a, 2008/2018, 2022a). Po moji drugi tezi paradigma varovanja nesnovne dediščine nepovrnljivo preoblikuje procese oblikovanja in posredovanja znanja in identitet ter raztaplja habitus (Bourdieu 1977: 78–9) – v procesih dediščinjenja tiho znanje in utelešene veščine postajajo ozaveščene, zapisane po enotnih navodilih in s tem objektivizirane (Bourdieu 2005: 95).

V študiji primera suhozidne gradnje v Sloveniji me je v analizi procesov oblikovanja in prenašanja znanja in veščin zanimalo, kako je pet izbranih nosilcev dediščine pridobilo znanje in veščine suhozidne gradnje in kakšne spremembe so se v korpusu znanja in načinih



njegovega prenosa zgodile med revitalizacijo suhozidne gradnje, ob vpisu v državni register, ob pripravi nominacije za vpis na Unescov Reprezentativni seznam in po vpisu nanj. Ali torej varovalna paradigma nepovrnljivo preoblikuje procese pridobivanja in prenosa znanja, veščin in identitet ter raztaplja habitus? Kateri mediji lahko najbolje predstavijo in posredujejo utelešeno znanje in veščine? Kdo so znalci (nosilci znanja in veščin) in komu znanje predajajo? V katerih družbenih krogih potekajo ti procesi? Ali se ob dediščinjenju reinterpretira znanje, pripisujejo vrednote, spreminjajo odnosi, prilagajajo identitete in prilašča dediščina?

Pri analizi prenašanja znanja se opiram na norveškega antropologa Fredrika Bartha in njegovo pojmovanje tradicije znanja, ki se kaže v treh obrazilih: korpusu znanja in veščin, načinih reprezentacij v različnih in zelo široko pojmovanih medijih ter v družbenih skupinah, ki so udeležene v teh procesih (Barth 2002: 3). Ti trije vidiki so enako pomembni za opazovanje prenosa znanja in veščin v staroselskih skupnostih po svetu in v znanosti, sama pa sem jih uporabila še za analizo znanja v politični paradigmi Unescove *Konvencije*. Upoštevala sem tudi delitev na »znanje, kako« (angl. *knowing how*) in »znanje, da« (angl. *knowing that*) (Ryle 1946, 1949), ki imata ustreznici v praktičnem in kognitivnem znanju,<sup>5</sup> ter jima je bilo dodano še »znanje o« (angl. *knowledge about*), tj. zelo splošno znanje o določeni tematiki (Koch 2013: 176). Med raziskavo se je pokazalo, da varovalna paradigma operira predvsem s kognitivnim znanjem, praktično znanje in veščine, ki naj bi jih varovala, pa večinoma ostanejo zunaj njenega obzorja, kakor spodnji del ledene gore. Pozorna sem bila tudi na vplive akademskega in političnega znanja Unescove paradigme varovanja nesnovne dediščine na lokalno znanje in veščine (Slavec Gradišnik 2014: 16; primerjaj Smith 2006: 38; 2012: 538; Leimgruber 2010; Tauschek 2012a, 2015).

Pogledi treh kritičnih avtorjev na dediščino in dediščinske procese so me spodbudili k premisleku in raziskavi, ali njihova opazanja lahko zaznamo tudi v dediščinskih praksah in filmih o dediščini v slovenskem prostoru. Unesco kot močan globalni akter deluje z vrha navzdol, da prek držav pogodbenic in s pomočjo strokovnjakov doseže nosilce dediščine v lokalnem okolju. Kritična raziskovalka dediščine Laurajane Smith (2006) je politiki in tudi strokovnjakom pripisala »pooblašчени / avtorizirani / hegemonški« dediščinski

---

5 V slovenščini uporabljamo glagola »vem«, »poznam« za kognitivno znanje in »znam« za praktično.

diskurz<sup>6</sup> (angl. *authorised heritage discourse*), pri nosilcih pa je znala podrejene, alternativne in pogosto preslišane glasove (angl. *subaltern heritage discourse*). Pravzaprav je vso dediščino opisala kot »neskladno dediščino« (angl. *dissonant heritage*), za katero so značilni tekmovalje, spodbijanje in nasprotovanje različnih diskurzov (Smith 2006: 3–5).

Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004, 2006) je dediščinjenje obravnavala kot metakulturno produkcijo, ki skupnostne prakse prekvalificira v dediščino. Dediščinski strokovnjaki s koncepti, standardi in predpisovanjem kulturne prakse in njihove nosilce vključijo v polje dediščine, kjer postanejo metakulturni artefakti; ob tem pa izvajalci, mojstri obredov in rokodelci do svojih kulturnih praks doživljajo nov, metakulturni odnos (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 161–2). Avtorica opozarja: Ljudje so subjekti in akterji dediščinskih pobud, ne pa pasiven medij brez volje in tvornosti (nav. delo: 179).

Valdimar Tr. Hafstein je opozoril, da v procesu dediščinjenja vladna telesa, stroke in nevladne organizacije oblikujejo dediščinsko politiko in nosilce dediščine poučujejo o dediščinskih režimih in vrednotah, kar jih odtuja od njihovih praks, preoblikuje njihove medsebojne odnose (z uvajanjem novih dediščinskih teles in zvez) ter spreminja njihove identitete ter poglede na dediščino in preteklost (Hafstein 2012: 507). Nesnovne kulturne dediščine zato ni mogoče misliti brez upoštevanja hierarhije odnosov in razmerij moči, kar pomeni, da je potreben tudi refleksivni obrat k stroki, ki jo politična telesa vključujejo v varovanje nesnovne kulturne dediščine, torej avtorefleksija strokovnjakov (primerjaj Slavec Gradišnik 2008a: 220–3).

## VDIH RAZISKAVE

Naško Križnar (1980: 19) je zbiranje gradiva in podatkov primerjal z vdihom in njihovo posredovanje javnosti z izdihom. Pri vdihu se prepletajo teorija in terenske raziskave, pri čemer na zbiranje in izbor podatkov vplivajo izbrane raziskovalne in analitične metode ter razprave z udeleženci raziskave in drugimi raziskovalci. Ob tem sem ustvarjala sinapse med desno in levo hemisfero raziskave, kar je vidno v izdihu – knjigi.

---

6 Po Michelu Foucaultu (1991) so diskurzi oblike ekspertize, zbrane v različnih disciplinah, ki se ukvarjajo z graditvijo in reprezentacijo znanja, in so tesno povezani z močjo. Laurajane Smith (2006: 4) jih razume kot oblike družbenih praks in sestavni del dediščinjenja.

Moj glavni in bolj ali manj stalni<sup>7</sup> teren je od leta 2011 varovalna paradigma nesnovne kulturne dediščine v Sloveniji, ki se je iz Slovenskega etnografskega muzeja (sestanki Delovne skupine Koordinatorja, sestanki za posamezne nominacije, konference, predstavitve filmov) razširila na različne kraje v Sloveniji, kjer pripravljam teren za snemanje, snemam dediščino ali predstavljam filme in filmske pristope za name- ne varovalne paradigme. Z udeležbo na konferencah in s sodelovanjem pri pripravah večnacionalnih nominacij za Unescov Reprezentativni seznam se je teren razširil tudi na druge države, bodisi z neposredno udeležbo ali pa s sodelovanjem s predstavniki držav in snemalci na daljavo. Pravzaprav pa je za raziskavo znanja in identitet v filmih precej pomemben teren postala tudi filmska produkcija blizu vizualni etnografiji, s katero se ukvarjam že več desetletij.

Za raziskavo vizualiziranja nesnovne dediščine sem avtoetnografsko in retrogradno analizirala ustvarjanje znanja in identitet v snemalnih in montažnih pristopih na dveh ravneh: na ravni slovenskega sistema varovanja, predvsem pri vizualizaciji pustnih šeg in delovnih procesov, na ravni nominacij za vpis na Unescov Reprezentativni seznam pa v izbranih filmih na Unescovem spletišču ter v štirih slovenskih in dveh skupnih nominacijskih filmih, najpoglabljeje v produkciji filmov o tradicijah reje lipincev v letih 2018–2020. Moja refleksija temelji na neobjavljenih pisnih virih (poročilih o delu Kustodiata za etnografski film, dokumentu *Produkcija filma The Traditional Breeding of Lipizzan Horses*, seznamu prejetega gradiva po državah, zapisniku po skupnem ogledu filma) v arhivu Kustodiata za etnografski film, upoštevam pa tudi lastne, doslej nezapisane, spomine. Pogosto po spominu povezujem druge vire in in tudi nezapisane ustne informacije, na primer stališča vizualnih antropologov, soavtorjev filma in članov delovnih skupin za pripravo nominacij, pri čemer predstavim okoliščine in imena oseb ali opišem skupino.<sup>8</sup>

V raziskavi sem analizirala Unescovo paradigmo nesnovne dediščine, ki izhaja iz *Konvencije in Operativnih direktiv* (Unesco 2008/2018),<sup>9</sup> globalni tokovi pa so v praksi razvidni na Unescovem

---

7 Delo pri Koordinatorju sem dobila poleg rednih zadolžitev v Kustodiatu za etnografski film, zato je tudi od mojega sodelovanja pri razstavah, raziskavah in v projektih odvisno, koliko časa lahko namenim vizualizaciji nesnovne dediščine.

8 Zaradi subjektivnosti spominov sem tem ljudem omogočila vpogled v besedilo in ponekod prilagodila izjave.

9 Oboje je dostopno v *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (Unesco 2022b).

spletišču, v registrih po državah pogodbenicah, v mnogih publikacijah, na spletnih straneh in tudi pri ljudeh v lokalnem okolju. Za študijo primera sem premišljeno izbrala suhozidno gradnjo na Krasu<sup>10</sup> in primerjalno v Istri ter pozitivne in negativne učinke njenega dediščinjenja. Pri tem je bilo odločilnega pomena, da sem lahko sledila spremembam v korpusu znanja, medijih za njegov prenos in družbenih krogih, kjer se predaja, ob revitalizaciji skupnostne prakse, ob preoblikovanju v neuradno dediščino in ob potrditvi za uradno dediščino v slovenskem registru in na Reprezentativnem seznamu.

Koncepta »neuradna« in »uradna dediščina« povzemam po Brianu Grahamu (2002: 1004) in Rodneyju Harrisonu (2013a: 14–5). Koordinator in Ministrstvo za kulturo ne uporabljata te delitve, sama pa z njo poudarjam dvojje: formalni postopki vpisovanja enot v nacionalni register in nominiranja-in-vpisovanja na Unescove sezname po eni strani zagotavljajo varovanje dediščine in ji povečujejo vidnost in ugled, po drugi strani pa zahtevajo upoštevanje upravnopolitičnih postopkov in določil Unesca in nacionalnih ustanov za varovanje nesnovne dediščine. Bistvena razlika je, da pri neuradni dediščini merila veljavnosti znanja postavljajo njeni nosilci, pri uradni dediščini pa v precejšnji meri Unesco in odgovorne državne ustanove.

Argumentov za izbor tematike študije primera je bilo več. Primerjala sem lahko značilnosti suhozidne gradnje in njene revitalizacije na dveh slovenskih območjih. Poleg tega sem lahko sledila dvema načinoma organiziranega prenosa znanja (prvemu v Partnerstvu za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje in drugemu v nacionalni poklicni kvalifikaciji). Sodelovanje Slovenije v večnacionalni nominaciji<sup>11</sup> je omogočilo poglede na stanje suhozidne gradnje in varovalne sisteme še v sedmih evropskih državah ter na skupno oblikovanje znanja in identitet. S tem je bila zagotovljena tudi mednarodna aktualnost spoznanj. In navsezadnje, lahko sem opazovala, kako mednarodna in globalna poznanost vpliva na lokalne prakse in njihove nosilce.

Namen študije primera suhozidne gradnje je bil torej ugotoviti, kako se je spreminjalo znanje pri preoblikovanju družbene prakse v (neuradno) dediščino in v uradno nesnovno kulturno dediščino, na

---

10 Sprožilni moment za to izbiro je bilo snemanje teoretičnega in praktičnega izobraževanja *Šola prenove: Suhozidna gradnja* oktobra 2016 v Škocjanu in Matavunu. Med snemanjem praktične delavnice sem opažala različne pristope kraških mentorjev in etnologinj k predajanju veščin, razloge zanje pa sem pozneje raziskala v pogovorih s sogovorniki in ob dialogu z ustrežno literaturo.

11 Večnacionalnim nominacijam se je vredno priključiti, ker nosilec dediščine omogočajo večjo vidnost in mednarodno povezovanje, strokovnjaki držav prijaviteljic pa izmenjajo izkušnje o pripravi nominacij in najustreznejše argumentacije, ki bo prepričala Ocenjevalno telo.

vertikali od lokalne do globalne ravni. Raziskava je pokazala, da se večine suhozidne gradnje niso veliko spremenile, zelo se je okrepilo kognitivno znanje, posodobili so se mediji za prenos znanja in veččin ter konteksti teh prenosov, razširili so se družbeni krogi. V varovalni paradigmi so na dediščinjenje vplivali Unescova *Konvencija* in slovenska zakonodaja, politična telesa in strokovnjaki. Študija primera je razkrila, kako se habitus pretvarja v dediščino in kako lahko sobivata ter da dediščinjenje spodbuja tudi živost habitusa (primerjaj Grasseni 2008: 165; 2017: 164; Tauschek 2011: 56; Tschofen 2012: 29).

Pri tej raziskavi je šlo za večkrajevno etnografijo (angl. *multi-sited ethnography*, Marcus 1995a; *multilateral ethnography*; Brumann 2012), ki se z ene lokacije širi na več prizorišč opazovanja in udeležbe, pri tem pa preči dihotomiji lokalno-globalno in življenjski svet-politični sistem (Marcus 1995a: 95; primerjaj Brumann 2012; Bortolotto idr. 2020: 69). Raziskovanje globalnih akterjev, ki ustvarjajo politični diskurz, zahteva drugačne raziskovalne metode in prakse kot terensko delo med skupnostmi, na katere ta politika vpliva. Bistvenega pomena je študij prevodov med diskurzi politike, lokalnih skupnosti in drugih udeleženih akterjev, ki presega dualistični okvir mi-oni in zahteva več niansiranja vzdolž pogosto disonantnih razcepov družbene problematike (Marcus 1995a: 100).

Večkrajevne raziskave so lahko zasnovane po različnih načelih: sledijo ljudem, stvarjem, metaforam, zgodbam, biografijam, konfliktom ali medijem (Marcus 1995a: 103–10). V polju produkcije filmov o nesnovni kulturni dediščini sem sledila filmski produkciji o elementih v nacionalnih registrih in na Unescovih seznamih, v razpravi o suhozidni gradnji pa družbeni praksi na robu zatona skozi procese revitalizacije in dediščinjenja. Suhozidno gradnjo na Krasu in v Istri sem spremljala na njeni poti vpisa v slovenski register in nominiranja na Unescov Reprezentativni seznam, torej od lokalne in regionalne ravni do nacionalne, evropske in globalne. Pregledala sem tudi povratne vplive globalnega dediščinjenja na prakse v primorskem okolju ter na nosilce in akterje dediščine. V procesih vpisovanja dediščine v nacionalne popise in nominiranja na Unescove sezname, ki so najvidnejši del Unescove varovalne paradigme, gre za prevod dediščinske prakse v tri vrste medijske reprezentacije: besedilo nominacijskega obrazca, fotografije in film.

Michael Jackson (1996, 2005, 2013) antropologijo vidi kot poroko surove izkušnje in intelektualne refleksije, s katero bolje razumemo človeška stanja in procese (Shore in Trnka 2013: 19). Fenomenološki pristop, ki se opira na raziskovalčeve subjektivne izkušnje, imajo številni antropologi za temelj etnografskega raziskovalnega dela

(Csordas 1990; Jackson 1996, 2005, 2013). Prav neposredna udeležba z lastno subjektivno izkušnjo ponuja najjasnejši pogled na preučevano situacijo, medtem ko druge raziskovalne metode ne predrejo v globino (Podjed 2011: 20). Seveda ne obstaja ena »prava« slika pojava ali paradigme, saj vsak udeleženec razvije svoj pogled na podlagi lastnih izkušenj – Podjed je kot simbol uporabil hologram, ki je zapis celote, sestavljen iz posamičnih delcev, vendar pa se pogled na celoto spremi- nja glede na gledišče opazovalca (nav. delo: 19).

Cris Shore in Susanna Trnka sta poudarila, da antropološko znanje nastaja v dialektiki med teoretičnimi pogledi in terenskimi etnografskimi srečanji. Etnografi večinoma na teren vstopajo z raziskovalnimi interesi in teoretičnimi izhodišči, ki jih terenska srečanja lahko potrdijo, lahko pa tudi omajejo ali spodkopljejo. Antropološka senzibilnost zato vključuje raziskovalčevo odprtost za spreminjajoče se okoliščine in pripravljenost, da prilagodi raziskovalni fokus, teoretično držo ali celoten raziskovalni projekt skladno s preučevanimi razmerami in dogodki. V interpretativni antropologiji ena dialektična os poteka med teorijo in terensko prakso (Shore in Trnka 2013: 17), ki temelji na srečanjih iz oči v oči kot temeljni etnografski metodi (Gupta in Ferguson 1997). Terenske raziskave omogočajo korekcije suhoparnega teoretiziranja (t. i. foteljske antropologije) in so prizorišča za preiskus teoretičnih modelov in možnosti oblikovanja novih teoretičnih spoznanj. Antropološko znanje je v veliki meri ustvarjeno v gibanju med stališči lokalnih prebivalcev (emskimi, izkušnji bližnjimi) in perspektivami raziskovalcev in analitikov (etskimi, izkušnji oddaljenimi); nenehno preklapljanje med perspektivami pa ustvarja občutek stalnega gibanja (Geertz 1983: 56–7), ki je osrednjega pomena za hermenev- tično razumevanje (Shore in Trnka 2013: 17).

Osebnostno mi je nekakšen ideal poiskati plodne povezave med teorijo in prakso, abstraktnimi in empiričnimi znanji (Barth 2002: 6). Pri branju teoretičnih del praktični primeri lajšajo razumevanje in ponotranjenje abstraktnih načel, relevantni teoretični koncepti pa omogočajo razumeti in pojasniti empirične primere. Tok svojih misli in argumente drugih avtorjev prepletam v verige mišljenja in sklepanja (primerjaj Grasseni 2008: 156).

Naslednja pomembna dinamična razsežnost je v razmerju med univerzalnim in specifičnim, globalnim in lokalnim (Geertz 1983: 69). Opazovanje kulturno specifičnih dogodkov je pomembno za osvetlitev posplošenih razumevanj, ker spodbuja kritični premislek o družbeno konstruiranih zahodnih dihotomijah, poleg tega pa omogoča pokazati, kako so globalni procesi lokalizirani, regionalizirani in umeščeni v družbeno okolje: sledimo lahko potovanju, razširjanju

konceptov, na primer, kako nekateri diskurzi in prakse prevzamejo nepričakovane pomene, ko prestopijo ločnice in vstopijo na nova področja (Shore in Trnka 2013: 18).

Nesnovna kulturna dediščina je svetovni fenomen, ki ga je Unesco najprej uvedel na globalni ravni in ga prek držav pogodbenic *Konvencije* politično usmeril do nacionalnih, regionalnih in lokalnih ravni, da bi potem konkretne lokalne prakse pripeljal v globalno zavest kot nesnovno dediščino. Da globalni diskurzi lahko v lokalnih okoljih privzamejo drugačne pomene (Shore in Trnka 2013: 18), dokazuje praksa, da ljudje zaradi želje po modernosti in prestižu svoje prakse začnejo imenovati nesnovna kulturna dediščina, čeprav jih države pogodbenice in Unesco uradno ne priznajo kot nesnovno dediščino. Pri tem še naprej sami določajo merila veljavnosti (Barth 2002: 3), medtem ko jih za uradno dediščino v varovalni paradigmi v precejšnji meri določajo Unesco in kulturne politike držav pogodbenic.

George Marcus in Michael Fischer sta koncepta »izkušnji blizu« in »izkušnji oddaljen« mislila v kontekstu medkulturnih raziskav in razprav. Ko antropolog piše o drugi kulturi za bralce svoje kulture, njihovi izkušnji oddaljene koncepte kulture Drugega pojasnjuje z izkušnji bližnjimi koncepti domače kulture, skupne piscu in bralcem (Marcus in Fischer 1999: 31). Prva jukstapozicija (sopostavljanje) in pogajanje o konceptih potekata že v dialogih med terensko raziskavo, druga pa ob posredovanju domačemu bralstvu na ravni preoblikovanja kulturnih kategorij in koncepcij (prav tam). Navsezadnje tudi vsako zgodovinsko obdobje uporablja sebi lastno izrazje in način komunikacije, ki lahko vsebujejo tudi predsodke do kulturno Drugih (prav tam; Rošker 2021: 34–5). David Lowenthal je razlike v zgodovinsko pogojenih značilnostih dojemanja in opredeljevanja izrazil s krilatico »preteklost je tuja dežela« (Lowenthal 1985).

Če na varovanje nesnovne kulturne dediščine pogledamo z vidika bližnjih in daljnih izkušenj in prevajanja med njimi, ugotovimo, da gre pri uradni dediščini redko za prevajanje iz radikalno drugih kultur. Za varovanje dediščine namreč skrbijo matične države na svojem ozemlju in domači raziskovalci kulturne dediščine večinoma raziskujejo v tej kulturi (izjema so dediščine staroselskih, etničnih ali manjšinskih kultur na ozemlju nekaterih držav). Zaradi zahtev Unescove varovalne paradigme v obrazcih nominacij in navodilih za njihovo izpolnjevanje (Unesco 2022a: 16. točka) raziskujejo predvsem sedanje stanje dediščine, zato se s potencialnimi razlikami v interpretaciji preteklih obdobj srečujejo samo obrobno. Najobčutljivejše je razmerje med emskimi, izkušnji bližnjimi stališči lokalnih praktikov, ki jih raziskovalci in kulturna politika prevajajo v etške, izkušnji oddaljene

opise, kakor jih določajo Unescova *Konvencija* in *Operativne direktive* (Unesco 2008/2018). To velja za opise enot v nacionalnih registrih in na Unescovih seznamih, prav tako pa tudi za komentarje v ilustrativnih filmih. Nasprotno pa lahko izkustveni filmi izkušnje dediščine, utelešeno znanje, emske poglede in utelešeni govor nosilcev dediščine prenesejo gledalcem.

Marilyn Strathern (1987: 261, 2013) vztraja, da so antropologi vse od Bronislawa Malinowskega (2017: 31) dobro usposobljeni za odkrivanje, kako so stvari videti z drugih zornih kotov. To je dragocen vir intelektualnih, epistemoloških in ontoloških pogledov, poleg tega pa reflektivnost antropologije omogoča tudi samopremislek o izmenjevanju perspektiv središča in obrobja. V dediščinski varovalni paradigmi je avtorefleksivnost koristna tudi za razumevanje vlog strokovnjakov, ki se prostovoljno podredijo Unescovi politiki in anonimnosti (Bortolotto 2015).

Avtorefleksivni pristop je bil pri meni nujen zaradi preklapljanja med vsaj tremi vlogami. Na eni strani kritično obravnavam varovalno paradigmo, udeležena sem v procesih Koordinatorja, v njegovi Delovni skupini, in še posebej pri produkciji ali koordinaciji filmov. V tem smislu gre tudi za nekakšno avtoetnografijo. Po temeljitem premisleku lastnih vlog sem ugotovila, da vlog kritične opazovalke, predstavnice Koordinatorja ali angažirane zagovornice pristopov vizualne etnografije pogosto ne morem povsem ločiti.

Za polje varovanja nesnovne kulturne dediščine je vprašanje staroselske (angl. *indigenous*) dediščine zelo pomembno, saj Unesco v uvodni preambuli *Konvencije* zapiše, »da imajo skupnosti, še zlasti staroselske skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki, pomembno vlogo pri ustvarjanju, varovanju, vzdrževanju in poustvarjanju nesnovne kulturne dediščine« (Unesco 2003a: uvodna preambula). Pobude staroselskih skupnosti so namreč prispevale k razširitvi pojmovanja dediščine na nesnovno (Harrison 2013a: 118–23), obenem pa v *Konvenciji* zaradi političnih preigravanj različnih držav dediščina in pravice staroselcev niso zajete v nobenem členu (Blake 2014: 303). V varovalni paradigmi je staroselska dediščina razmeroma nevtralna, ker ni varovana v državah s kompleksnimi večplastnimi družbami, ki niso ratificirale *Konvencije*.

Staroselsko dediščino vključujem v obravnavo zaradi njenih posebnosti in tudi zaradi tega, ker so staroselske vzdržne prakse in sistemi znanja že dolgo zanimivi za svetovne tokove razprav o okoljski etiki, ekofilozofiji in ekofeminizmu (Kearney 2009: 209, 222). James Clifford je staroselskost povezal z družbami po svetu, ki se sklicujejo na prvobitno navzočnost na danem življenjskem območju in se na novo



samoopredeljujejo, izhajajoč iz sebe (Clifford 2013: 13–4). Njihove raznovrstne rabe dediščine ponujajo podlago za premislek o večplastnih identifikacijah ne samo staroselcev, temveč vseh nosilcev dediščine (Harrison 2013b). Staroselski mediji odpirajo nove poglede na oblikovanje znanja in identitet v filmih ter na družbene vloge reprezentacij (Ginsburg 1995a), podobno kot tudi filmi subjektov, sodelovalne produkcije (Ruby 1991) in etnografski filmi. Te specifične identitetnih in dediščinskih procesov ter filmskih reprezentacij obojega želim povezati s splošnimi vzorci identitetnih in dediščinskih politik po svetu in v Sloveniji, še posebej ker so razmerja moči pogosto neenakovredno razporejena med lokalnimi, regionalnimi, nacionalnimi in globalnimi akterji.

V monografiji pogosto opozarjam na glasove staroselcev in stališča domačih raziskovalcev, ki so pripadniki staroselskih ljudstev (Grounds 2007; Raheja 2007, 2010, 2014) ali pa po izvoru, študiju in zaposlitvi združujejo dve kulturni okolji (Said 1980; Hall 1987: 44–5; Narayan 1993; Harrison 1997b; Parekh 2000). Dvojna perspektiva, emska in etska, jim omogoča poglobljeno razumevanje identitetnih, dediščinskih in medijskih procesov (Clifford 1986: 9; Harrison 1997b: 88–110; Janko Spreizer 2006: 255). Z vidika kritičnih dediščinskih študij raziskovalci drugih celin razkrajajo še vedno močan evrocentrizen raziskovanja kulturne dediščine ter razširjajo zbir tem in glasov (Vlase in Lähdesmäki 2023: 13). Antropologi ugotavljajo, da je lokalnost postala novo antropološko obrobje – lokalno znanje je pogosto dojeto kot eksotično, zaostalo in samo v sebi omejeno (Asad idr. 1997: 721). Pridevnik lokalno vse bolj pomeni marginalno, kmečko, podeželsko, celo primitivno (Grasseni 2009: 3). Podobno so zahodni antropologi opazovali družbe v (post)socialističnih državah (Habinc 2008; Kürti 2008: 29). V današnjem globaliziranem svetu je fizični ali spletni dostop do različnih okolij, skupin in razprav bistveno lažji, zato antropologija zaznava in obravnava mnoga nasprotja med obrobni in dominantnimi pogledi, položaji, identifikacijami in reprezentacijami.

### Raziskovalne, analitične in interpretativne metode

Vdih raziskave sem zasnovala na empiričnih in analitičnih metodah, predvsem na zbiranju in analizi literature in virov z luščenjem bistvenih misli oziroma povzemanjem glavnih spoznanj knjig in člankov. Kritično analizo diskurza (Smith 2006: 13–6) sem uporabila za poglobljeno branje znanstvene in strokovne literature, Unescove *Konvencije*, slovenskih zakonov, Unescovih obrazcev in navodil za pripravo nominacij in izdelavo filmov. Natančno in kritično branje definicij in formulacij v *Konvenciji* je pokazalo, da Unesco namerno pušča nekatere opredelitve

nejasne in s pasivno sintakso poudarja nesnovno dediščino bistveno bolj kot njene nosilce, brez katerih ni nesnovne dediščine, niti prenosa znanja, veščin in identitet na naslednje generacije (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 179). Kritična analiza navodil za izdelavo filmov v sklopu nominacij je razkrila tudi, zakaj na Unescovem spletišču prevladujejo na besedi-in-stavku utemeljeni ilustrativni filmi (MacDougall 1998: 70; Grimshaw 2001: 158, 209), torej lingvificirani (Taylor 1996: 86). Kritično primerjalno metodo sem uporabila za analizo formulacij v *Konvenciji* in njenem prevodu v *Zakonu o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (MKVNKD) ob primerjavi z besednjakom nesnovne kulturne dediščine (van Zanten 2002; Smrke in Slavec Gradišnik 2004).

V raziskavi suhozidne gradnje sem uporabila naslednje etnografske ali terenske metode za zbiranje podatkov: vizualno raziskovanje (snemanje), opazovanje z udeležbo in polstrukturirani intervju. Pet sogovornikov sem izbrala med osmimi uradnimi nosilci suhozidne gradnje v slovenskem Registru nesnovne kulturne dediščine (šest jih je s Krasa in dva iz Istre, Spletni vir 2). Med kraškimi mentorji sem dala prednost trem, ki sem jih snemala na *Šoli prenove* oktobra 2016 in zaznala njihove različne odnose do predajanja znanja, opisi v registru in pogovori z njimi pa so potrdili njihove različne biografije in motive za ohranjanje znanja in veščin suhozidne gradnje. Četrti je sam pokazal interes za sodelovanje, zato sem posnela tudi pogovor z njim; prinesel je pogled na osebne poglede dveh graditeljev iz iste vasi, ki sta se z razliko desetletja učila v istem okolju in v novejšem času sodelovala na istih delavnicah (tudi ta sogovornik je bil navzoč na delavnici, vendar v skupini, ki med snemanjem ni bila v mojem fokusu). Ker sem nameravala kraško suhozidno gradnjo obravnavati poglobljeno, istrsko pa predvsem za primerjavo, sem na podlagi predstavitve v opisu suhozidne gradnje izbrala istrskega nosilca, ki je bil angažiran tudi pri postavljanju nacionalne poklicne kvalifikacije (Spletni vir 2).

Ker sem želela osvetliti produkcijo dediščine pri ljudeh in v dediščinskih ustanovah (Brumann 2014: 182–5), sem se pogovarjala s tremi raziskovalkami s Krasa in Istre, ki so sodelovale pri oživljanju skupnostne prakse v zatonu in njenem preoblikovanju v neuradno dediščino. Intervjuvala sem tudi predstavnici Koordinatorja za varstvo nesnovne kulturne dediščine in Ministrstva za kulturo, ki sta sodelovali pri preoblikovanju suhozidne gradnje v uradno dediščino v slovenskem Registru nesnovne kulturne dediščine in pri pripravi nominacije za vpis na Unescov Reprezentativni seznam. Zanimalo me je, kako so sogovorniki in sogovornice doživljali vpetost v skupnostne prakse, revitalizacijo in dediščinjenje suhozidne gradnje ter kakšno znanje in

veščine so vložili v te dejavnosti in jih delili z drugimi akterji suhozidne gradnje in dediščinjenja.

Pogovore s petimi nosilci in dvema raziskovalkama sem posnela med oktobrom 2019 in februarjem 2020. Zadnjim trem sogovornicam sem vprašanja zaradi pandemijskih omejitev aprila oziroma maja 2020 poslala po elektronski pošti. Sedem filmsko posnetih intervjujev prinaša bistveno bogatejše podatke od treh po elektronski pošti, ker sem lahko večkrat poslušala in pogledala utelešen govor ter spremljala način formulacije misli, mimiko in gestikulacijo, barvo glasu in razpoloženje. Zahtevali pa so tudi večji analitični vložek, ko sem posnete pripovedi transkribirala in za študijo primera pripravila odlomke, ki so pomenško osvetljevali raziskovalno temo. Pri tem sem omenjene značilnosti posnetega intervjuja skrčila na vsebino pripovedi.

Primerjalno metodo sem uporabila za kontrastiranje kraške in istrske suhozidne gradnje ter za primerjave, kako je potekalo predajanje znanja v skupnostnih praksah, kako ob oživljanju prakse in kako po dediščinjenju – analizirala sem korpus znanja, medije za njegov prenos in družbene kroge, kjer potekajo prenosi; znanje sem razložila v praktično in kognitivno. Z analizo jezika sem definirala *emška* in *etska* poimenovanja za opredelitev dediščine in znalcev: »zid na suho« na Krasu in »suhogradnja« v Istri nasproti uradni opredelitvi »suhozidna gradnja«; »mentor«, »majstr« na Krasu in »mojster« v Istri nasproti »nosilec dediščine«, ki je *etska* oznaka slovenskih strokovnjakov in kulturne politike.

Usposobljeno gledanje je koncept, raziskovalna metoda in sposobnost razumeti družbene pojave in prakse na način, kot jih vidijo domačini, z njihovimi moralnimi in estetskimi kodi (Grasseni 2004: 16–7, 28), torej z emskimi kategorijami. Udeležensko opazovanje je prednost tujega pogleda v kombinaciji z intimno udeleženo v izbrani skupnosti ali družbeni dejavnosti (Grasseni 2017: 2) in analitično orodje (Grasseni 2008: 168). Usposobljeno gledanje ni značilno samo za etnografsko metodo v antropoloških raziskavah, poznajo ga tudi druge skupnosti prakse: govedorejci takoj vidijo, katera krava je lepa, zdrava in dobra mlekarica; izkušeni graditelji suhih zidov pa znajo oceniti, kam v zidu najbolje sodi določen kamen in katero stran obrniti navzven, da bo zunanja stena zidu lepo poravnana. Najbolj razširjena oblika usposobljenega gledanja je branje, ki smo ga vadili več let; pri tem nam ni treba več misliti, kako povezujemo črke v besede in te v stavke, da razberemo pomen in sporočilo besedila. Študij etnologije in antropologije prinese specializacijo za humanistične in družboslovne diskurze, ne pa usposobljenosti za branje razprav o astrofiziki; izziv so lahko tudi pravna besedila.

Koncept usposobljeno gledanje je pogosto uporabljen v množini (angl. *skilled visions*), na primer, pri različnih usposobljenih pogledih na neko pokrajino, ki temeljijo na različnih praksah, identitetah in načinih ukvarjanja z ozemljem – govedorejec pokrajino domače doline vidi precej drugače kakor jo zaznava turist (Grasseni 2007a: 204; 2008: 159). Množinska je oblika tudi, ko je v zaznavanje vključenih več čutov (Grasseni 2007b, 2009: 16): na ta način v monografiji obravnavam čutne zaznave, vključene v postavljanje kamna v suhi zid, prav tako pa tudi v snemanje delavnice suhozidne gradnje in montažo filma ter navsezadnje tudi v analizo slikovnih, zvočnih in digitalnih (napisi in podnapisi) ravni filmov. Grasseni (2007b: 7) piše tudi o vzgoji pozornosti udeležencev neke prakse, na primer, kako se otroci z igračami kravic vpeljujejo v ekologijo govedorejske prakse (Grasseni 2007c: 64). To načelo sem uporabila za interpretacijo učenja suhozidne gradnje skozi igro pastirjev in za izobraževanja televizijskih dokumentaristov, ki jih producenti usmerjajo v prevladujoč televizijski diskurz z lahko razumljivimi informacijami in slikovitimi posnetki (Ruby 1996: 197–9; Grimshaw 2001: 153; Lipp 2009: 83–4; 2013: 142–3; Erlewein 2014: 3). Tudi Unescovo nenehno poudarjanje »duha konvencije« (Unesco 2015a: 14., 49. točka) lahko interpretiramo kot vzgojo pozornosti v praksah varovalne paradigme.

Narava usposobljenega gledanja usmerja zaznavanje ter strukturira razumevanje in delovanje – po eni strani ideje in pomene posreduje, po drugi strani pa jih tudi sooblikuje (Grasseni 2007b: 5). Vizualni antropologi si prizadevajo filme o nesnovni dediščini načrtovati s pristopi in metodami vizualne etnografije in v produkcijo dejavno vključiti nosilce dediščine; tisti, ki so vajeni predvsem prevladujočih estetiziranih televizijskih reportaž in dokumentarcev z veliko razlage in všečno glasbo, pa želijo dediščino prikazati v prav takih filmih. O razmerjih moči in tvornosti filmskih subjektov pri tem ne razmišljajo (Martinez 1992: 143–5) ali pa jim celo ustreza privilegirana pozicija, da lahko odločajo o filmskih pristopih in estetiki (Barth 2002: 3; Smith 2006: 51).

V razpravi usposobljeno gledanje pri produkciji izkustvenih filmov kontrastiram z jezikovnimi strategijami v ilustrativnih filmih. Vizualna analiza je dodelana metoda usposobljenega gledanja, s katero sem razčlenila filme o nesnovni kulturni dediščini: izbrane primere z Unescovega spletišča in iz muzejske produkcije ali koprodukcije. Analizirala sem slikovne, zvočne in digitalne ravni, strukturo filma, glavne metode (opazovalna, participativna), pristope k oblikovanju znanja (ilustrativni film, izkustveni film), montažne prijeme (procesna, vzporedna, dialoška montaža) in vključevanje filmskih subjektov v filmsko

produkcijo od načrtovanja naprej (udeleženska in sodelovalna produkcija nasproti avtoritativni produkciji z vrha navzdol).

V študiji primera sem analizirala pričevanja, članke, zbornike, priročnike in filme o suhozidni gradnji na Krasu in v Istri ter dokumente, pobude, zapisnike sestankov in tri uradne sporočilne moduse vpisa v slovenski register (*Subozidna gradnja*, 2016) in na Unescov Reprezentativni seznam (*Veščina subozidne gradnje, znanje in tehnike*, 2018), da sem ugotovila, kako se je ob oživljanju suhozidne gradnje in ob dediščinjenju spreminjalo znanje o njej. Upoštevala sem vsebinsko utelešenih veščin in kognitivnega znanja; medije za njihov prenos; družbene kroge, v katerih je potekalo posredovanje znanja; kdo je določal merila veljavnosti in kakšni so bili zunanji vplivi na to tradicijo znanja. Prav tako sem analizirala, kdaj so habitualne prakse (»suho-gradnja« v Istri; »zid na suho« na Krasu) začeli označevati z izrazom »dediščina« in kdaj kot »nesnovna kulturna dediščina«. Zanimalo me je tudi, ali skupnostne prakse in dediščina v lokalnem okolju soobstajajo, kar so moji sogovorniki potrdili.

Metodologije kvantitativnih podatkov oziroma statistično metodo sem uporabila za prikaz deleža evropskih vpisov na Unescove sezname nesnovne dediščine in za analizo, komu so v izjavah o prenosu pravic (angl. *Cession of Rights*) za filme elementov, vpisanih na Unescove sezname leta 2021, pripisali (avtorske) pravice za film: avtorjem in producentom, političnim telesom (brez producentskega znanja) ali kar Unescu.

### Objavljeni, neobjavljeni, javni, poljavni in zasebni viri podatkov

Zaradi nenehnega iskanja korespondenc med teorijo in empirijo sem vzporedno zbirala in brala literaturo in različne javne vire ter pregledovala filme, se pa sklicujem tudi na neobjavljene vire v arhivu Koordinatorja in Kustodiata za etnografski film ter navsezadnje na lastni spomin.

V teoretskih poglavjih o vizualni antropologiji, dediščinjenju in identifikacijah se sklicujem na znanstveno literaturo. V poglavju o vizualni antropologiji prevladujejo anglofonski avtorji: razlog je, da zgodovine vizualne antropologije in filmografije mnogih drugih kulturnih in jezikovnih okolij niso sistematično zapisane ali pa niso dostopne v angleškem jeziku (o prevladi angleškega jezika in zahodnih raziskav glej Vlase in Lähdesmäki 2013; Palaić 2022: 12–3). Kjer je mogoče, mednarodnim tokovom dodajam slovenske vzporednice, izkušnje in spoznanja. Literatura o dediščini in identitetah je interdisciplinarnega značaja, od antropološke, etnološke, folkloristične, heritološke, sociološke, psihološke, do kritičnih dediščinskih študij.

Normativni viri zajemajo deklaracije Združenih narodov, konvencije Unesca in Sveta Evrope, slovenske zakone in pravilnike, ki dediščino, človekove in avtorske pravice varujejo na svetovni, evropski ali državni ravni. Mednje sodijo tudi obrazci nominacij in navodila za njihovo izpolnjevanje. Med pisnimi viri so poročila, opisi dediščinskih elementov v slovenskem Registru nesnovne kulturne dediščine in nominacijski obrazci z Unescovega spletišča.

Uporabljeni arhivski viri so dveh vrst. Z oznako Arhiv Kustodiata za etnografski film (Arhiv KEF) je navedenih 31 neobjavljenih pisnih dokumentov, kot so poročila o delu Kustodiata za etnografski film, koncepti filmov, popis filmskega gradiva o tradicijah reje lipicancev po državah, zapisnik po ogledu filma in podatki o filmu s prevodi izjav. Navedeni so tudi neobjavljeni dokumenti drugih avtorjev, na primer zapiski različnih delovnih skupin, Prijavni obrazec Kraška suhozidna gradnja (z dovoljenjem avtoric), vabilo s programom *Šole prenove: Suhozidna gradnja* (Park Škocjanske jame, 27. in 28. oktobra 2016), navodila španskega montažerja Joana Seturie Reguanta za izdelavo filma osmih držav o suhozidni gradnji (oktober 2016) in montažni načrt skupnega nominacijskega filma o reji lipicanca Žige Goriška (december 2019). Nanje se sklicujem predvsem, ko pišem o filmih enot v slovenskem Registru nesnovne kulturne dediščine in o nominacijskih filmih za vpis na Unescov Reprezentativni seznam. Z oznako Arhiv Koordinatorja (Arhiv KVNKD) sta navedena neobjavljena dokumenta – zapisnika Delovne skupine Koordinatorja, ki sta javnega značaja. Po drugi strani pa je Slovenski etnografski muzej objavne dokumente, kot so osnutki besedil v nominacijskih obrazcih, opredelil kot dokumente za interno rabo, zato nisem dobila dovoljenja, da uporabim njihove podatke.

V razdelku Ustni viri so podatki o petih sogovornikih in petih sogovornicah, s katerimi sem se pogovarjala o suhozidni gradnji in varovalni paradigmi. Pet sogovornikov sem izbrala, ker so evidentirani nosilci suhozidne gradnje v Registru nesnovne kulturne dediščine (Spletni vir 2, primerjaj Spletni vir 3). **Rudi Bak** in Zdravko Škrlj iz Škofelj ter Boris Čok iz Lokve so se veččin naučili v otroštvu, Mitja Kobal iz Branika in Dejan Zadravec iz Puč v Istri pa kot odrasla. Štirje Kraševci so bili v času raziskave člani Partnerstva za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje (2015, Spletni vir 4, v nadaljevanju tudi Partnerstvo).

Dediščinjenje suhozidne gradnje je potekalo brez večjih družbenih nasprotij in sogovorniki so na svoj prispevek ponosni, zato niso imeli zadržkov, ko sem se dogovarjala za obiske in snemanje pogovorov. Pogovori so bili polstrukturirani, pripravljena sem imela vprašanja

o njihovi življenjski poti, virih znanja in načinu učenja suhozidne gradnje v času skupnostnih praks, njenem mestu v njihovih življenjih in o načinih posredovanja znanja na delavnicah, njihovih pogledih na vpis suhozidne gradnje v slovenski register in na Unescov Reprezentativni seznam, s poudarkom, ali sta kaj vplivala na njihova znanja in veščine. Sklenila sem z vprašanji o delavnici *Šole prenove*, ki sem jo snemala oktobra 2016 – zanimali so me delitev odgovornosti in njihovi pristopi do posredovanja znanja in veščin.

Vprašanja sem prilagajala vsakokratnim okoliščinam in sogo- vornikom pustila, da so pogovor usmerjali po svoje. Ob snemanju Borisa Čoka sem po prvih vprašanih opazila, da je v stanju popolne zbranosti in nekakšnega zanosa, toka, ki je bil v angleščini označen kot *flow* (Csikszentmihalyi 2008). Čok je v izredno tekoči in natančno strukturirani pripovedi predstavil mesto suhozidne gradnje v svojem otroštvu, mladosti in odraslosti, vključno z družinskimi, družbenimi in političnimi konteksti različnih obdobj. To sem spoštovala in njegovega toka misli nisem prekinjala z vprašanji.

Glede na štiri kategorije znanja (Žižek 2006) sem v pogovorih izvedela nekaj »znanega znanega« (potrditev tega, kar sem že vedela z delavnice, sodelovanja pri pripravi nominacije, iz člankov in filmov), precej »znanega neznanega« (kar sem želela raziskati v intervjujih) in tudi kaj »neznanega neznanega« (na kar sama nisem pomislila, je pa dodatno osvetljevalo temo); četrte kategorije »neznano znano«, ki bi razkrivala (moje ali skupne) stereotipe, predsodke in slepe pege, nisem zaznala (kar pa še ne pomeni, da ni bila navzoča). Pripovedi sem uporabila kot podatke za analizo in primerjavo: v poglavju o suhozidni gradnji so nekateri odlomki iz pogovorov navedeni citatno, nekateri pa so povzeti. Sopostavljam jih s podatki iz literature in drugih virov.

Kot nosilce dediščine pojmem samo tiste osebe, skupine in skupnosti, ki znajo dediščino izvajati in prenašati na druge (Križnar 2008: 27, 2010a, 2012: 184, 188; ZVKD-1: 20. in 98. člen; Koordinator 2021a). Izraz akterji dediščine uporabljam za širši krog ljudi, povezanih z dediščino – poleg nosilcev mednje prištevam še uporabnike, raziskovalce, upravljalce, ljubitelje, promotorje in tržnike dediščine (primerjaj Slavec Gradišnik 2014: 14–5; Brumann 2014: 185).

Za sogovornice o revitalizaciji suhozidne gradnje na Krasu in v Istri sem izbrala etnologinjo in kulturno antropologinjo Darjo Kranjc iz Javnega zavoda Park Škocjanske jame, Slovenija (v nadaljevanju Park Škocjanske jame),<sup>12</sup> etnologinjo in sociologinjo Edo Belingar z Zavoda

---

12 Škocjanske jame so vpisane na Unescov Seznam svetovne dediščine (Spletni vir 5).

za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Nova Gorica, te umetnostno zgodovinarke in etnologinjo Edo Benčič Mohar z istega zavoda, Območna enota Piran. O vpisovanju suhozidne gradnje v slovenski register in pripravi nominacije suhozidne gradnje za vpis na Unescov Reprezentativni seznam sem se pogovarjala tudi s predstavnicco Koordinatorja varstva nesnovne kulturne dediščine (na njeno željo je tako tudi imenovana) in magistrico matematike Ksenijo Kovačec Naglič z Ministrstva za kulturo, kjer vodijo registra nepremične (Spletni vir 6) in nesnovne dediščine (Spletni vir 7).

Ob komunikaciji z raziskovalkami me je na trenutke spremljal nejasen občutek, da sem prelomila nekakšno nenapisano pravilo, da se dela kolegic ne raziskuje. Je bilo to zato, ker sem se v tistem trenutku premaknila v vlogo kritične raziskovalke dediščinskih procesov in tudi dela kolegic? Je zato Brumann (2014: 182) ugotavljal, da so dediščinske ustanove in njihovo osebje slabo preučeni? Je to eno tistih pravil, ki jih akterji brez večjega razmisleka ponotranjimo poleg pravil gramatike in logike (Foucault 2001)? Ta samoumevni in nereflektirani pojmovni okvir (*doksa*, Bourdieu 1977) potem določa mišljenje in ravnanje posameznika ali skupine v določeni ustanovi ali domeni (institucionalni habitus, Bourdieu 2002: 93, 98; Cohen 1994: 98; Podjed 2011: 25) in je tudi del postavljanja strukture moči-znanje (Foucault 1980, 1991), kakršno najdemo v Unescovi varovalni paradigmi (Smith 2006: 50–1; Bortolotto idr. 2020).

Raziskovalke s Primorske sem spraševala po njihovem akademskem in institucionalnem znanju ter veččinah in znanju, ki so jih pridobile v projektih oživljanja suhozidne gradnje in ob vključitvi v slovenski sistem varovanja ter Unescovo varovalno paradigmo. Še posebej me je zanimalo, kako in koliko so v pripravo besedil za slovenski register in za obrazec nominacije vključevale nosilce dediščine ter tudi, kako so doživele vpis na Reprezentativni seznam. Predstavnici Koordinatorja in Ministrstva za kulturo sem spraševala predvsem, kako sta pridobili novo normativno, teoretično in praktično znanje o Unescovi varovalni paradigmi na državni in mednarodni ravni, o pristojnostih ustanov, razmerjih med akterji, o medijih za prenos znanja ter družbenih krogih v varovalni paradigmi. Njihove izjave sem uporabila predvsem v obravnavi suhozidne gradnje, nekatere izjave zadnjih dveh sogovornic pa tudi v poglavju o nastajanju slovenskega sistema varovanja.

Vse intervjuje sem transkribirala v pogovornem jeziku in za manj znane narečne besede in tujke v oklepaju dodala slovenske izraze. Pogosto sem za lažjo razumljivost nekoliko priredila besedni vrstni red. Ob tej objektivizaciji utelešenega govora (Bourdieu 2005: 95; Polanyi 1962: 67) so se mi odpirala še nova vprašanja, zato sem nekatere



sogovornike in sogovornice poklicala po telefonu ali si z njimi dopisovala po elektronski pošti, da smo lahko pojasnili nejasnosti in dvome.

Izjav nisem anonimizirala,<sup>13</sup> ker so podatki nosilcev dediščine javno dostopni v Registru nesnovne kulturne dediščine, sogovornice pa so zaposlene v javnih ustanovah, poleg tega pa pri dediščinjenju suhozidne gradnje niti oni niti sama nismo zaznavali etičnih zadržkov ali negativnih družbenih vplivov. Da sem pridobila njihova dovoljenja za objavo osebnih podatkov, so dobili v branje prvo različico študije primera in zadnjo različico celotnega besedila pred knjižno objavo. Kakor omenjeno, se je ena oseba odločila za varovanje osebnih podatkov.<sup>14</sup>

Naslednji del obravnavanih referenc je Filmografija z metapodatki o omenjenih filmih. V poglavju o razvoju vizualne antropologije navajam primere značilnih ali prelomnih etnografskih in staroselskih filmov ter nekatere igrane filme, ki osvetljujejo spremenjene interpretacije v različnih časovnih in družbeno-političnih obdobjih. V naslednjih poglavjih pa se sklicujem predvsem na filme o dediščini.<sup>15</sup>

Spletni viri so številčeni po zaporedju pojavljanja v besedilu, podatki pa zbirno v zadnjem razdelku Virov in literature.<sup>16</sup> Uradni Register nesnovne kulturne dediščine vodi Ministrstvo za kulturo (Spletni vir 7; primerjaj tudi Spletni vir 8, stara domena s seznamom registriranih enot). To je primarni vir, ki omogoča dostop do imena enote, klasifikacije, kratkega in daljšega opisa enote, lokacije enote, varstvenih usmeritev, utemeljitve vpisa, evidentiranih nosilcev, fotografije in prikaza lokacije na karti Slovenije. Koordinator elemente v registru prikazuje na svoji spletni strani (Spletni vir 9), podstrani Prikaz enot vpisanih v register (Spletni vir 10), skupaj s fotografijami in filmi.

Izbrani deli besedila nominacijskih obrazcev slovenskih ali večnacionalnih elementov na Reprezentativnem seznamu so navedeni s

---

13 Pobudo je dala Cristina Grasseni, ki je brala študijo primera in je dediščinjenje suhozidne gradnje videla kot uspešno in povsem neproblematično zgodbo; nasprotno je dediščino sirarstva v italijanskih Alpah označila kot vojno sirov s spori med akterji in z razgretimi političnimi debatami. Sogovornikom je spremenila imena, da je ščitila njihove ekonomske interese, ker je šlo za preživetje kmetij, alpskih vasi in konzorcijev (Grasseni 2017).

14 Dobesedne ali povzete izjave so v monografiji navedene z imenom in priimkom v oklepaju (na primer Boris Čok; Eda Belingar), medtem ko se priimek in letnica nanašata na objavo (na primer Čok 2014a; Belingar 2015).

15 V skladu s prevladujočim načinom navajanja podatkov v vizualni antropologiji in filmografijah (ker so filmi večinoma skupinska dela), naslovu sledijo avtorji, producenti, letnica nastanka in trajanje. Pri sklicevanju na filme med besedilom so navedeni naslov in ob prvi omembi v oklepaju tudi naslov v izvirnem jeziku, ker so v Filmografiji razporejeni abecedno po izvirnih naslovih, in letnica produkcije.

16 Strukturiram jih kot Spletni vir x: Uradno telo: Ime enote, <URL naslov> in datum dostopa.

prvo besedo in letnico: *Obhodi kurentov (Door-to-Door Rounds of Kurenti, Obhodi 2017)*, *Klekljanje čipk v Sloveniji (Bobbin Lacemaking in Slovenia, Klekljanje 2018)*, *Veščina suhozidne gradnje, znanje in tehnike (Art of Dry Stone Walling, Knowledge and Techniques, Veščina 2018, 2024)* in *Tradicije reje lipizancev (Lipizzan Horse Breeding Traditions, Tradicije 2022)*.

Pisni viri iz elektronske pošte so navedeni z okrajšavo EP in datumom, na primer Luba Volanská (EP, 18. 8. 2020).<sup>17</sup> Prav tako se sklicujem tudi na pogovore v živo ali preko spletnih orodij, na primer (Zoom, 3. 12. 2020).

Navsezadnje je pomemben vir, še posebej zaradi več vlog, ki se prepletajo v raziskavi, tudi lastni spomin. Spomini so »zapiski v glavi« (angl. *headnotes*; Ottenberg 1990; primerjaj Okely 2008: 58). Po spominu pišem, na primer, o praksah in pristopih v produkciji etnografskih filmov na podlagi pogovorov z upokojenim slovenskim etnologom in vizualnim antropologom, nekdanjim vodjem Avdiovizualnega laboratorija Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU in direktorjem festivala *Dnevi etnografskega filma* Naškom Križnarjem (ob pregledu slovenske produkcije *Etnovideo maraton, 2001–2006*, ob selekcijah filmov za mednarodni festival *Dnevi etnografskega filma* po letu 2007 in v diskusijah po projekcijah); razpravah s sociologom kulture in umetnostnim zgodovinarjem Mihom Pečetom, dolgotnim strokovnim sodelavcem Avdiovizualnega laboratorija Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU in zdaj sodelavcem Oddelka za infrastrukturo ZRC SAZU ter po letu 2016 direktorjem festivala *Dnevi etnografskega filma*, ter z nemško vizualno antropologinjo Beate Engelbrecht, direktorico *Mednarodnega festivala etnografskega filma Göttingen*. Po spominu povzemam tudi stališča soavtorjev skupnih filmskih produkcij in članov delovnih skupin po skupnih ogledih filmov o nesnovni dediščini, sem pa pred objavo vsem omogočila pogled v besedilo.

Vsaka komunikacija iz oči v oči je, podobno kot ustno izročilo, del komunikativnega spomina; ko pa ustno izročilo ali mnenja drugih zapišemo, komunikativni spomin spremenimo v širše dostopen kulturni spomin (Assmann J. 1995: 126, 133). Ko iz rezervoarja ali depoja spominov potegnemo tiste, ki funkcionalno podpirajo trenutni projekt, ti postanejo naši funkcionalni spomini; legitimnost v spominskih praksah jim daje vez s preteklostjo (Assmann A. 2011: 126–9).

---

17 Ti viri na končnem seznamu niso navedeni.

Nisem prva, ki pišem kritično o varovalni paradigmi nesnovne dediščine in sem obenem dejavno vključena vanjo. Ambivalenten položaj, podobno kakor pri Chiari Bortolotto, zapleta »odnos med disciplino antropologije, ki znanstveno raziskuje kulturne procese, in političnim poljem, ki te procese ureja« (Bortolotto 2015: 252). Ko raziskuje ustvarjanje in izvajanje Unescove globalne politike nesnovne dediščine, hkrati pa tudi sama sodeluje v teh procesih, se zaveda, da odmaknjena vloga etnografinje ni več mogoča (prav tam; primerjaj Hafstein 2018b: 1–20; Schreiber 2017: 456).<sup>18</sup>

Kompleksno vprašanje distanciranih in angažiranih vlog etnografije so antropologi ozavestili ob reflektivnem obratu (zaznamoval ga je izid zbornika o pisanju o drugih kulturah, Clifford in Marcus 1986), vizualni raziskovalci pa že kakšno desetletje prej (Ginsburg 1995a: 261; Ruby 2000: 164). V šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja so pozitivistične modele oblikovanja znanja nadomestili z dialoškimi, reflektivnimi in participativnimi (Rouch 1975; MacDougall 1975, 1982), v zadnjih desetletjih 20. stoletja pa so podprli tudi razvoj staroselskih medijev (Ginsburg 1989, 1991, 1995a; Turner 1991), filmov subjektov in sodelovalne produkcije s skupnima avtorstvom in odgovornostjo (Ruby 1991: 50–7).

Pri staroselskih produkcijah je ameriški vizualni antropolog Terence Turner (1991: 308) opazil, da ne dokumentira le kulturnih sprememb, temveč je postal »kulturni instrument« ljudstva Kayapo. Trdil je, da so imeli antropološki aktivisti, ki so se angažirano vključili v staroselska gibanja, vodilno vlogo pri razvoju kritičnega teoretičnega razumevanja zgodovinskih sil in transformacij, ki so vodile v nove kulturne in družbene realnosti. Tega niso dosegli z nevtralnimi opazovanjem, temveč z opolnomočenjem staroselcev za filmsko produkcijo, s promocijo staroselskih avtoetnografij in s podporo tem skupinam pri preoblikovanju družbenih struktur, ki so vplivale na njihovo življenje (Turner 2006: 22). Podobno je bilo pri večkrajevnih raziskavah zaznati, da se raziskovalci v študiju protislovnih tematik, ki jih zasledujejo na vertikalni od lokalnih okolij do globalnih političnih in gospodarskih sistemov, praviloma odločajo za položaj aktivističnih etnografov, ki se pogajajo o identitetah (Marcus 1995a:

---

18 Ewa Nowicka se je vprašala, ali naj bo antropolog hladen opazovalec in analitik ali aktiven udeleženec družbenega življenja ter posrednik med sprtimi stranmi, obenem pa upošteva še vzgojno-izobraževalno vlogo antropologije in zagovarja kulturno raznovrstnost (Nowicka 2006: 150 po Schreiber 2017: 456).

113). Nekateri vizualni antropologi (Pink 2006: 81; Filak in Gorišek 2015: 113) predlagajo, da se vizualna etnografija uporabi kot »orodje družbene intervencije«, ki skrite probleme ljudi razkrije v javnosti in s tem izboljša njihovo življenje.

V 21. stoletju se sorodni premiki dogajajo na mnogih področjih aplikativnih raziskav, na primer v novi muzeologiji, ko kustosi pristop od zgoraj navzdol kombinirajo z bolj demokratičnimi pristopi od spodaj navzgor, da se s participativnimi, inkluzivnimi in sodelovalnimi pristopi vključijo v skupnosti (Clifford 1997, 2004; Hooper-Greenhill 2000; Sandell 2003; Simon 2010; Valentinčič Furlan 2014a, 2021a; Palaić 2016; Lunaček Brumen 2018). Podobno so bili demokratični pristopi k javni folklori pri Ameriški zvezi folkloristov in Centru za ljudsko življenje in kulturno dediščino raziskovalnega inštituta Smithsonian opredeljeni kot angažirane in progresivne prakse produkcije dediščine (Kirshenblatt-Gimblett 2000; Baron 2016). Po drugi strani pa je Albert van der Zeijden poročal, da se je večina srednjeevropskih folkloristov in etnologov (nem. *Völkenskundler*) na konferenci o javni folklori (Bad Homburg, 1998) identificirala bližje kritičnim opazovalcem in se izrekla proti javnim strokovnim intervencijam (van der Zeijden 2014: 357). Bi se četrto stoletja pozneje in po intenzivni Unescovi paradigmi nesnovne dediščine še lahko?

Tudi v Sloveniji etnologi in kulturni antropologi kulturno dediščino obravnavajo vsaj z dveh zornih kotov: teoretično in reflektivno, ko se sprašujejo, kako v sodobni družbi misliti dediščino, ali pa aplikativno (Fakin Bajec 2011: 13; Hrobat Virloget 2019: 37–8; primerjaj Hudales in Visočnik 2005a, 2005b). V drugem primeru postanejo soustvarjalci dediščine (Lowenthal 1985; Kirshenblatt-Gimblett 1988; Fakin Bajec 2011: 13): muzejski kustos predmetu, ki ga prinese s terena in vpiše v inventarno knjigo, podeli status muzealije; v Zavodu za varstvo kulturne dediščine Slovenije izbrane stavbe, kulturne prostore in kulturne krajine z odlokom razglasijo za dediščino; za nesnovno dediščino pa Delovna skupina Koordinatorja izda pozitivno mnenje, da predlagana enota dediščine ustreza strokovnim merilom za vpis v register (Koordinator 2021a), vpiše pa jo Ministrstvo za kulturo. Aplikativne stroke pogosto skupaj z lokalnimi skupnostmi dediščino ustvarjajo tudi v razvojnih, čezmejnih in evropskih projektih (glej na primer Benčič Mohar 2013; Kranjc 2014b; Valentinčič Furlan 2014a; Godina Golija in Ledinek Lozej 2018; Hrobat Virloget 2019; Fakin Bajec 2020a; 2020b).

Vendar pa lahko ista oseba celo v istem projektu deluje iz dveh različnih izhodišč; po eni strani raziskovalno in z organizacijo delavnic podpira skupnost pri ohranjanju dediščine, po drugi strani pa kot

raziskovalka širokega pogleda kritično opazuje vplive kulturne politike na nesnovno dediščino, kulturne pojave in skupnosti (Nikolić Đerić 2015: 88). Lidija Nikočević, ki je leta 2008 sodelovala pri pripravi hrvaške nominacije za vpis zvončarjev s področja Kastava na Reprezentativni seznam, se je pri tem počutila razdvojeno: njen dolgoletni raziskovalni odnos z zvončarji se je spremenil, ko je postala ocenjevalka vrednosti njihovega izročila po zunanjih, Unescovih merilih (Nikočević 2012: 10). Kritična je bila do pristopa z vrha navzdol in zaradi šibke udeležbe lokalnih skupnosti pri pripravi nominacije; spraševala se je, ali bo vpis na Unescov seznam morda pripeljal do fosilizacije, v odtujevanje ali iznajdbo tradicije ter kako bo na nesnovno prakso vplivala spolitiziranost mednarodnih in nacionalnih programov varovanja (nav. delo: 11). V procesu priprave nominacije je delovala kot aplikativna antropologinja, ki je upoštevala mehanizme oblikovanja univerzalnih standardov uvrščanja na Reprezentativni seznam (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 185), in kot kritična raziskovalka (Nikočević 2012: 11).

Na področju varovanja nesnovne kulturne dediščine etnologi in antropologi delujejo po dveh ločenih tradicijah znanja: v Unescovi varovalni paradigmi soglašajo z anonimnostjo in podrejenostjo Unescovim merilom za urejanje veljavnosti znanja, v kritičnih raziskavah pa spoštujejo znanstvena merila veljavnosti (Barth 2002: 3), navajajo vire in avtorje, dokumentirajo metodologije in pojasnjujejo kontekste (primerjaj Bortolotto 2015: 260). Raziskovalci lahko preklaplajo med različnimi položaji in prestopajo navidezne ločnice (angl. *boundaries*; Barth 1969: 10; Cohen 1985; Hall 1997a: 3).

Indijsko-ameriška antropologinja Kirin Narayan se je po lastni strokovni izbiri naučila suvereno prehajati ločnico med »domačimi, nativnimi« in »običajnimi« antropologi. Dinamično razumevanje vloge raziskovalke in postopkov ustvarjanja znanja ji je omogočilo, da je paradigmo, ki temelji na strogem ločevanju insajderjev in avtsajderjev<sup>19</sup> (utemeljeno bodisi geografsko, bodisi identitetno) ter raziskovalcev in subjektov, nadomestila s paradigmo, ki ji dovoljuje fleksibilne identifikacije in vloge (Narayan 1993). Podobno je ameriška religiologinja Ann Taves (2005) prehajala med nevtralnimi pristopi religioloških študij in angažiranimi pristopi teoloških študij. Trdila je, da način opredeljevanja raziskovalnih vprašanj signalizira status insajderjev ali

---

19 Angleški besedi *insiders in outsiders* (Jenkins 2004: 123; Ashworth in Graham 2005: 151) Dan Podjed (2011: 15) prevaja z »notranjci« in »zunanjci«, Ana Svetel (2024: 16) pa uporablja izraza »vključenka« in »izključenka«; sama sem se odločila za podo mačen zapis tujk kljub slovarskemu kvalifikatorju »publ.«.

avtsajderjev raziskovane kulture, oziroma, da je mogoče v kateri koli akademski disciplini izbirati med angažirano opredelitvijo in nevtralnim opazovanjem s povzemanjem opredelitev drugih.

V knjigi kritično obravnavam Unescovo varovalno paradigmo nesnovne dediščine, ker pa sem v njej tudi udeležena in poročam o raznovrstnih izkušnjah in premislekih, večkrat prestopam v vlogi aplikativne etnologinje v varovalni paradigmi oziroma angažirane vizualne antropologinje pri vizualizaciji nesnovne dediščine. Čeprav se je na trenutke nekoliko shizofreno gibati med vsaj tremi različnimi vlogami, sem ponotranjila stališče Ann Taves (2005), da odprta pozornost in reflektivno prehajanje med nevtralnimi in angažiranimi pristopi ne vodita v razpad poklicne integritete, temveč omogočata kompleksnejše analize in odpirata prostor za ponoven premislek in ustvarjanje novih pogledov. Pričakovala sem, da bom retrospektivno lahko zapisala, kdaj prestopam ločnice, saj med izvajanjem dejavnosti ni ne časa ne potrebe po definiranju vsakega koraka, položaja in stališča; ugotavljam pa, da to ni vedno mogoče – vloge so tako prepletene, da lahko za vsako odločitev določim predvsem razmerja med deleži dveh ali treh položajev.

Kdaj v dejavnostih Koordinatorja delujem kot del slovenskega sistema varovanja in pri nominacijah kot del globalne paradigme, kdaj sem angažirana vizualna antropologinja in kdaj kritična opazovalka? Kot članica Delovne skupine Koordinatorja sodelujem pri odločanju, kateri elementi bodo vpisani v register: seveda upoštevamo samoopredelitve nosilcev dediščine (primerjaj Unesco 2003a: 2.1. člen), ob njih pa so odločilnega pomena strokovna merila slovenskega Koordinatorja (Koordinator 2021a). Tedaj sem aplikativna strokovnjakinja – članica skupine, ki ministrstvu predlaga dediščino v uradno potrditev. Pobude prejmemo od nosilcev, lokalnih skupnosti, muzejev, društev in lokalnih uprav, vendar so bile med njimi tudi take, ki niso ustrezale opredelitvam nesnovne dediščine.

Ko je element vpisan v slovenski register, je moja glavna odgovornost vizualizacija nesnovne dediščine. Prednost dam filmom, ki so jih posneli v lokalnem okolju, če le ustrezajo osnovnim filmskim karakteristikam (po ključih filmskega sporočanja, Unescovih navodilih in zelo temeljnih osnovah vizualne etnografije), ki sem jih zbrala v »Smernicah za izdelavo filmov o nesnovni kulturni dediščini« (Valentinčič Furlan 2021 (2016)).<sup>20</sup> Pri filmih zunanje produkcije dopu-

---

20 Pri pisanju smernic sem se spraševala, ali uporabiti prvo osebo ednine ali množine in sem nazadnje pisala v množini v imenu Koordinatorja. Prevzela pa sem odgovornost in dodala svoje podatke, da bi me lahko potencialni avtorji filmov kontaktirali, če bi imeli dodatna vprašanja in dileme.

ščam precej več avtorskih elementov, kakor jih sicer uporabljam sama. Če se odločim za nova snemanja, zasledujem emske poglede nosilcev, ker zagovarjam stališče, da sta stroka in politika v besedilih že uskladili etske poglede in politični diskurz. V zadnjih letih spodbujam sodelovalne produkcije, v katerih nosilce dediščine vključimo že v načrtovanje filmske produkcije, kar je skladno z Unescovim poudarjanjem udeležbe nosilcev. Pri tem gre za vlogo angažirane vizualne antropologinje pri načrtovanju, snemanju in montaži filmov. Prav tako se tudi na konferencah in pri pisanju za objave zavzemam za take pristope. Čeprav sem kritična do vizualizacije v Unescovi varovalni paradigmi, v praksi upoštevam Unescova izhodišča o vsebini (poudarek na sedanjem stanju dediščine, družbenih vlogah, načinih prenosa dediščine) in dolžini filma ter o avtorskopravnem kontekstu filmske produkcije (podpisujem izjave o prenosu pravic). Omenjenih treh vlog torej v praksi ni mogoče povsem ločiti, analiziram jih lahko šele z retrospektivno refleksijo, tako kakor svoje identitete vedno osmišljamo za nazaj (Muršič 1997: 227). Pri tem gre za prelivanje vlog in dinamične procese (Bauman 1996: 18; Chapman, McDonald in Tonkin 1989: 17; Barth 1969: 28; Muršič 1997: 226; Jenkins 2004: 6).

Vloga predstavnice Koordinatorja je najbolj poudarjena, ko se z avtorji in producenti filmov o nesnovni kulturni dediščini dogovarjam za objavo njihovih filmov in pripravljam izjave o prenosu avtorskih pravic na Ministrstvo za kulturo in Koordinatorja ter jim pojasnujem, kaj pomenijo pravni izrazi (neizključni prenos, moralne in materialne avtorske pravice, prenos pravic na tretje osebe).

Ko se avtorji in producenti, ki poznajo avtorsko pravo, pritožujejo nad preobsežnim prenosom avtorskih pravic na Ministrstvo za kulturo, razumem njihovo stališče, saj sem tudi sama avtorica filmov in zagovornica producentских pravic Slovenskega etnografskega muzeja. Pa vendar pripravljam in podpisujem izjave za filme, katerih avtorica ali soavtorica sem, in se s tem podrejam zahtevam Ministrstva za kulturo in Unesca. To v bistvu kaže, da tudi v primeru priprave in podpisovanja izjav ter objav filmov ni mogoče ločiti treh vlog (kritične, aplikativne in angažirane), ki se jim pridružijo še vloge (so)avtorice filmov, zastopnice Slovenskega etnografskega muzeja kot producenta filmov in urednice zbirke filmov o nesnovni dediščini. Prav zaradi avtorske in producentске udeležbe bolje razumem druge avtorje in producente v skrbi glede interesov politike po pravicah od Unesca navzdol.

Pri pripravi nominacije za vpis na Unescov Reprezentativni seznam se spolitiziranost močno poveča. Če me zaprosijo za mnenje o filmu, ki so ga izdelali v lokalnem okolju, sem lahko kritična do načina (samo)predstavitve nosilcev dediščine, še posebej v primeru zrežiranih

ali izrazito avtorskih prikazov. Ob pisanju povezujem vizualno analizo, parametre Unescove varovalne paradigme in zelo osnovne pristope vizualne etnografije (zaradi tolerance do medijskih pristopov v filmih drugih avtorjev). Olajševalna okoliščina je, da so dodatna priporočila o produkciji filmov v dokumentu Aide-Mémoire za izpolnjevanje nominacije na Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva za leto 2016 in poznejše nominacije (*Aide-Mémoire for Completing a Nomination to the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity for 2016 and Later Nominations*, Unesco 2015a, v nadaljevanju *Aide-Mémoire*) usklajena s temeljnimi smernicami vizualne etnografije, na primer poudarkom na izjavah nosilcev in prevodih izjav v podnapisih (Valentinčič Furlan 2015c: 101).

Ob sodelovanju pri produkciji nominacijskega filma tehtam zahteve Unesca; večinoma jih upoštevam, nekaterih pa ne, če imam tehtne strokovne protiargumente, kakor na primer v zvezi z navodilom, da se podnapisi k filmu pošljejo v ločenih formatih .srt, .sub, .smi, .rt (Unesco 2022a: 23. točka); to pomeni, da Unescov tehnični sektor pred spletno objavo film in ločene napise naloži v montažni računalnik in izvozi film s podnapisi. V muzeju nikoli nismo delali filmov z ločenimi podnapisi, ker ni bilo potrebe in niso praktični (takšna praksa je bila značilna za komercialno prodajo celovečernih filmov na nosilcih DVD s podnapisi v več jezikih na izbiro). Tudi mednarodni festival *Dnevi etnografskega filma* je prejel zelo malo takih datotek.

Ko sem koordinirala produkcijo nominacijskega filma o tradicijah reje lipincev osmih držav, sem kot angažirana vizualna antropologinja, kritična do ilustrativnih filmov na Unescovem spletišču, promovirala temeljna izhodišča vizualne etnografije, izkustvenega filma (Crawford 1992: 75; Postma 2012: 39–40) in sodelovalnih produkcij (Ruby 1991: 56; Elder 1995; Bayre, Harper in Afonso 2016: 8). Kot aplikativna strokovnjakinja sem sprejela osnovne Unescove parametre (Unesco 2022a: 16. točka) in spoštovala Unescove vrednote, na primer z izločitvijo posnetkov vžganih številčk na konjskih ledjih in izjave, da je vojna slabo vplivala na čredo. Moje vloge angažirane vizualne antropologinje, kritične opazovalke in aplikativne strokovnjakinje so bile prepletene – šlo je predvsem za niansiranje razmerij med vsemi tremi, kar se je lahko spreminjalo od odločitve do odločitve.

Načeloma angažirano pristopam k izdelavi filmov s poudarkom na sodelovanju nosilcev dediščine in emskih vidikih; pozorna sem torej tudi na status filmskih subjektov in moč njihovih perspektiv. Pravzaprav trdim, da v varovalni paradigmi nevtralnno opazovanje in enakovredna analiza vseh prispevkov in stališč nista mogoči, saj z izbirami in pristopi, ki temeljijo na naši osebni, poklicni in institucionalni



prtljagi, zavestno in tudi nezavedno izražamo svoje stališče. Glavno vprašanje je torej, ali smo stališča, izbire in pristope, tudi lastni habitus in slepe pege pripravljeni in sposobni razkriti. Sama lahko nevtralnno, odmaknjeno obravnavam rutinske tematike, ki me osebno in poklicno posebej na vznemirjajo, ko pa gre za teme, za katere mi je mar, se večinoma odzovem angažirano, celo osebno. Pri tem pogosto pridem tudi do »neznanega znanega« (Žižek 2006) – do lastnih ali skupnih slepih peg, protislovij, nereflktiranih, samoumevni in nikjer zapisnih pravil (Foucault 2001) ali *dokse*, ozaveščam tudi vpetost v strukture moči.

Osebno se mi zdi osnovna pozitivna čustvena naravnost potrebna za vsako dolgotrajnejše in angažirano ukvarjanje z nečim, tudi poklicno z etnologijo, vizualno antropologijo, filmom in muzeologijo. Izogibam se predvsem tematikam, do katerih imam etične zadržke (Valentinčič Furlan 2016: 112). Intelktualno me pritegnejo tudi ambivalence in disonance, ker skušam slišati *pro* in *contra* različnih strani, raziskati razmerja med njimi in možne smeri razvoja. Funkcija raziskovalne strasti je v velikem korpusu spoznavnih dejstev znati razlikovati med dokazljivimi dejstvi, ki so znanstveno zanimiva, in tistimi, ki niso; opredeljevanje znanstveno pomembnega je naposled odvisno od občutka za intelektualno lepoto. To pa je čustveni odziv, ki ga ni mogoče nepristrano definirati, podobno kakor ne moremo objektivno »opredeliti lepote umetniškega dela ali odličnosti plemenitega dejanja« (Polanyi 1962: 143).

Že pri pripravi *Tematske poti Na svoji zemlji* v Baški grapi sem preklapljala med čustvenimi in emskimi vidiki (navdušenje in ponos lokalnih prebivalcev, njihova čustvena in identitetna navezanost, nekoliko tudi moja) ter etskimi vidiki (strokovni, čustveno nevtralni pogledi nacionalnih filmskih ustanov na filmsko dediščino prvega zvočnega slovenskega celovečerca). Ocenila sem, da je moja vloga etnologinje, vizualne antropologinje in domačinke iz Baške grape oboje uravnotežiti in prevajati med pogledi in jezikom lokalne skupnosti in strokovne filmske skupnosti (Valentinčič Furlan 2014a: 198, 208). V članku o interpretaciji dediščine igranega filma in *Tematski poti Na svoji zemlji* seveda prevladujejo strokovni, znanstveni, etski pristopi, vendar navajam tudi poglede domačinov in v enem delu tudi svoje emsko stališče (nav. delo: 193). Pri vodenju skupin po tematski poti sem spoznala, da obiskovalce navdušijo podatki in dejstva, obogateni z nekaj navdušenja, čustvenimi in identitetnimi vidiki – tako lahko dediščino začutijo in nastane doživetje (Smith 2015: 460; Smith in Campbell 2015; Hafstein 2018b: 106; van de Port in Meyer 2018: 22–3).

Ko poslušam referat ali predavanje, me nevtralnno podajanje podatkov lahko uspava; prav zato se izogibam povsem enakim

predavanjem ali vodstvom, da se ne ujamem v past nevtralne rutine. Te poglede lahko povežem z izkušnjami etnografskega filma – obrazi prikazanih oseb prenašajo čustveni naboj, omogočajo identifikacijo z njimi in povečajo družbeno tvornost filma (MacDougall 2006: 55). Čustveno podprte oblike pripovedne in vizualne komunikacije lažje in trajneje vpišemo v spomin (Assmann J. 2006: 3), filmi pa so močan medij za prenos spominskih in čustvenih praks (Jørgensen 2017: 83).

Kot predstavnica Koordinatorja sem občasno trpela, ko je bilo treba strokovne pristope podvreči političnim odločitvam, zavzeto pa sem zagovarjala metode vizualne etnografije. Ni mi bilo vseeno, ko sem pri drugih članih delovne skupine zaznavala vplive prevladujočega televizijskega estetiziranega diskurza o dediščini s prijetno glasbo. Verjetno je bil to, poleg dejstva, da je polje filmov o nesnovni kulturni dediščini v veliki meri nerefleksirano, tudi eden od motivov za raziskavo filmov o nesnovni kulturni dediščini.

O ustvarjanju pomenov in znanja o nesnovni kulturni dediščini razmišljam kot o dveh podsistemih reprezentacije (Hall 1997b: 17–9): s prvim sem osmišljala nesnovno dediščino tako, da sem zgradila niz korespondenc med pojavi, praksami, dogodki in idejami v zunanjem svetu ter svojim notranjim konceptualnim zemljevidom, z drugim podsistemom pa sem ustvarila korespondence med tem zemljevidom in teorijo, koncepti, ki sem jih potem uredila v ubesedene predstavitve. Ko je Ministrstvo za kulturo leta 2011 Slovenski etnografski muzej pooblastilo za Koordinatorja, sem se sicer največ ukvarjala s filmi, vendar sem želela razumeti Unescovo paradigmo v teoriji in praksi ter jo premisliti v kontekstu kulturnih praks na terenu, kritičnih člankov in disonantnih pogledov v muzeju. Dediščinska dogajanja, izjave nosilcev, strokovnjakov in politike ter filmske in besedilne reprezentacije sem najprej primerjala s pojmi svojega konceptualnega sistema, ki sem ga med študijem in delom v Slovenskem etnografskem muzeju zgradila na znanju etnologije, vizualne antropologije in muzeologije. Tako so se sčasoma oblikovali moji pogledi, ki sem jih zaradi novih podatkov večkrat delno prilagajala. Za to fazo strokovnega in znanstvenega dela lahko uporabim oznako tiho znanje z grobo sliko pojava, ki še ne omogoča jasne formulacije (Polanyi 1962: iv). V naslednji fazi sem povezovala svoje poglede in ustrezne koncepte, diskurze in kulturne kode etnologije, (vizualne) antropologije in kritičnih dediščinskih študij ter se opredeljevala do Unescove varovalne paradigme in do stališč drugih raziskovalcev. Ponotranjeno znanje sem s pisanjem eksternalizala in objektivizirala.

Ker na besedi-in-stavku utemeljeno kognitivno antropološko znanje nastaja drugače od temelječega na podobi-in-sekvenci

(MacDougall 1998: 63; Husmann in Postma 2008: 11), je prav, da osvetlim še oblikovanje znanja v filmih o nesnovni dediščini. Pred odhodom na terensko snemanje sem imela na primer o treh elementih pustne dediščine (obhodi kurentov, škoromatija, laufarija) okvirno tiho znanje, ki sem ga pridobila ob terenskih raziskavah, ogledu etnografskih filmov in iz literature. Med snemanjem z opazovalno-participativno metodo sem znanje sestavljala v verbalni in neverbalni komunikaciji s filmskimi subjekti (Valentinčič Furlan 2018b: 32; primerjaj Križnar 1996: 113; MacDougall 1998: 86; Postma 2012: 39–40), v montaži pa sem izčistila kronološko strukturo dogodka. Vizualni etnografi znanje v filmu ustvarjamo s kombinacijo empiričnih veščin (MacDougall 2011), v katere je že vgrajene nekaj teorije, medtem ko je antropološko pisanje proces poznejšega premisleka o raziskovalnih izkušnjah ob primerjavah s teorijo in metodologijo (Devereaux 1995: 72). Po mojih izkušnjah je tudi montaža filma proces naknadnega premisleka in izčiščenja sporočila, ko tiho znanje o določenem pojavu ali praksi pretvarjamo v eksplicitno (Ličen 2012: 14). Sama pri kompleksni tematiki lahko porabim precej več časa za montažo kakor za pripravo terena in snemanje gradiva.

Pisanje mi pomaga izostriti poglede, urediti misli in iz množice podatkov teorije in empirije, ki so lahko kaotični in tekmiški, izluščiti bistvo glede na raziskovalna vprašanja. Pisanje disciplinira misli, ker procese, postopke, koncepte in metode na novo premislim, primerjam z drugačnimi pogledi in teoretičnimi izhodišči, postavim dodatna in drugačna vprašanja, morda preverim z dodatno literaturo, poiščem primerne formulacije ali pa ustvarim nove, s katerimi izrazim svoje znanje in poglede ter tiho znanje prenetem in domislim v eksplicitna spoznanja. Tako se vzpenjam po lestvi, na kateri so prečke argumenti teoretikov in sogovornikov, povezane z mojimi pogledi (MacDougall 1998: 69).

Pri montaži filma pa jasnost pogledov in sporočil ostrim tako, da večkrat pregledam posnetke ter iščem najpovednejše dele in pomembne vzorce slikovnih in govornih sporočil ter preskušam kombinacije obojih v montažnih sekvencah. Šele ko vidim in slišim, se lahko odločim, ali je neka sekvenca prepričljiva ali ne. V drugi fazi dodajam podporo z napisi, ki so vzporednice znanstvenega aparata v člankih (Križnar 1996: 103, 105): naslov opredeli temo, na začetku ali na koncu filma so podatki o kraju in času dogodka, govorniki so večinoma identificirani na začetku izjave, po potrebi so dodane besedilne razlage. Če je film namenjen tudi neslovenskim gledalcem, dodam prevode napisov in angleške podnapise povedanega z nekaj dodanega konteksta (MacDougall 1998; Henley 2021).

Ko sem spodbudila premišljevanje o filmski produkciji o nesnovni dediščini na dveh mednarodnih posvetih in z dvema zbornikom, sem še naivno verjela, da bo Unesco odprto sprejel strokovna in znanstvena stališča. Več literature sem prebrala, bolj se Unesco kaže kot velikanska ladja s trdno načrtano smerjo, ki zelo počasi prilagaja svoje usmeritve, verjetno merjeno v desetletjih, če sklepam po tem, kako je zaradi ponavljajočih se staroselskih, pokolonialnih, družboslovnih in humanističnih kritik svetovni dediščini dodal še nesnovno (Harrison 2013a: 116–7; Bortolotto 2015: 255; Aikawa 2004: 131). Če pa bodo to knjigo brali vpleteni strokovnjaki, bo morda vplivala na bolj etično vizualizacijo dediščine.

Na poklicni poti sem večkrat postavljena v položaj, da dokazujem pomen filma nasproti večinski antropologiji, etnologiji ali muzeologiji: najprej v diplomskem delu o bivalni kulturi v študentskem naselju (Valentinčič 1995); v Slovenskem etnografskem muzeju v komunikaciji s kustosinjami in kustosi, ki zbirajo, raziskujejo, hranijo, predstavljajo in razstavljajo predmetno dediščino; pri delovanju Koordinatorja pa v stikih z avtorji besedil vpisov v slovenski register in v nominacijskih obrazcih. Zato ni napačen vtis, da angažirano zagovarjam potence vizualnega nasproti značilnostim pisnega sporočanja, vendar obenem tudi gradim mostove med obema pristopoma in sklopoma. V drugem poglavju se sklicujem na avtorje, ki so angažirano ustvarjali neodvisni prostor za filmsko komunikacijo v antropologiji, sama zdaj zagovarjam prostor za razvoj potencialov in specifik izkustvenega filma pri varovanju nesnovne dediščine, da bodo besedila in filmi komplementarni načini sporočanja.

## IZDIH RAZISKAVE

Glavne teme knjige so, v skladu z naslovom, oblikovanje znanja in identitet, filmska produkcija in nesnovna kulturna dediščina ter razmerja med njimi. Uvodnemu poglavju sledijo tri teoretična, nato tri empirična in sklepno poglavje.

V drugem poglavju *Znanje v vizualni antropologiji* razdelam ustvarjanje znanja v razvoju etnografskega filma in po različnih metodologijah. Pogosto te procese v vizualni etnografiji / antropologiji primerjam z antropološkim pisanjem, saj je vizualna antropologija nastajala ob primerjanju in trenjih z matično vedo, dokler se konec 20. stoletja ni začela opirati predvsem na lastne metode, koncepte in načine ustvarjanja znanja. Obravnavam tudi različno znanje v etnografskem

filmu in pisni antropologiji, posebnosti staroselskih medijev ter veččutnost, večmodalnost in povezljivost različnih medijev. Del institucionalizacije vizualne etnografije je bila tudi skupna pot Unesca in (Mednarodnega) Odbora za etnografski film (fr. Comité (international) du film ethnographique) z vizualnim antropologom Jeanom Rouchem kot generalnim sekretarjem v letih 1952–1972. Ker film razumem kot komunikacijski proces treh akterjev – filmskih subjektov, ustvarjalcev filma in občinstva, obravnavam recepcijo etnografskih filmov, filmsko pismenost in empatijo. Nanje se namreč sklicujem v empiričnih poglavjih o produkciji filmov o nesnovni dediščini.

V tretjem poglavju *Nesnovna dediščina in dediščinjenje* nesnovno kulturno dediščino opazujem z vrsto različnih konceptov in vprašanj. V razdelku *Razvoj konceptov dediščine in nesnovne kulturne dediščine* pišem, kako so kanonski zahodni modeli dediščine v postmodernem času sprožili kritike skupnosti z radikalno drugačnimi pogledi na dediščino na eni strani ter družboslovnih in humanističnih ved na drugi. Postmoderni diskurzivni model se osredinja na procese, čemur sledi tudi *Konvencija*.

Drugi razdelek poudarja razmerje med deklarativno ravnijo *Konvencije* in njeno instrumentalizacijo – kako jo države in skupnosti prevajajo v operativno, manifestno raven. Opozarjam na razvoj pojmov pri Unescu in tudi na odtenke pomenov ob prevajanju konvencije v slovenski jezik v *Zakon o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (MKVNKD) ter navajam alternativne prevode. Pomembno je tudi, kaj Unesco v teoriji in praksi pojmuje pod sintagmo »skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki«, kako uporabljata izraza »sodelovanje« (angl. *cooperation*) in »udeležba, participacija« (angl. *participation*) – razlika je v slovenski zakonodaji izgubljena s prevodom – in kakšne vloge nameni strokovnjakom.

V tretjem razdelku so predstavljeni koncepti in pogledi treh kritičnih raziskovalcev dediščine – Laurajane Smith, Barbare Kirshenblatt-Gimblett in Valdimarja Tr. Hafsteina, ki jih dopolnjujem s primeri iz druge kritične literature in slovenske prakse. Analizirani so diskurzi in polja moči nosilcev dediščine, politike, stroke in znanosti ter vprašanje odtujevanja dediščine od izvirne skupnosti.

V četrtem razdelku so definirane vrste znanja in znalcev pri dediščinjenju: znanje in veščine praktikov v lokalnem okolju, normativno in politično znanje Unescove *Konvencije* in aplikativno družboslovno-humanistično znanje; šele povezana vzdržujejo varovalno paradigmo in njeno glavno orodje – vpisovanje elementov nesnovne dediščine v registre v državah pogodbenicah in na Unescove sezname. Po Unescu varovanje obsega identifikacijo, dokumentiranje, raziskovanje,

ohranjanje, zaščito, spodbujanje, promocijo in posredovanje dediščine, tudi izobraževanje in revitalizacijo različnih vidikov; večina teh procesov poteka na ravni kognitivnega, diskurzivnega znanja.

Peti razdelek dediščino obravnava v povezavi s čustvi in tvornostjo. Čustva in afekti so pomembni motivatorji za ukvarjanje z dediščino. V nominacijskih obrazcih jih ne zasledimo, dovoljena so v izjavah prostovoljnega, predhodnega in informiranega soglasja ter ob potrditvi vpisa elementa na enega od seznamov na zasedanjih Medvladnega odbora za varovanje nesnovne kulturne dediščine (v nadaljevanju Medvladni odbor). Unesco v *Konvenciji* tvornost (ang. *agency*) pripisuje prej dediščini sami kot njenim nosilec, vendar je tvornost sposobnost akterjev (angl. *agents*),<sup>21</sup> da sprožijo vzročna zaporedja dogodkov z dejanji uma, volje ali namere, tvornost predmetov pa je odnosna – omogočajo jo človeški akterji v njihovi sosesčini (Gell 2006: 28, 30, 156). Načelo odnosne tvornosti prenašam v polje nesnovne kulturne dediščine.

V šestem razdelku nesnovno kulturno dediščino obravnavam kot zbir živih akterjev in aktantov. Pri dediščinjenju se povežejo skupnosti prakse (Lave in Wenger 1991) in dominantna Unescova epistemska skupnost (Jacobs 2017), ki imajo različne epistemske in ontološke značilnosti.

V sedmem razdelku so analizirani pogledi humanistike in družboslovja, nosilcev dediščine in Unesca na vprašanje (ne)pristnosti dediščine. Humanistične in družboslovne vede trdijo, da je vsa dediščina konstruirana, v Unescovi varovalni paradigmi pa gre za shizofreno situacijo, ko je dilema v teoriji presežena, v praksi pa še vedno zelo aktualna. Izziv dediščinjenja je sprejeti skupni obstoj emskih pogledov nosilcev, da je njihova dediščina zanje pristna, in etskih pogledov značnosti in Unesca, da je vsa dediščina konstruirana.

V osmem razdelku obravnavam vzroke za visoko stopnjo medijske posredovanosti nesnovne kulturne dediščine in različne funkcije filmov v varovalni paradigmi, prav tako analiziram kode, protokole, konvencije in standarde, ki so vgrajeni v priporočene tri vrste reprezentacije v nominacijskih dosjejih (besedilo v obrazcu nominacije, fotografije, film) in vplivajo tudi na razmerja moči med nosilci dediščine, stroko in politiko.

To je podlaga za deveti razdelek o filmih o nesnovni dediščini v registrih in o nominacijskih filmih na Unescovem spletišču.

---

21 V angleškem jeziku je razvidna povezava med *agency* in *agent*, v slovenskem prevodu pa se izgubi. Ker beseda »agent« premočno asociira na obveščevalne službe, uporabljam izraz »akter«.

Predstavim razvoj relativno skromnih Unescovih navodil za njihovo produkcijo, sledi pregled kritične analize filmov na Unescovem spletišču in nazadnje, kako smo različni avtorji pristopili k produkciji nominacijskih filmov. V žarišču so udeležba in tvornost nosilcev dediščine, razmerja moči v filmski produkciji, recepcija filmov in pretirano poenostavljene izjave o prenosu avtorskih pravic. Na Unescovem spletišču še vedno prevladujeta na besedi temelječa žanra televizijskih reportaž in promocijskih filmov, vizualni antropologi pa promoviramo metode in pristope vizualne etnografije, s katerimi nosilce dediščine pritegnemo v sodelovalno produkcijo.

V četrtem poglavju obravnavam *Identitete in identifikacije*. V prvem razdelku je pregled, kako so družboslovne in humanistične vede raziskovale in definirale identitete in identifikacijske procese posameznikov, v drugem razdelku pa skupin in skupnosti. Vse identifikacije potekajo v dinamičnih interakcijah med samodoločitvami osebe ali skupine in kategorizacijami s strani drugih. Tretji razdelek je namenjen negativnim družbenim pojavom, kakršni so etnocentrizem, evrocentrizem, stereotipi in rasizem, četrta pa identifikacijam staroselcev. Na teh temeljih so v petem razdelku družbene, kulturne in osebne identitete obravnavane v kontekstu filmske produkcije in v šestem razmerja med identitetami in dediščinami. Etični in epistemsko pravičen pristop k reprezentacijam nesnovne kulturne dediščine v vseh medijih je, da je že v načrtovanju tvorno vključena obravnavana skupnost.

V petem poglavju *Sistem varovanja nesnovne dediščine v Sloveniji* rekonstruiram, kako je bil v Sloveniji postavljen sistem varovanja<sup>22</sup> z ustreznimi zakonodajo in Registrom nesnovne kulturne dediščine kot orodjem za praktično varovanje nesnovne kulturne dediščine. Temelje varovalnega sistema in vizualizacijo dediščine s filmi po načelih vizualne etnografije je zasnoval prvi Koordinator – Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, nadaljevali pa smo jo v Slovenskem etnografskem muzeju. Obravnavane so tri filmske produkcije o pustovanjih, v katerih sem ustvarjanje znanja načrtovala glede na značilnosti teren-skih praks in osnovnih Unescovih vodil, pri montaži filma pa sem sledila kronološki strukturi dogodkov. Sklenem z aktualnim vprašanjem izjav o prenosu avtorskih pravic, ki jih je pripravilo Ministrstvo za kulturo, vendar nekateri avtorji in producenti, ki poznajo *Zakon o avtorski in sorodnih pravicah*, ne soglašajo z določenimi formulacijami, ki

---

22 Da se varovalne paradigme razlikujejo od države do države, je razvidno v poglavju o suhozidni gradnji, ob analizi nominacijskega obrazca suhozidne gradnje osmih držav za vpis na Unescov Reprezentativni seznam.

opredelijo prenos prevelikega obsega pravic na Ministrstvo za kulturo v potencialno škodo avtorjev in producentov filma.

V šestem poglavju *Suhozidna gradnja: Študija primera* je v središču pozornosti metamorfoza skupnostne prakse v neuradno in uradno dediščino skupaj z njenimi medijskimi predstavtvami, da bi ugotovila, ali Unescova globalna paradigma res raztaplja tiho znanje, utelešene veščine in habitus s tem, ko jih nosilci, strokovnjaki in politika popišejo po navodilih Unesca in obenem objektivizirajo. Študijo primera sem strukturirala tako, da najprej pokažem načine pridobivanja znanja štirih nosilcev suhozidne gradnje s Krasa in enega iz Istre ter razloge za zaton te prakse.

V drugem razdelku s pomočjo vpletenih raziskovalk ugotavljam, kakšne spremembe je prinesla revitalizacija suhozidne gradnje v pridobivanje in posredovanje znanja, vključno z novimi mediji in vpetostjo v čezmejne evropske projekte. Prostovoljne akcije prenove in delavnice obravnavam kot dediščinska žanra oziroma uspešna medija za prenos veščin, znanja in navdušenja. To so neformalne oblike praktičnega učenja, medtem ko so nacionalne poklicne kvalifikacije formalizirani prenosi znanja z mednarodno priznanimi dokazili.

V tretjem razdelku predstavim Koordinatorja in Ministrstvo za kulturo, osrednji ustanovi pri vpisovanju suhozidne gradnje v slovenski Register nesnovne kulturne dediščine in pri pripravi nominacij za vpis na Unescov Reprezentativni seznam. Analiziram ustvarjanje znanja in identitet med snemanjem suhozidne gradnje in montažo procesnega filma, ki je bil s še dvema slovenskima filmoma poslan španskim montažerjem. Razčlenim tudi znanje, reprezentacije in medije, družbene kroge, sodelovanje nosilcev dediščine in merila veljavnosti v treh medijih nominacije osmih držav *Veščina suhozidne gradnje, znanje in tehnike* (Veščina 2018). Pot suhozidne gradnje iz kulturne prakse v zatonu v neuradno dediščino in uradno potrjeno nesnovno kulturno dediščino opazujem tudi z vidika konceptov habitusa, kulturnih polj in kulturnega kapitala. Ko sta se uspešno povezali kulturni polji suhozidne gradnje in nominiranja-in-vpisovanja na Unescove sezname, se je zgodila metakulturna produkcija dediščine ali »družbena alkimija«. V sklepu je analiza večinoma pozitivnih vplivov novega statusa suhozidne gradnje na nosilce, akterje in družbo v Sloveniji.

V sedmem poglavju *Znanje in identitete v slovenskih nominacijskih filmih* avtoetnografsko pregledam oblikovanje znanja in identitet v štirih slovenskih nominacijskih filmih in dveh skupnih nominacijskih filmih osmih držav, pri katerih sem sodelovala na različne načine – z usmerjanjem avtorjev, z ovrednotenjem filmov, s posnetki ali kot koordinatorica filmske produkcije. Najpoglabljeneje pišem o sodelovalnem



filmu *Tradicionalna reja in vzreja lipicancev* (2019) za slovenski Register nesnovne kulturne dediščine in skupnem filmu osmih držav *Tradicije reje lipicancev* (2020), ki je bil sestavni del nominacijskega dosjeja za vpis na Unescov Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva. Ustvarjanje znanja in kulturnih identitet v filmskih produkcijah obravnavam v treh korakih filmske produkcije: ob načrtovanju, med terenskim snemanjem in med montažo filma; na drugi strani komunikacijskega procesa pa ob ogledu in analizi filmov. Analiziram tudi, kako se v posamičnih filmskih produkcijah razkrivajo razmerja moči med nosilci dediščine, stroko in politiko. Na tej podlagi ugotavljam, da Slovenija nima enotne politike izdelave nominacijskih filmov, ker je vsaka izdelava filma za nominacijo odvisna od sestave delovne skupine in prevladujočih pogledov članov.

V zadnjem poglavju *Spoznanja* povzemam vloge vida, gledanja in pogledov v identifikacijskih in dediščinskih procesih ter v filmskih produkcijah. Identitete in identifikacije so v varovalni paradigmi do neke mere zastrte, saj Unesco pripisuje večji pomen nesnovni dediščini kakor njenim praktikom in nosilcem, brez katerih ta dediščina ne obstaja. Unesco ni v neposrednem stiku z nesnovno dediščino in njenimi izvajalci v lokalnem okolju, temveč jih nagovarja prek dveh posrednikov, držav pogodbenic, ki angažirajo še aplikativne stroke. Lokalne skupnosti še vedno skrbijo za utelešenje znanja in veščin v praksah, medtem ko Unescova varovalna paradigma spodbuja predvsem vpisovanje kognitivnega, eksplicitnega znanja. Vendar pa zapisi v različnih medijih ne omogočajo prenosa praktičnih znanj in veščin; teh se je mogoče naučiti izkustveno v življenjskih kontekstih ali na praktičnih delavnicah. Vizualizacija nesnovne dediščine nekritično reproducira vizualno dogmo na Unescovem spletišču – z vrha navzdol spodbujeno produkcijo logocentričnih ilustrativnih filmov. Namenoma poudarjam izkustvene filme in sodelovalno produkcijo, ki dokazujejo, da lahko pristopi in metode vizualne etnografije sploščijo hierarhije moči in okrepijo tvornost nosilcev. V sklepu se zavzemam za ponovni premislek o vlogi nominacijskih filmov in načinih ustvarjanja znanja in identitet v njih ter k primernejši ureditvi izjave o prenosu avtorskih pravic.

In na koncu uvoda še opombi o jeziku in podobah v tej knjigi. Zaradi ekonomičnosti jezika in tekočega branja splošne trditve, v katerih ni razviden spol oseb ali ko gre za mešane skupine, uporabljam moški spol, na primer antropologi, nosilci dediščine, uradniki, vendar ti vključujejo tudi antropologinje, nosilke dediščine, uradnice. Strokovno izrazje in znanstvene koncepte pogosto sopostavljam emskim izrazom nosilcev dediščine in političnemu izrazju Unescove varovalne paradigme.

Odločila sem se, da v knjigo ne bom vključila fotografij; te posredujejo izbrane zamrznjene trenutke, medtem ko film prikazuje trajanje, dogajanje, procese in izjavljanje. Filmov v natisnjene knjige še ni mogoče vključiti – trenutno so najboljši nadomestek sklici na njihove spletne objave. V elektronski izdaji knjige pa zadošča klik, ki bralca pripelje k vzporejanju zapisanega in vidnega.

# Znanje v vizualni antropologiji

Film je od nastanka Unescovih seznamov nesnovne kulturne dediščine med priporočenimi ali obveznimi sestavinami nominacij za vpis na Unescove sezname nesnovne kulturne dediščine (Sicard 2018: 63; Srećković 2018: 78), nekatere države ga priporočajo tudi za predstavitev elementov v nacionalnih registrih. V Unescovi varovalni paradigmi velik pomen filma vsaj potencialno izvira iz dejstva, da Ocenjevalno telo ne spozna elementa in njegovih nosilcev v njihovem družbeno-kulturnem okolju in tako je film edini pogled na življenjski svet elementa in njegovih nosilcev (Unesco 2001a: 14c., 19. točka). Unescova navodila za izdelavo filmov so zelo osnovna (Unesco 2022a: 16.–24. točka), med nominacijskimi filmi pa še vedno prevladujejo ilustrativni filmi. Vizualna antropologija je polje, ki lahko prispeva teoretična in etična izhodišča za filmsko produkcijo v varovalni paradigmi, vizualna etnografija pa ponuja ustrezne metode, zglede in produkcijske načine.

Pokazati želim, da so vizualni antropologi razvili vključujoče in etične pristope k ustvarjanju znanja in identitet v filmih, ki so koristni tudi za produkcijo filmov o nesnovni dediščini.

Vizualni antropologi so se veliko ukvarjali z raziskovalnimi metodami in epistemologijo v filmski pripovedi, ker so jih morali pogosto zagovarjati nasproti antropologom, ki so raziskovalne rezultate in refleksije predstavljali v knjigah in člankih. Vizualno antropologijo so skušali postaviti kot polje z lastno metodologijo in epistemologijo, zato v drugi polovici 20. stoletja niso več pristajali na primat besedil in njihovih zakonitosti nastajanja znanj (MacDougall 1998; Taylor 1996, 1998). V Unescovi varovalni paradigmi so pri vrednotenju, če nominirani element ustreza kriterijem za vpis elementov na Unescove sezname, besedila nominacijskega obrazca bistveno bolj odločilna kot film. Poleg tega številni filmi na Unescovem spletišču temeljijo na komentarju, ki povzema besedilo nominacije, slika pa ga ponazarja. Je tu na delu »ikonofobija« ali strah pred slikami (Taylor 1996: 67)? So ikonofobi tisti, ki menijo, da morajo biti podobe podrejene besedilom (Carta 2015: 31)? Gre preprosto za nepoznavanje potencialov filmskega medija in pomanjkanje občutljivosti za udeleženske metodologije (Sousa 2018: 26)?

Če je bil besedi podrejen način produkcije filmov značilen za drugo fazo nemega filma, ko kamere še niso sinhrono snemale terenskih zvokov, komentar in glasbo pa so lahko dodali v montaži, gre danes za nepotreben prežitek. Prav zaradi dejstva, da Unescova varovalna paradigma nekritično reproducira v vizualni antropologiji že presežene pristope podrejenosti filma besedilom, bom najprej predstavila, kako so v različnih obdobjih razvoja etnografskega filma pojmovali, koncipirali in uporabljali filme.

Čeprav etnologi, antropologi in novinarji pogosto sprašujejo po enoznačni opredelitvi etnografskega filma, se vizualni antropologi izogibajo definiranju po tematikah, metodologijah, avtorjih, ciljnem občinstvu ali narativnih pristopih (MacDougall 1978; Banks 1992). Konec 19. in v 20. stoletju so zahodni filmarji in antropologi pretežno snemali t. i. eksotična ljudstva drugih celin, sprva še v kolonialnih kontekstih, medtem ko so evropski in slovenski etnologi dokumentirali predvsem ljudsko kulturo in način življenja. Zadnja desetletja 20. stoletja in v 21. stoletju so se tematike razširile na vse okolje, tudi urbano, na nova gibanja, subkulture, migracije in globalizacijske tokove – pravzaprav skoraj ni več vsebinskih omejitev, vendar je v središču še vedno človek in redkeje nečloveški subjekti (Abbott 2020; Vannini 2020b).

Ko sta Jean Rouch in Edgar Morin leta 1960 v Franciji snemala izjave ljudi za film *Kronika nekega poletja* (*Chronique d'un été*,

1961), sta pridevniku etnografski dodala še sociološki film (de Heusch 1988, 2007a), vendar se taka delitev na neevropske in zahodne družbene teme in okolje ni uveljavila. Jay Ruby je leta 1975 zapisal, da so etnografski filmi samo tisti, ki jih izdelajo vizualni antropologi, vendar se drugi avtorji in vizualni antropologi niso strinjali z njegovimi pogledi. David MacDougall na primer ni študiral antropologije (Henley 2020: 156), vendar spada med najvidnejše avtorje etnografskih filmov in refleksije o vizualni antropologiji. Po njegovem mnenju etnografski filmi niso enotna zvrst ali žanr, ker nimajo enotne metodologije, zato zanje tudi ni definicije. Izraz je imel že na prvi mednarodni konferenci o etnografskem filmu leta 1947 v pariškem Muzeju človeka (Musée de l'Homme) predvsem simbolično funkcijo povezovanja, saj je označeval »izjemno raznovrstna prizadevanja v kinematografiji in družboslovju« (MacDougall 1978: 405).

Karl Heider je poudarjal, da etnografski film združuje dvoje vrst razumevanj: na eni strani antropologije in etnologije, na drugi pa filmskega medija in umetnosti (Heider 2006: ix). Leta 1976 je v prvi izdaji knjige *Etnografski film (Ethnographic Film)* predlagal, da stopnjo etnografskosti filmov presojava po 16 izhodiščih (etnografska raziskava, uporaba terenskih zvokov, prikazovanje celih teles in celovitih dejanj, povezava s tiskanim gradivom, opis motenj zaradi navzočnosti snemalne ekipe itn.; Heider 2006: 109), vendar se je večini vizualnih antropologov to zdelo preveč utesnjujoče in neživljenjsko (MacDougall 2006: 264–7; Beate Engelbrecht).

V pomanjkanju opredelitev navajam štiri značilnosti etnografskega filma, ki so se izoblikovale v praksi in so pomembne tudi za filme o nesnovni kulturni dediščini. Avtorji jih posnamemo z etnografsko metodo v izmenjavah s filmskimi subjekti, zato ni vnaprejšnjega scenarija. Etični pristop zahteva spoštljiv odnos do filmskih subjektov in preučevane skupnosti; posebej pomembno je, da jim film nikakor ne škoduje (Heider 2006: 119), zato ga praviloma najprej pokažemo preučevani skupnosti<sup>23</sup> (prav tam; Križnar 1996: 101–2; Wolfram 2020: 200–1) in upoštevamo pripombe; še bolje pa je, da filmske subjekte dejavno vključimo v vse faze filmske produkcije (MacDougall 1998: 91, 150–64; Ruby 1991: 56). Metodološki in etični imperativ je tudi zahteva, da v filmu slišimo izjave filmskih subjektov v njihovem jeziku in so prevodi v podnapisih, ne sinhronizirani (MacDougall 1998: 165–77; Henley 2021). Mnogi vizualni antropologi zagovarjamo

---

23 Mnogi vidiki tega, kaj lahko škodi ljudem in njihovem ugledu, se namreč pokažejo prav ob javnem prikazovanju filma in odzivih gledalcev (Pink 2001: 56; Filak in Gorišek 2015: 111).

pristop raziskovalca-snemalca-avtorja v eni osebi (Mead 1975: 7; Rouch 1975: 87–8, 91; v praksi David MacDougall, Ana Grimshaw in slovenski vizualni antropologi), da čim manj vplivamo na dogajanje. Antropologi, ki ciljajo na medijsko dodelane filme, sodelujejo z večjo snemalno ekipo.

V vizualni etnografiji obstajajo tri glavne strategije filmskega ustvarjanja znanja: z raziskovalnim gradivom, etnografskim raziskovalnim filmom in etnografskim (tudi antropološkim) dokumentarcem. Prvo ob uporabi osnovnih filmskih načel ohranja surove ali minimalno urejene terenske posnetke, drugi uporablja sredstva vizualne etnografske reprezentacije za etnografske namene, tretji pa je ponavadi zgrajen okoli narativne zgodbe in so mu lahko dodane razlage, ki pojasnjujejo kontekst (Husmann in Postma 2008: 12–3). Raziskovalno gradivo je namenjeno strokovnemu občinstvu, etnografski film strokovnemu in tudi širšemu, etnografski dokumentarec pa nagovarja najširšo javnost (prav tam; primerjaj Križnar 2009: 132). Etnografski film na tehničnici med strokovnostjo in umetniško interpretacijo daje prednost prvi – je torej namerno asketski, ker dodane plasti (glasba, komentar, izrazita estetizacija) gledalce oddaljujejo od avtentičnih okoliščin na terenu. Uredniki komercialnih televizij askezo etnografskega filma pogosto dojemajo kot pomanjkanje umetniške in razvedrilne vrednosti (Husmann in Postma 2008: 13).

Pri udeleženskem terenskem snemanju filmski slog in estetiko v veliki meri določijo izbrana tematika in družbene estetike, kot so organizacija prostora, dojemanje časa, materialna kultura in načini izražanja filmskih subjektov, medtem ko lahko izrazito avtorski pristopi v medkulturno filmsko ustvarjanje vsilijo tujo estetiko (MacDougall 1998; Husmann in Postma 2008: 13).

## ZNANJE V RAZVOJU ETNOGRAFSKEGA FILMA IN VIZUALNE ANTROPOLOGIJE

Zametki etnografskega filma segajo v leto 1895, vendar je vizualna antropologija kot disciplina precej mlajša; večinoma je postavljena v leto 1975. Oznako si je v 60. letih 20. stoletja izmislila Margaret Mead, ker je bilo njeno sklicevanje na »neverbalno« antropologijo pri kolegih neuspešno (Pink 2006: 131). Vizualna antropologija obsega dve glavni področji: preučevanje potencialov filma in fotografije kot metode in medija za raziskovanje družbenih pojavov in posredovanje antropološkega znanja ter raziskovanje vizualne kulture

in vizualnih manifestacij, kot so film, televizija, fotografija, grafiti, okrasje telesa, muzejske razstave, umetnost itn. Prvo področje vizualne antropologije obravnava nastajanje znanja med vizualno terensko raziskavo in ob montaži filma ter načine vizualne antropološke reprezentacije (Banks in Morphy 1997: 1; MacDougall 1998: 61–2; Grimshaw 2008: 307), prav tako pa tudi gledanje kot utelešeno znanje (Grimshaw 2001: 7, 177; 2008: 307; Grasseni 2007b: 2–4) in sprejem filmov pri različnem občinstvu (Adair in Worth 1972; Martinez 1992). Vizualna etnografija je terenska praksa raziskovanja družbenih pojavov in kulturnih identitet z vizualnimi metodami in mediji, najpogosteje s filmom in fotografijo.

Na podobi-in-sekvenci utemeljeno antropološko znanje je zasnovano drugače kot temelječe na besedi-in-stavku (MacDougall 1998: 63; Husmann in Postma 2008: 11), zato sta vizualni obrat in kritični premislek odziv na intenzivno lingvistično usmerjenost povojnega strukturalizma (MacDougall 1998: 61). MacDougall je zapisal: »vizualno je antropologe od vsega začetka navduševalo in begalo, kot divji konj, ki je obenem lep in ga ni mogoče jezdit« (nav. delo: 64). V nadaljevanju bom pokazala, kako so ga vizualni raziskovalci z različnimi metodami skušali udomačiti, najprej pa se posvečam razvoju vizualne antropologije in prelomom v načinih ustvarjanja znanja v filmih.

Za začetek filma velja leto 1895, ko sta brata Auguste in Louis Lumière izumila napravo za snemanje gibljive slike – »kinematograf« (fr. *cinématographe*) in posnela prve kadre sekvence, na primer Odhod delavcev iz tovarne Lumière (*La sortie des usines Lumière*, 1895) in Prihod vlaka na postajo Ciotat (*L'Arrivée d'un Train A la Ciotat*, 1895), pri čemer sta snemala zanimivosti in si prizadevala za komercialni uspeh. Splošni javnosti pa je manj poznano, da je raziskovalec in ljubiteljski antropolog Felix-Louis Regnault, sicer znan po kronofotografiji (kronološkem zaporedju fotografij) načinov gibanja živali in ljudi, istega leta posnel lončarko ljudstva Wolof na kolonialni etnografski razstavi o zahodni Afriki v Parizu (De Brigard 1975: 15; MacDougall 1978: 406; 1998: 139, 179). Tri leta pozneje je britanski antropolog Alfred Cort Haddon prvi posnel plese in tehniko prižiganja ognja v avtentičnem okolju med raziskovalno ekspedicijo na otoke Torres Straight nad Avstralijo (MacDougall 1998: 65). Avstrijski antropolog Rudolf Pösch je leta 1908 v puščavi Kalahari posnel pripadnika ljudstva San (etsko generično poimenovanje Grmičarji ali Bušmani); domačin Kubi je v fonograf z valji iz voska pripovedoval o vodnih jamah in obnašanju slonov. To je bil zgodnji poskus istočasnega snemanja slike in zvoka na različna nosilca, ki sta bila šele leta 1984 združena v en medij dovolj dobro, da so bili slišni značilni tleski jezika (Križnar 1996:

31). Vsi trije so kamero imeli za napravo za zapisovanje etnografskih podatkov. Večinoma so sledili razsvetljenski viziji, evolucionističnim pogledom in »reševalni paradigmi«,<sup>24</sup> ki je narekovala, da je treba dokumentirati izginjajoče kulture t. i. primitivnih neevropskih ljudstev (Erlewein 2015: 30).

Po prvi svetovni vojni se je med antropologi uveljavilo dolgotrajno terensko delo in neposredno opazovanje z udeležbo po zgledu Bronislawa Malinowskega, ki je antropologijo z območja naravoslovne znanosti speljal proti družbeni vedi (Grimshaw 2001: 47). Za cilj etnografske raziskave je postavil doumeti stališče domačinov, njihov odnos do življenja in njihovo vizijo sveta (Malinowski 2017: 31). V njegovi metodi so bile osebne izkušnje, sodelovanje in empatija v središču raziskovalnega procesa, ki pa ga je obenem podvrgel neosebnim standardom opazovanja z »objektivne« razdalje (Clifford 1986: 13). Na terenu je intenzivno fotografiral, vendar fotografij ni uporabljal za ustvarjanje znanja v objavah (Grimshaw 2001: 176, op. 18). Antropologija se je s funkcionalizmom in strukturalizmom usmerila v literarne predstavitve terenskih rezultatov (Erlewein 2015: 30), vizualne predstavitve pa so marginalizirali kot neakademske, ker so jih povezovali predvsem s popularno kulturo in svetom zabave (MacDougall 1998: 65). Belgijski antropolog Luc de Heusch je opazil, da so fotografije za več desetletij popolnoma izginile iz etnografskih monografij (de Heusch 1962: 109), da ne bi »kontaminirale znanstvenih besedil z eksotiko popotnih fotografij« (MacDougall 1998: 65).

Ker se družboslovni in humanistični raziskovalci niso ukvarjali s filmom, je nastal prostor za druge navdušence nad filmom in eksotičnimi okolji. Robert Flaherty je posnel znameniti film *Nanook s severa* (*Nanook from the North*, 1922), ki je poustvaril podobo inuitskega življenja pred prihodom belih trgovcev in lovcev ter pred velikimi družbenimi spremembami, ki so nastale v dveh desetletjih. Na severu Kanade je živel celo desetletje in je Inuite dobro poznal, zato jih je zlahka prepričal za sodelovanje v dramatizirani epski rekonstrukciji njihovega minulega načina življenja in jih navdušil za filmski medij (Henley 2020: 99–110; de Heusch 2007b: 17). Pri tem ni imel pomislekov o ustvarjalni predelavi mnogih vidikov njihovega življenja: za potrebe snemanja je zgradil na eni strani odprt iglu; po več letih so uprizorili nevaren lov na mrože s harpunami (brez »belih« pušk); dovolil si je svobodno reinterpretacijo družinskega in

---

24 Urgentno etnografijo (angl. *urgent / rescue / salvage ethnography*) je na začetku 20. stoletja spodbudil ameriški antropolog Franz Boas; v vizualni antropologiji jo je zagovarjala Margaret Mead (1975: 3).



družbenega življenja; glavnemu junaku Allakariallaku je spremenil ime (Nanook pomeni medved – Flaherty je spopad s severnim medvedom prvotno načrtoval kot vrhunec filma, vendar se jim medveda ni posrečilo posneti); prikrikl je mnogoženstvo; Nanookovo filmsko ženo je igrala njegova snaha; vere in šamanizma pa sploh ni pokazal. S tem je hotel film z značilnostmi potopisa, melodrame in intimne zgodbe boja človeka z naravo približati zahodnim gledalcem (Henley 2020: 99–110; Escobar 2017). Anna Grimshaw (2001: 202, op. 21) je Flahertyju pripisala romantični pogled in »nedolžno oko«. Film je z avro skrivnostnosti in eksotike pri gledalcih zbudil veliko empatije in nostalgije (nav. delo: 50–1). Paul Henley (2020: 100) meni, da bi zaradi visoke stopnje zrežiranosti Nanooka s severa<sup>25</sup> po današnjih merilih najverjetneje ne uvrstili niti med etnografske filme niti med dokumentarce. Flaherty je ustvaril nov žanr – film rekonstrukcije,<sup>26</sup> ki je aktualen še danes.

Antropološka praksa se je v tem obdobju oddaljila od reševalne paradigme, zbiranja in razstavljanja materialne kulture ter uporabe vizualnih zapisov. Izjemi sta bila Margaret Mead in Gregory Bateson, ki sta med letoma 1936 in 1939 film in fotografijo sistematično uporabljala v raziskavah na Baliju in v Sepiku na Papui Novi Gvineji (Henley 2020: 68–70). Zanju so bile »kamere in fotografski aparati inštrumenti za dokumentiranje in ne za ilustracijo njihovih tez« (Grimshaw 2001: 88), analiza večmedijskih zapisov (terenski zapiski, fotografije, tonski zapisi, filmi) je potekala po vrnitvi s terena. Kombinacija fotografij in besedil je bila bistvena za predstavitev »etosa« ali »nesnovnih vidikov kulture« (Bateson 1942: xi). To opredelitev je Bateson uporabil v monografiji Balijski značaj: Fotografska analiza (*Balinese Character: A Photographic Analysis*, Bateson in Mead 1942). V šestdesetih letih 20. stoletja sta iz nemega filmskega gradiva montirala filme z intenzivnim didaktičnim komentarjem Margaret Mead, ki je usmerjal gledalčevo razumevanje, pri čemer so posnetki ponazarjali njene trditve (MacDougall 1997: 290). Po eni strani sta bila Mead in Bateson inovatorja vizualnih pristopov in velika promotorja uporabe filma v antropologiji, po drugi strani pa so jima kolegi

---

25 Film je predhodnik Rouchevih etnofikcij – Rouch je Flahertyja razglasil za svojega »totemskega prednika« (Henley 2020: 109–10) in po njem povzel sodelovanje s filmskimi subjekti (Lunček 2003: 68).

26 Slovenski etnografski film *Lavfarji v Cerknem* (1956) prikazuje rekonstruirano pusto vanje, zamrlo zaradi italijanske prepovedi zbiranja ljudi med svetovnjima vojnama in uničenja mask v enem od bombnih napadov. Na pobudo Petra Breliha so Cerkljani šego po štirih desetletjih oživili, Niko Kuret pa je spodbudil nastanek filma v produkciji Inštituta za slovensko narodopisje SAZU.

očitali reševalno paradigmo in teoretično naivnost (Grimshaw 2001: 87; Erlewein 2015: 31). Margaret Mead (1975: 9–10) je sanjerala, da bi z uporabo avtomatske filmske kamere, ki bi neprekinjeno snemala dogajanje v celotnem 360-stopinjskem prostoru, pridobila ogromno količino objektivnega gradiva za poznejšo analizo. V tem primeru bi šlo za voajerizem, kot bi naravoslovec nepristransko opazoval eksperiment, rezultat tako pridobljenega znanja pa bi bila objektivizacija in dehumanizacija ljudi (Grimshaw 2001: 6). Če je Mead kamero še pojmovala ločeno od snemalca in trdila, da je sposobna objektivno zajeti realnost (Cubero 2008: 62; Erlewein 2015: 30–31), so pozneje vizualni antropologi spoznali, da je kamera sama po sebi slepa (de Heusch 1988: 127; primerjaj Bateson v Mead in Bateson 1977: 79), zato ob ogledu posnetkov nadzornih kamer čutimo, da za njimi ni nikogar (MacDougall 2006: 7).<sup>27</sup>

Margaret Mead je instrumentalno opazovanje,<sup>28</sup> znanstveni pozitivizem in reševalno paradigmo zagovarjala še v uvodnem članku knjige Načela vizualne antropologije (*Principles of Visual Anthropology*, Hockings 1975). To delo je bilo rezultat 9. mednarodnega kongresa antropoloških in etnoloških znanosti (International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, ICAES) leta 1973 v Chicagu; kongres in obsežna monografija sta vizualno antropologijo utrdila kot posebno polje antropologije. Stališča vizualnih antropologov so bila dokaj raznovrstna, saj so nekateri kritizirali domnevno objektivne in nevtralne pristope ter uvajali nove metode, kot so »participativna kamera«, »skupna filmska antropologija« (Rouch 1975) in »participativni film« (MacDougall 1975). Po MacDougallu metode, v katerih filmski ustvarjalec zataji svojo navzočnost in kamero uporabi kot »skrivno orožje na lovu za znanjem«, razčloveči filmske subjekte, obuja kolonialna razmerja ločevanja med Sabo in Drugim ter vanje zapleta tudi gledalce (nav. delo: 114–5).

Ob družbeno-političnih spremembah po drugi svetovni vojni, kakršna so bila prizadevanja narodov za osamosvojitve spod kolonialnih oblasti in boj staroselskih ljudstev za državljanske pravice (Erlewein 2014: 85), je nevtralnno oddaljeno opazovanje postalo sinonim za etnocentrični, kolonialni in hegemonški pogled, za vid kot dominantni čut zahodne kulture in sredstvo nadzora (Fabian 2006; Grasseni 2007b:

---

27 To spoznavajo tudi antropologi, ki raziskujejo uporabo 360° posnetkov (Colding, Engholm in Clausen 2018; Westmolerand 2020; glej tudi Valentinčič Furlan 2021a, 2021b).

28 Naško Križnar (1996: 112) njen pristop primerja z oddaljenim pogledom Clauda Lévi-Straussa (1987): omogočal naj bi večjo objektivnost pri razbiranju univerzalnih pogledov.

2–4). To je v antropologiji povzročilo desetletja dolgo zadrego glede vida in vizualnih izdelkov (Grasseni 2007b: 1–7),<sup>29</sup> vendar je potrebno ločiti instrumentalno, neosebno in oddaljeno opazovanje zgodnjih avtorjev in opazovalni film Colina Younga: priporočal je intimno in empatično observacijo, ki se čimbolj približa pogledu pripadnikov kulture, ter razkrivanje navzočnosti antropologa in njegovih interakcij s subjekti (Young 1975: 74, 76). MacDougall se je šele po izidu knjige Načela vizualne antropologije zavedel, da bralci njegov članek Onkraj opazovalnega filma (*Beyond the Observational Cinema*, 1975) lahko dojamajo kot kritiko Youngovega (*Observational Cinema*, 1975). Na prelomu tisočletja so opazovalni ali observacijski film rehabilitirali David MacDougall (1997, 1998, 2006), Lucien Taylor (1998), Jay Ruby (2000), Ana Grimshaw (2001), Paul Henley (2004, 2007), Cristina Grasseni (2007b) idr.

Jean Rouch je po drugi svetovni vojni v Afriki eksperimentalni z metodo *cinéma vérité* (film resnice, po konceptu *kino pravda* Dzige Vertova) in *kino-transom*, ki je pomenil vstop v posebno ustvarjalno stanje (Henley 2020: 242–5). Rouch je svoj pristop terenskega snemanja opisal, da se opazovalec spusti s »slonokoščene stolpa /.../ v samo središče znanja« (Rouch 1975: 100). Spodbujal je tvornost raziskovanih subjektov in skušal brisati hierarhije med antropologi, filmskimi subjekti in občinstvom. Kamero je uporabljal kot katalizator, ki s provokacijami in interakcijami ustvarja nove vrste izkušenj in prostor za medkulturno razumevanje. V filmskih »etnofikcijah« je ustvarjal nove etnografske realnosti (Grimshaw 2008: 302). Filmske junake je nagovoril, da improvizirajo izmišljene prizore, ki so lahko temeljili na njihovem življenju ali življenju njim bližnjih (Henley 2020: 229). Spodbudil je razvoj lažje kamere, ki je sinhrono snemala zvok in ni potrebovala stativa, kar mu je olajšalo komunikacijo s filmskimi subjekti (de Heusch 2007a: 375). Prvič so jo uporabili na domačem terenu, leta 1960 v Parizu za snemanje filma *Kronika nekega poletja* (1961). V tistem obdobju se sta se francoska Alžirija in Belgijski Kongo osvobajala kolonizatorjev, zato so bili mediji polni novic o političnih napetostih in bojih. Rouch je pričakoval, da bodo Francozi razpravljali o družbenih prelomnicah, vendar so govorili predvsem o sebi in svojih dopustih (Piault M. H. 2007: 370). Filmski subjekti so prvič spregovorili neposredno v kamero, tudi o svojem doživljanju snemanja, film pa se konča z reflektivnim pogovorom avtorjev Jeana Roucha in Edgarja Morina o epistemologiji filma; to je bilo tudi prvič, da je bil podan neposredno

---

29 V anglosaškem svetu je gledanje ostalo prisposoda razumevanja: *I see* pomeni »vidim« in »razumem« (Fabian 2006; Grasseni 2007b: 2–4).

in vključen v film (MacDougall 1998: 86). Ugotavljala sta, da se filmski junaki zavedajo kamere in do neke mere igrajo sami sebe, zato film ne more zapisati objektivne resničnosti (Loizos 1993: 58–63).

David in Judith MacDougall sta sprva snemala opazovalne filme z ljudstvom Turkana v Afriki, potem pa sta se v Avstraliji približala participativni metodi, ko sta sodelovala s skupnostjo Aurukun in snemala filme na njihovo pobudo in za njihovo rabo, člani skupnosti pa so sodelovali tudi pri montaži. Svojo filmsko prakso sta uporabila kot podlago za preučevanje in razvijanje konceptualnih in metodoloških predpostavk, vgrajenih v antropološko delo (Grimshaw 2001: 142; Henley 2020: 393–418). David MacDougall je trdil, da je raziskovalec del etnografskega dogajanja in filmskega dogodka, v katerem antropološko znanje nastaja v dialogu, z izmenjavo in povezanostjo s filmskimi subjekti (MacDougall 1992: 39). Na tretji vogal trikotnika ustvarjanja znanja je postavil gledalce filma, pri čemer je poudaril, da pluralnost pogledov, participativni pristopi in odprta struktura filma (odsotnost komentarja) omogočajo kompleksnejše oblike komunikacije (MacDougall 1978: 422; 2019: 153). V participativnih filmih gre za tri vrste udeležbe: vizualnega antropologa v življenju filmskih subjektov, filmskih subjektov pri usmerjanju filmske pripovedi in gledalcev pri konstrukciji pomenov (MacDougall v Grimshaw in Papastergiadis 1995: 40).

V observacijskem in participativnem filmu sta izrednega pomena spoštovanje in etika. Colin Young (1975: 76–7) je postavil zahtevo, da antropologi snemajo samo tiste ljudi in skupnosti, do katerih čutijo naklonjenost in simpatijo. Antropologi prenehajo govoriti o Druhih ali namesto njih, začnejo jih poslušati – filmi posredujejo številne glasove in stališča (Ruby 1991; Erlewein 2015: 31). Glasovi filmskih subjektov nadomestijo vsevedni komentar ali »božji glas« – ta je breztelesen in se postavi nad filmske junake in gledalce. Ko avtorji opustijo privilegirani in avtoritativni položaj, ustvarijo prostor za nastajanje novega znanja in ne gre več zgolj za izmenjavo že poznanih informacij (MacDougall 1992: 39; Grimshaw 2008: 304; Erlewein 2015: 32).

Opazovalni in participativni filmski pristopi so bili del istega prizadevanja, da filme odmaknemo od prejšnje anonimnosti k bolj osebni in avtorski filmu. Cilj je bil, da bi dokumentarni filmi utelešali perspektive resničnih opazovalcev s kamero, kljub temu da niso vidni v filmu – kot nasprotje neosebni observaciji dokumentarnega stila, ki temelji na kadriranju in montaži hollywoodskega filma. Ta filozofski cilj je zahteval radikalno preureditev snemalnih in montažnih tehnik. Namesto kamere, ki je prej kot vsevedno oko plavala naokrog po prostoru (bližnji posnetek, pogled čez rame, nasprotni pogled), mora biti kamera jasno povezana z osebo individualnega snemalca.

Namesto montaže, ki prostor poustvari iz fragmentov, zruši čas in simulira gledišča različnih subjektov, mora montažni stil dati prednost sekvenčnim posnetkom, premiki kamere pa morajo zastopati oko za optičnim iskalom kamere. Za mnoge, ki smo v tistem času snemali filme, je bilo pomembno – polemično in simbolično – zagovarjati navzočnost filmskega ustvarjalca, ki naj gledalce spominja, da je film človeški produkt in ne okno v realnost. Pomembno je bilo zlomiti tabu filmske anonimnosti z vključevanjem posnetkov odzivov na kamero (prej v dokumentarcu prepovedano) in s tem priznati, da je film srečanje avtorja filma in subjekta. (MacDougall 1998: 86)

Vizualni antropologi so namesto »privilegiranega položaja kamere« fikcijskih filmov uveljavili bolj human »neprivilegiran stil snemanja«, v katerem so razkrivali odnose z ljudmi in snemali z vidika preučevane skupnosti (MacDougall 1998: 200–5). Humanizirana kamera prikazuje skupno človeškost (Grimshaw 2001: 133, 138).

Omenjeno je tesno povezano tudi z refleksivnostjo etnografskega filma, ki je po Henleyju (2020) mogoča na dveh ravneh. Participativni in opazovalni film razkrivata odnos avtorja do subjektov, kar so sprva pokazali zelo eksplicitno: avtentično je bilo, če je subjekt nagoval raziskovalca s kamero, mu ponudil hrano, odprl vrata avtomobila in podobno, pozneje pa so prevladali implicitnejši načini. Druga raven je refleksija o subjektivnosti avtorja – kako njegova osebna biografija, intelektualni in politični interesi, tehnični in metodološki pristopi vplivajo na strukturo filma (Henley 2020: 154–5). Če je opis pri snemanju in montaži filma uporabljene metodologije razkrit v članku ali knjigi, gre za zunanjo refleksivnost. Med vizualnimi antropologi sta jo najbolj vneto zagovarjala Karl Heider (2006) in Jay Ruby (2000: 156–8), vendar njihovih visokih zahtev niso zadovoljile niti pisne niti filmske refleksije (Henley 2020: 173).

Mnoge univerze zahtevajo, da študentje vizualne antropologije poleg diplomskih filmov oddajo tudi razprave, v katerih obravnavajo terensko raziskavo, jezikovne veščine, uporabljene metode, filmske tehnike, postopek selekcije gradiva, montažne pristope, etične dileme in empatijo (Valentinčič 1995; Veraart 2013; Vávrová 2014). Splošno pa je zunanja refleksivnost razmeroma redka in tudi če obstaja, zelo redko kroži skupaj s filmi (Henley 2004: 114). Nasprotno je MacDougall (1998: 89) spodbujal »globoko« refleksivnost, ki je vpisana v film s položajem kamere, vizualnimi podobami in načini konstrukcije pomenov v montaži. Tudi Lucien Taylor (1996: 86) je nasprotoval »prevajanju« filmov v besedila ali »ubesedovanju«. Prav MacDougall (1998, 2006) in Taylor (1996, 1998) sta etnografski film osvobodila logocentrizma in lingvističnih modelov ter ga s tem metodološko osamosvojila.

Namesto kategorij »objektivnost« ali »resnica« se je v zadnjih desetletjih 20. stoletja v vizualni etnografiji uveljavil pojem »avtentičnost«, na primer raziskovanih situacij kot nasprotje rekonstruiranim (Hockings 1988: 214–5; Loizos 1993: 14; Križnar 1996: 117–8). Filmske rekonstrukcije staroselskih kultur, kakršne naj bi bile pred stikom z belim človekom (Balicki 1975; Nichols 2010; Henley 2020: 113–30), niso bile več cenjene, oziroma je bilo potrebno v filmu razkriti, da gre za rekonstruirane situacije (Heider 2006: 11–2, 22–3). Etnografski film je z opazovalnimi in participativnimi metodami iz realistične paradigme prerasel v konstruktivistično (Loizos 1993: 91, 169; Grimshaw 2001; Erlewein 2015: 33).

Sol Worth je film videl kot zapis o preučevani kulturi »tam zunaj« (angl. *record about culture out there*) in zapis kulture raziskovalca (angl. *record of culture*), ki izraža spoznavne procese in vrednostne sisteme avtorja (Worth 1981: 190), MacDougall (1975: 119) pa je poleg tega poudaril še, da je film tudi zapis o srečanju vizualnega etnografa s preučevano skupnostjo. Pozitivistični raziskovalci so intelektualna spoznanja oblikovali na podlagi »objektivnega« opazovanja Drugih, po preporodu vizualne etnografije pa znanje nastaja predvsem med interakcijo med subjekti raziskave in raziskovalci, zato je potrebno osvetliti tudi raziskovalne kontekste (Banks 2001: 45).

Če se vrnem k MacDougallovi primerjavi filma z lepim divjim konjem, so vizualni antropologi uspeli konja zajahati in ga začeli obravnavati skupaj z jezdecem, postopki udomačevanja in okolico.

#### EMANCIPACIJA FILMSKIH SUBJEKTOV ALI VIZUALNA SUVERENOST

John Adair in Sol Worth sta prva filmsko kamero potisnila v roke staroselcem, in sicer leta 1966 v znanem projektu Navahi snemajo sebe (*Navajo Film Themselves*, 1966, Spletni vir 11). Njuna zamisel je bila raziskati, kako Drugi vidijo svoj svet in kakšen je vpliv kulture na filmsko komunikacijo. Osem mladih udeležencev sta tehnično poučila o rabi neme 16 mm filmske kamere in o osnovah montaže, namenoma pa jih nista seznanila z zakonitostmi strukturiranja filma. Ob analizi biodokumentarcev sta ugotovila izogibanje bližnjim posnetkom obrazov, kar sta pojasnila kot posledico njihovega načina komunikacije brez neposrednega očesnega stika, in dolge sekvence hoje glavnega junaka po pokrajini, kar sta povezala s temo potovanja v tradicionalnih mitih (Adair in Worth 1972).

Poznejši kritiki projekta<sup>30</sup> so trdili, da je televizija tedaj že vplivala na odnos do filma pri nekaterih Navahih, ki so med šolskim letom živeli v internatu zunaj rezervata (Henley 2020: 202). Faye Ginsburg (1995a: 262) je avtorjema očitala, da sta se preveč osredinila na medij in njegovo strukturo, prezrla pa sta pomen družbenih odnosov in načinov uporabe teh filmov. Sklicevala se je na pogajanja o izvajanju projekta: ko sta Adair in Worth svojo željo predstavila starešini Samu Yazzieju, ju je vprašal, ali bo snemanje filmov škodilo ovcam; po negativnem odgovoru je vprašal, ali jim bo koristilo; po priznanju, da tudi ne, pa je vprašal, zakaj bi potem sploh snemali filme (Adair in Worth 1972: 5). Yazzie ni imel ovac, na simbolnem ravni je spraševal, ali bo snemanje koristilo lokalni skupnosti (Raheja 2014). Sam Pack je retrospektivno trdil, da so Navahi tujcem posredovali tisto, kar so predvidevali, da od njih pričakujejo (Pack 2012: 11; 2006; primerjaj Orehovec 2004: 82). Ginsburg (1995a: 262) je projekt označila kot sterilen in pokroviteljski ter ga ni imela za predhodnika staroselskih medijev, pri katerih je v središču moč staroselcev, da sami upravljajo filmsko produkcijo in nadzorujejo distribucijo lastnih filmov o svoji kulturi in identitetah.

Participativni, sodelovalni in dialoški modeli etnografskega filma, Adair-Worthova ideja biodokumentarca s subjektivnimi pogledi domačinov, staroselska gibanja ter razvoj cenejše in za uporabo preprostejše snemalne in montažne tehnike so prispevali k vse večji emancipaciji filmskih subjektov. V zadnjih desetletjih 20. stoletja so se izoblikovali »staroselski mediji« in »filmi subjektov« (Ruby 1991: 58–62; Erlewein 2014: 73–4). Prvo opredelitev (angl. *indigenous media*) je prispevala Faye Ginsburg (1989, 1991, 1995a) in se je nanašala na filme, televizije in spletišča pripadnikov staroselskih ljudstev v Avstraliji in obeh Amerikah; njihovi cilji so opolnomočenje, celjenje raztrganin kulturnega znanja in kulturna avtonomija (Ginsburg 1995a: 283). Pozneje so raziskovalci medijev pojem razširili na dejavnosti vseh staroselskih ljudstev kjer koli na svetu (Henley 2020: 198). Vizualna ali medijska suverenost<sup>31</sup> označuje samostojno

---

30 Projekt je bil začetek novega polja antropologije vizualne komunikacije (Worth 1980, 1981). Še zgodnejši poskusi so bile »raziskave kulture na daljavo«: ameriški antropologi so med drugo svetovno vojno analizirali igrane nemške in japonske filme, da bi ameriški politiki in vojska razumeli mentaliteto in vrednote nasprotnikov (Weakland 1975). Politični konteksti so zavrli razvoj polja (prav tam) in spodbudili nastanek etičnih kodeksov (Cassell in Jacobs 1987; Turner 2006: 19; Spletna vira 12 in 13).

31 Izraz je navedla po raziskovalki Michelle Raheja (2007, 2010), pripadnici ameriškega staroselskega ljudstva Seneka, ki v knjigi o vizualni suverenosti trdi, da so staroselski igralci in režiserji vsaj malo preoblikovali negativne predstavitve staroselskih ljudstev v hollywoodskih filmih.

staroselsko upravljanje medijskih reprezentacij, njihove distribucije in tudi arhivov (Ginsburg 2016).

Oznako »filmi subjektov« (angl. *subject generated films*) je Jay Ruby (1991: 62) uporabil za filme, ki jih samoiniciativno naredijo filmski subjekti, ki so jih prej snemali antropologi. Gre za širši pojem, ki sporoča, da so se filmsko osamosvojili posamezniki, manjšine in družbene skupine kjer koli na svetu in začeli sami snemati svojo kulturo. »Subjekti vse pogosteje zahtevajo in uveljavljajo svojo pravico, da prevzamejo nadzor ali vsaj sodelujejo pri oblikovanju lastne podobe in vizualne predstavitve« (Erlewein 2014: 74). Herald E. L. Prins (2004: 518) je staroselske medije in filme subjektov označil za »filmske avtoetnografije«.

Jay Ruby (1991: 62) je opozoril, da filmi otrok, mladostnikov ali odraslih, ki so nastali v različnih delavnicah na pobudo učiteljev, raziskovalcev ali nevladnih organizacij, ne spadajo v ta sklop. Pozneje so jih začeli označevati kot participativni video (White 2003; Gruber 2016), vendar se konceptiji participativnega filma (MacDougall 1975; Rouch 1975) in participativnega videa (White 2003; Gruber 2016) razlikujeta. Na posvetu o razlikah med participativnim filmom in participativnim videom (Participatory – What Does It Mean?: Participatory Cinema – Participatory Video Under Consideration, Spletni vir 14) na Mednarodnem festivalu etnografskega filma v Göttingenu (*Göttingen International Ethnographic Film Festival*) leta 2012 so sklenili, naj participativni video označuje filmsko produkcijo, v kateri filmski subjekti sami upravljajo s tehniko, v nasprotnem primeru gre za sodelovanje pri produkciji participativnega filma (Beate Engelbrecht; primerjaj Bayre, Harper, Afonso 2016: 8; Gruber 2016).

Prizadevanja skupnosti po lastnem izražanju so pogosto podpirali vizualni antropologi: Terence Turner (1991, 2006) je na primer sodeloval z ljudstvom Kayapo v severovzhodni Braziliji (Ruby 1991: 59–60; Grimshaw 2008: 306), Eric Michaels (1986) pa je omogočil pogled na postmoderno stanje domnevno predmoderne skupnosti Warlpiri v Yuendumuju v Avstraliji (Ruby 1991: 59–60; Henley 2020: 203). V Avstraliji raziskuje tudi Faye Ginsburg, ki staroselske medije vidi kot sredstvo komunikacije v skupini in navzven ter kot način samoopredeljevanja namesto prejšnje zunanje kulturne nadvlade, zato poudarja predvsem družbene in identitetne procese (Ginsburg 1995a: 256).<sup>32</sup> Posledično predlaga, naj antropološko razpravljanje o

---

32 Zmožnost medijev, da presežejo časovne, prostorske in jezikovne omejitve, učinkovito podpira oblikovanje identitet, ki povezujejo preteklost in sedanost (Ginsburg 1991: 96; več v poglavju o identitetah in identifikacijah).



staroselskih medijih izvira iz njihovih pogledov in izhodišč, zato naj se v analizi bolj kot oblikovnim kvalitetam izdelkov<sup>33</sup> posveti njihovemu družbenemu kontekstu, torej kulturnemu posredovanju (nav. delo: 259). Staroselski mediji omogočajo razumevanje raznovrstnega doživljanja kulturne resničnosti, zato skupaj z etnografskimi filmi ustvarjajo »učinek paralakse« – dve perspektivi namreč prinašata tridimenzionalno podobo kulture in spodbujata dialog (Ginsburg 1995b: 73–4).

Nekateri antropologi staroselske medije in filme subjektov označujejo kot »primarne dokumente« o kulturi, etnografske filme, v katerih pripadniki ene kulture prikazujejo drugo kulturo, pa kot »sekundarne dokumente« (Loizos 1993: 21), novejša vizualna antropologija pa ima tudi etnografske filme za primarne dokumente (Howes 2016). Peter Loizos je staroselske medije interpretiral kot konec monopola visoko izobraženih in družbeno privilegiranih avtorjev ter napovedal javno razpravo o tem, ali ima skupina belih anglofonskih antropologov sploh pravico snemati druge skupine, kakršna so staroselska ljudstva (Loizos 1993: 192; primerjaj Ruby 1991: 51; Hall 1999). S tem je opozoril na nevarnost neokolonialnih razmerij, vendar se medkulturne vizualne raziskave antropologov nadaljujejo, obenem pa raste tudi njihov angažma v domačih kulturah.

Pogosti so tudi sodelovalni (angl. *collaborative*) filmi, v katerih se preučevana skupnost in vizualni raziskovalec dogovarjajo, kdo naj zastopa skupnost v filmu, kako naj bo predstavljena, kako bo film strukturiran in kako uporabljen (Ruby 1991: 56; Elder 1995; Henley 2020: 184–95). Ruby je poudaril, da so za resnično sodelovalno filmsko produkcijo potrebne enakovredne kompetence, moč in interes vseh udeležениh strani – v praksi je pogosto potreben precejšen trud filmskih subjektov za novo medijsko znanje in veščine (Ruby 1991: 56). Vendar pa filmski subjekti niso vedno zainteresirani za pridobivanje novega znanja: mladi staroselci s političnimi ambicijami so navdušeni za snemanje, ker jim dviga družbeni status, manj pa za montažo, ki zahteva več tehničnega in medijskega znanja, poleg tega pa ne poteka v javnosti, zato ne prinaša družbenega ugleda. Za montažo, koordinacijo, promocijo in finančni vidik filmske produkcije torej pogosto poskrbijo avtsajderji (Turner 1991, 1992; Gruber 2016; Henley 2020: 209–14). Oznaka sodelovalni, tudi skupni film se nanaša na cel niz

---

33 Izdelki staroselcev so po oblikah in žanrih zelo raznovrstni: nekateri so izdelani povsem mimo zahodnih filmskih zakonitosti, drugi pa slednje uspešno povežejo z lastnimi kulturnimi oblikami in so dojeti kot sveže inovacije. Igrani film *Atanarjuat: Hitri tekač* (*Atanarjuat: The Fast Runner*, 2001), ki temelji na inuitskem mitu in je nastal v produkciji Inuitov, je na filmskem festivalu v Cannesu prejel glavno nagrado in pozneje še mnoge druge (Postma 2012: 41; Raheja 2014; Ginsburg 2016).

pristopov, lahko tudi na filme o nesnovni kulturni dediščini v registrih in nominacijskih filmih za vpis na Unescove sezname.

V vzhodnoevropskih deželah oziroma deželah, kjer je produkcija znanstvenega filma povezana z etnologijo in folkloristiko, smo snemali predvsem v lastni kulturi. O teh prizadevanjih je razmeroma malo člankov in knjig, pretežno so v nacionalnih jezikih (primerjaj MacDougall 2006: 268). O razvoju slovenske vizualne etnografije je največ pisal Naško Križnar (1995, 1996), analiziral je razmere po tranzicijskih državah (Križnar 2001) in prispevek nadgradil (Križnar 2007) za drugo obsežnejše delo o vizualni antropologiji (*Memories of the Origins of Ethnographic Film*, Engelbrecht 2007). Novejši pregled slovenske vizualne antropologije je prispevala kulturna in vizualna antropologinja Sarah Lunaček (2015). Za slovensko vizualno etnografijo je prav usmerjenost na domač teren dobra osnova za snemanje filmov o nesnovni dediščini.

Tudi v Sloveniji so začeli ljubiteljski snemalci v zadnjih desetletjih 20. stoletja in posebej v 21. stoletju snemati filme o lokalnih dogodkih in kulturi; te lahko uvrstimo v kategorijo »filmi subjektov«. V slovenščini je to precej okoren in nejasen izraz, zato je bila takšna produkcija različno poimenovana. Naško Križnar je za posnetke iz domačih arhivov lokalnih snemalcev uporabil izraz »insajderska vizualna produkcija« (Križnar 2002a: 162). Leta 2010 je bil na festival *Dnevi etnografskega filma* uvrščen izbor filmov lokalnih snemalcev v posebno kategorijo »domoznanski filmi« (Valentinčič Furlan 2010). Organizatorji festivala *Dnevi etnografskega filma* so leta 2016 pripravili posvet *Videodokumentacija kulturne dediščine v produkciji neprofesionalcev* (Peče 2016). Za filme o dediščini sem uporabila oznako »filmi nosilcev dediščine« ali v širšem smislu tudi filmi lokalnih skupnosti (Valentinčič Furlan 2018a: 18). Primer skupnostnega filma je *Pust Vrbiča* (2023), ki sem ga ob razstavi *Vrbišče šjme / Vrbiške šeme* (2023) Adele Pukl na željo domačinov zmontirala iz digitaliziranih 8 mm nemih filmskih posnetkov lokalnega snemalca iz let 1979 in 1983 ter jih opremila s tremi izvedbami Vrbiške polke, ki so mi jih poslali.

Na prvi pogled je bil ta produkcijski proces podoben nastajanju staroselskih medijev, ko so antropologi podpirali skupnosti pri produkciji filmov o njihovi kulturi, vendar koncepta staroselskih filmov ne moremo prenesti na Slovenijo, ker nimamo staroselskih skupnosti (za Hrvaško primerjaj Bukovčan in Gotthardi-Pavlovsky 2023: 195). Seveda pa je smiselno upoštevati priporočilo Faye Ginsburg (1995a: 259, 2018: 39), da se naša razprava o filmih lokalnih skupnosti osredinja na njihove poglede v filmih, na družbene kontekste produkcije ter na vloge in rabe teh filmov (primerjaj Banks 2001: 11–2).

## REFLEKSIVNI OBRAT V ANTROPOLOGIJI IN VIZUALNI ANTROPOLOGIJI

Raziskovalci, ki so uporabljali kamero, so v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja pozitivistične modele znanja nadomestili z dialoškimi, reflektivnimi in interpretativnimi – Faye Ginsburg (1995a: 261) je pisala kar o reinveciji vizualne etnografije. Jean Rouch (1975) je v filmih obravnaval epistemologijo, etiko, položaj sogovornikov in premisleke vseh udeleženih, David MacDougall (1975, 1982) pa participativno konstrukcijo znanja, refleksijo in vloge čutov. Tako so ustanovitelji vizualne antropologije (avtorji knjige *Principles of Visual Anthropology*, Hockings 1975; primerjaj de Heusch 2007b; Henley 2020: 28) v disciplinarnem samospraševanju pravzaprav prehiteli kolege, katerih glavni medij so besedila (Ginsburg 1995a: 261; Ruby 2000: 164). Zbornik *Pisanje kulture: Poetika in politika etnografije (Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography)*, Clifford in Marcus 1986) je uvedel intenzivno razpravo o uveljavljenih konceptih, metodah in predstavitvenih oblikah v antropologiji<sup>34</sup> ter povzročil enega od postmodernih obratov, tj. reflektivni obrat (Grimshaw 2008: 305).

James Clifford (1986: 6) je z navideznim paradoksom, da so »dobre etnografije prave fikcije«, opozoril, da so vse resnice ustvarjene in da antropologi pri pisanju pogosto namerno izključujejo neskladne glasove in podatke. Etnografske resnice so zato vedno delne in nepopolne (nav. delo: 6–7), še posebej, ker kulture in družbe ne mirujejo, ko jih antropologi portretirajo (nav. delo: 10). Z zadnjo mislijo je poudaril procesnost – stalno spreminjanje in razvoj kulturnih pojavov in družbenih praks.

Kriza reprezentacije je nastopila zaradi več vzrokov: po eni strani je šok povzročila posthumna objava zasebnega terenskega dnevnika Bronisława Malinowskega (*A Diary in the Strict Sense of the Term*, 1967), ki je zrušil mit vsevednega empatičnega antropologa in v nadaljevanju spodbudil vključevanje terenskih refleksij o epistemoloških in eksistencialnih vprašanjih (Clifford 1986: 14). Več avtorjev je dokazovalo, da vse, tudi naravoslovne, znanosti usmerjajo družbeni procesi, na primer razprava *Laboratorijsko življenje: Konstrukcija znanstvenih dejstev (Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts)*, Latour in Woolgar 1979), ter da so spoznanja posredovana z uveljavljenimi

---

34 Akademska pisanje se je odmaknilo od govornih vzorcev in privzelo abstraktni značaj, kakor da je delo piscev brez obraza (MacDougall 2006: 46; primerjaj Barth 2002: 1–3).

retoričnimi sredstvi in v danih razmerjih moči (Clifford 1986: 11). Tudi družboslovci so priznali načelo kvantnega fizika Wernerja Heisenberga, da se opazovano spremeni ob samem dejstvu, da je opazovano (Križnar 1996: 100) – v najbanalnem pomenu ljudje na filmskih posnetkih želijo biti fotogenični (Morin 1956: 46; Loizos 1993: 58–63; Heider 2006: 89).

Nekateri pisci knjige o pisanju kulture so se sklicevali na filozofa Jeana-Françoisa Lyotarda, ki je v knjigi *Postmoderno stanje: Poročilo o vednosti* (*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 1979, slov. prev. 2002) zagovarjal skepso do vseh avtoritet, ukinjanje univerzalnih teorij, metanaracij ali velikih oziroma vodilnih pripovedi (angl. *grand / master narratives*, Lyotard 2002) ter nadomeščanje z množico majhnih, lokalnih pripovedi. Dialoški model antropologije zdaj pri naša večglasje namesto enega močnega avtorskega glasu, ki je druge glasove uporabljal v podrejeni vlogi kot »ustne vire« ali »informatorje« (Clifford 1986: 15). Njihov enakovrednejši položaj nakazuje izraz »sogovornik« (angl. *interlocutor*). Feministične antropologinje so opozorile na historično in patriarhalno konstrukcijo identitet in razmerij Jaz–Drugi; ugotavljale so, da mnoge »kulturne« resnice izražajo predvsem ali samo moške domene in izkušnje (nav. delo: 18–9). Antropologi so se med raziskavami manj pogovarjali z ženskami, bodisi da jih ženske teme niso pritegnile ali pa so imeli bolj omejen dostop do njih. Primer iz slovenskega okolja je interpretacija trničev z Velike planine: etnologi so zapisali, da gre za par okrašenih sirčkov z erotičnim pomenom, ki so lahko tudi ljubezenska darila moških ženskam (Bogataj in Makarovič 2004: 643; po Cevc 1993). Kakor je povedala protagonistka etnografskega filma *Gospa Rezka Mali in trniči* (2019), pa ženske izdelovalke sirčkov zavračajo razlago, da gre za erotični simbol ženskih prsi. Po Cliffordu je vsaka verzija Drugega tudi konstrukcija Sebe in ustvarjanje etnografskih besedil (in filmov) vedno vsebuje tudi proces »oblikovanja sebe« (Clifford 1986: 23–4).

Refleksivni obrat v antropologiji in vizualni etnografiji je dokončno opravil s pozitivizmom in ga nadomestil s konstruktivizmom. Ta družbeno stvarnost vidi kot družbeni izdelek; ustvarjajo jo posamezniki, ustanove in njihove medsebojne interakcije (Berger in Luckmann 1988). Vsakdo svet interpretira na sebi lasten način: kolikor je udeležencev nekega pojava ali družbene prakse, toliko je lahko različnih pogledov nanj. Gre za rašomonski učinek.<sup>35</sup> Na oblikovanje

---

35 Izraz je povezan z naslovom filma *Rašomon* (*Rashomon*, 1950) Akire Kurosawe, v katerem štiri priče umora povedo štiri povsem različne zgodbe; vse so potencialno verjetne, obenem pa se medsebojno izključujejo.

zgodbe lahko vplivajo subjektivno zaznavanje dogodkov, procesi priključitve spominov, notranje osmišljanje dogodkov in načini konstrukcije pripovedi ob poročanju navzven (Heider 1988). Raziskovalci pri tem niso izjeme, kot vsak opazovalec imajo svoj pogled in svojo interpretacijo svoje »resnice«. Postmoderna epistemologija torej priznava, da tudi antropologi in etnologi svet gledajo in razumejo s svojo lastno subjektivnostjo, ki je rezultat osebnih interesov in senzibilnosti, poklicnih pogledov in tudi njihovega položaja v družbi in kulturi (Salzman 2001: 10; Muršič 2011: 174).

Ko so antropologi ovrgli predpostavko o transparentnosti pisanja, jo je po MacDougallu nadomestila nova občutljivost za jezik, glasove in razmerja med pisci, besedilom in bralci. Po eni strani je opazil izrazito spremembo v načinu branja antropoloških besedil, po drugi strani pa, da so antropologi začeli uporabljati kompleksnejše in raznovrstnejše pristope, kot so eksperimentiranje in heteroglosija (več glasov, slogov, diskurzov in zornih kotov v istem delu), iz filma pa so prevzeli načeli montaže in vizualne pripovedi (MacDougall 1998: 74). Čeprav je bila razprava o pisanju kulture drugi val intenzivne tekstualizacije v antropologiji (po funkcionalizmu in strukturalizmu), je priznanje antropologove in sogovornikove subjektivnosti v matični vedi izničilo njene prejšnje očitke o neznanstveni subjektivnosti etnografskega filma (Howes 2003: 22–6; Pink 2006: 13).

Proti koncu 20. stoletja in še bolj v 21. stoletju so se v vizualni etnografiji poleg opazovalnih in sodelovalnih filmov uveljavili še refleksiivni, avtobiografski, eksperimentalni in umetniški pristopi, filmski esej in eklektične oblike. Na festivalih etnografskih in sorodnih filmov so pogosti tudi filmi, ki spadajo v kategorijo »vse gre« (angl. *anything goes*) (Fayerabend 1999; primerjaj Bukovčan in Gotthardi-Pavlovsky 2023: 13–4). Zadnje desetletje so se razmahnilo senzorni filmi,<sup>36</sup> ki gradijo na opazovalni metodi, poudarjajo čute, haptičnost in estetiko, preskušajo nove forme in uporabljajo privilegirano kamero (MacDougall 1998: 200–5). Ginsburg je za njihovo nasprotje vpeljala oznako »odnosni« ali »relacijski dokumentarec« (angl. *relational documentary*), katerega značilnost je »estetika odgovornosti« (angl. *aesthetics of accountability*) – občutljivost za etična in politična razmerja med vizualnimi raziskovalci in filmskimi subjekti, kar z drugimi besedami pomeni, da gre za spoštljive družbene odnose na zaslonu in zunaj njega (angl. *on and off screen*). Mišljena so razmerja, dokumentirana v filmu, ter ustrezni družbeni odnosi in kulturni protokoli filmske produkcije,

---

36 Primer je *Leviathan* (2012) v produkciji Laboratorija za senzorno etnografijo Univerze Harvard.

prikazovanja in hrambe filma (Ginsburg 2018: 39, 42; primerjaj Henley 2020: 403). Podobno je Marcus Banks (2001: 11–2) ločil notranjo pripoved filma ali vsebino in zunanjo pripoved filma ali družbeni kontekst. Po Ginsburg (2018: 43) je odnosni dokumentarec krovna oznaka za etnografske filme, staroselske medije in sodelovalno produkcijo s senzibilnimi in etičnimi pristopi brez hierarhičnih razmerij (o preseganju hierarhij glej King 2010: 58; Stefano 2022: 192–4).

Etnografski filmi se ločijo tudi po prevladujočem etskem ali emskem pristopu. Paradigmo *etsko-emska* je po de Saussurovem razlikovanju med označevalcem in označencem uvedel lingvist Kenneth Pike:

Skozí etskó lečo analitik podatke gleda s tiho perspektívo, usmerjeno na vse primerljíve dogodke (zvoke, obrede, dejavnosti) vseh ljudstev v vseh delih sveta; skozí drugo lečo, emsko, istočasno gleda iste dogodke istega konteksta s perspektívo, usmerjeno v specífično funkcíjo teh specífičnih dogodkov v tej specífični kultúri. /.../ Rezultat je neka-kšno »trídimenzíonalno razumevanje« človeškega vedenja namesto »plosko« etskéga. (Pike 1967: 41)

Antropolog Ward Goodenough (1970) je koncepta in metodi analize prenesel v antropologijo: emski koncepti in kategorije so tisti, ki so pomembni domačinom, pripadnikom kulture, etski pa tisti, s katerimi njihovo kulturo raziskuje in interpretira antropolog, s svojo kulturno določenostjo, strokovnimi pogledi in osebnimi preferencami (primerjaj Headland 1990; Slavec Gradišnik 2004: 112; Križnar 1996: 114–20). Sledim Pikovi in Goodenoughovi delitvi in ne kategorizaciji Marvina Harrisa (1990: 53), ki je pri vsakem od konceptov ločil razsežnosti mentalnega življenja in vedenjskega toka; slednje lahko terensko raziskavo in analizo usmeri v primerjavo, do katere mere ljudje v življenju ravnajo skladno s svojimi prepričanji in vrednotami.

V zgodnjih etnografskih filmih je prevladoval zunanji, etski (avtsajderski) pogled na preučevano kulturo, po refleksivnem obratu pa vizualni antropologi filmskim subjektom vse bolj omogočajo emske, znotrajkulture (insajderske) poglede na lastno kulturo. Emski pristop je osrednji tudi v staroselskih medijih, filmih subjektov in sodelovalni produkciji.

## OBLIKOVANJE ZNANJA V FILMIH IN BESEDILIH

Ker so nominacije elementov nesnovne kulturne dediščine za vpis na Unescove sezname kombinacije besedil, fotografij in filmov, so v

nadaljevanju obravnavana razmerja med sliko in besedo oziroma med filmi in besedili v antropologiji.

David MacDougall je uveljavljanje vizualne antropologije kot nove poddiscipline opisal kot identitetni proces: ko raziskovalci zaznajo potrebo po novih pristopih ali novi poddisciplini, jih pri uveljavljanju in iskanju lastne identitete pogosto opredelijo kot iskanje posebne niše in nasprotje glavni vedi<sup>37</sup> – pri tem poudarjajo predvsem razlike in nove metode (MacDougall 1998: 73). Ko se nova poddisciplina že uveljavi, pa zaznavajo tudi podobnosti in predvsem možnosti za povezovanje, sodelovanje. Pri razločkih med slikami in besedami ter med nastajanjem znanja v filmih in besedilih je izhodišče trditev, da je na podobi-in-sekvenci utemeljeno antropološko znanje zasnovano drugače kot na besedi-in-stavku temelječe (MacDougall 1998: 63; Husmann in Postma 2008: 11).

Ena največjih razlik med besedami in podobami je dejstvo, da so besede abstraktne, posplošene reprezentacije realnosti, medtem ko so fotografije in filmski posnetki neposredne, specifične reprezentacije (Heider 2006: 102). Pisna etnografija je zato primernejša za povzemanje, posploševanje, navajanje teoretičnih izhodišč in razlago vzročno-posledičnih povezav, film pa je neposreden, prikazuje konkretne ljudi in posveča pozornost razmerjem, vzročne odnose pa samo nakazuje (MacDougall 1998: 75). Marshall Sahlins (1985: 153) je trdil, da je kulturna urejenost virtualna in obstaja samo *in potentia*, kar pomeni, da izbrana kulturna oblika teoretično zajema vse pomene in vse potencialne rabe vseh članov skupnosti, medtem ko se posamični pomeni uresničujejo *in presentia*<sup>38</sup> kot dogodki govora in delovanja. Kirsten Hastrup (1992: 18) je iz tega izpeljala misel, da potenciale kulture najbolje formuliramo z besedami, medtem ko etnografski film vedno predstavlja dejanske situacije. Antropološko pisanje pogosto primerja različne kulture ali elemente v njih, medtem ko so vizualni antropologi zavrnilo primerjalno paradigmo in dali prednost družbeni tvornosti in interakciji; bolj od razlik med različnimi kulturami poudarjajo podobnosti in skupna vprašanja (MacDougall 1998: 256; na primerjavi kultur je gradila Mead 1975: 9).

Poleg tega etnografski filmi prikazujejo konkreten čas, »re-sničnost definirajo v trenutku, ko jo odkrijejo« (Hastrup 1992: 10),

---

37 Napetosti, ki spremljajo oblikovanje novih pristopov in poddisciplin, zasledimo v nekaterih člankih (MacDougall 1969–1970; Taylor 1996) in knjigah (glej ironični uvod Grimshaw 2001: 1–5).

38 Naško Križnar (1996: 102–8) je urejenost kulture *in presentia* zaznal kot manifestacije govora, dejavnosti in okolja. Pozneje je ločil latentno in manifestno raven (Križnar 2002: 164, 2003a: 23) s polarizacijo med antropološko teorijo in fenomenološkim znanjem etnografskega filma (Hockings 1988: 222).

medtem ko se besedila prosto gibljejo med preteklikom, sedanjikom in prihodnjikom ali celo ustvarjajo idealiziran in brezčasen »etnografski sedanjik« (Taylor 1996: 67) s konstruirano podobo kulture pred kolonialnimi stiki ali v nekem prejšnjem »srečnem« času, ki ga pogosto poganja nostalgija. Johannes Fabian (2006: 80–6) ga je definirjal kot privilegiran čas-kraj, ki ga etnograf zavzame ob pisanju o brezčasni sedanjosti Drugih, Hastrup (1990: 57) pa kot pripovedni konstrukt, ki ne predstavlja resnice o brezčasnosti Drugih. »Etnografska sedanjost« uhaja zgodovinskim kategorijam in se pojavlja v transformativnih prostorih oblikovanja antropološkega znanja (Halstead 2008: 3). Etnografski sedanjik torej podobo kulture *in presentia* preuredi v dovršeno in idealizirano *in potentia*. Filmske rekonstrukcije z idealizirano podobo pretekle kulture (na primer Nanook s severa, 1922) so primeri vizualnega etnografskega sedanjika, medtem ko je izkustveni pristop etnografskega filma vsekakor najmočnejši prav v dokumentiranju zdajšnjosti (Hastrup 1992: 10). Preteklost lahko vnesejo spomini filmskih subjektov, arhivski posnetki in fotografije; prihodnost pa lahko nakazujejo načrti in želje subjektov.

MacDougall (1975: 116) je zaznal dvom nekaterih antropologov, da bi bil film sposoben resne intelektualne artikulacije, ker se ne ukvarja z abstraktnim in teoretičnim. Pozneje je trdil, da film izziva koncept znanstvene komunikacije izključno na temelju jezika in da lahko priča o človekovem ravnanju na način, na katerega besedilo ne more (MacDougall 1978: 420–5).

V filmskih podobah ostajajo neki drobci očitno fizične narave, ki v verbalnih pripovedih niso na voljo, in njihovega pomena ne smemo podcenjevati. Filmske podobe je mogoče reinterpreterirati v različnih novih kontekstih, vendar se lahko navsezadnje pokaže, da nespremenljiv zapis videza in kraja, ki ga vsebujejo, močnejše vpliva na naš zgodovinski »spomin« kot interpretacije, ki so pripete tem podobam. (MacDougall 1992: 36)

Antropološki film je »temeljito preusmeril perspektivo, tako da k svetu ne pristopimo predvsem diskurzivno z jezikom, razlago ali posploševanjem, temveč s ponovnim utelešenjem sebe kot temelja za prenovljeno ukvarjanje z vsakdanjim življenjem« (Grimshaw 2005: 23; primerjaj MacDougall 2006). Gre, skratka, za različne metode in postopke oblikovanja znanja, ki pa so za antropologijo enako tehtni.

Podobe nimajo formalne sposobnosti zanikanja ali negativnega upodabljanja, zato je za premislek o njih vprašanje resnice ali lažnosti dokaj neuporabno (Worth 1981: 184). Sama bi to misel celo razširila: podobe ne samo, da ne morejo zanikati, temveč niti ne trdijo;



predvsem prikazuje (primerjaj Taylor 1996: 86; Grimshaw 2001: 132). Tudi Henley (2004: 107, 110) je opazovalni film videl kot medij nakazovanja – in ne izjavljanja –, ki vključuje časovno ločena in različna postopka odkrivanja: najprej avtor filma sledi dejanjem svojih subjektov in odkriva pomene, potem pa film zmontira tako, da tudi gledalcem omogoči odkrivanje povezav in pomenov.

MacDougall in Cristina Grasseni sta prepričana, da film lahko prikaže tudi tisto, česar ni mogoče izraziti z besedami (MacDougall 1998: 264; 2006: 5; Grasseni 2009: 75; primerjaj Suhr in Willerslev 2012: 283). Grasseni se sklicuje na znano misel, da »*meje mojega jezika* pomenijo meje mojega sveta« (Wittgenstein 2023: 167, teza 5.6): etičnih prepričanj ali smisla življenja ni mogoče legitimno izraziti z besedami, lahko pa jih pokažemo v izkušnjah in oblikah življenja (Grasseni 2009: 75–7). V filmu vidna dejanja razkrivajo nevidno, na primer čustva, razpoloženja, misli, namene, tudi šok ali zadovoljstvo (MacDougall 2006: 56–8). Za nesnovno kulturno dediščino je pomembno, da s filmom lahko posnamemo tudi tihe veščine in utelešeno znanje (MacDougall 1998: 264; Grasseni 2008: 65), ki se prenašajo v skupnih dejavnostih v vsakdanjem življenju. Tiho znanje so opravila in veščine, ki jih znamo izvajati, ne znamo pa opisati zaporedja postopkov; pogosto gre za delovne postopke, ki smo se jih priučili s posnemanjem staršev in drugih, ali za rokodelska znanja, ki so se jih vajenci naučili ob opazovanju mojstrov in preskušanju (Polanyi 1962: 51, 55). Tak način prenosa znanja je bil pogostejši v preteklosti, vendar je prisoten tudi danes.

MacDougall je opazil, da ima antropologija svoj žargon, besednjak, medtem ko filmski koncepti niso izraženi z besedami, vizualna antropologija torej nima specifične leksike (MacDougall 1998: 76). Čeprav so nekateri semiologi (Metz 1974; Wollen 1972) trdili, da slikovni simboli lahko v filmu prevzamejo značilnosti jezikovnih znakov, so druge študije (Nichols 1976) dokazale, da film ne sledi jeziku niti v leksiki niti v slovnici, zato filmarji njegove komunikacijske strukture nenehno na novo izumljajo (MacDougall 1978: 421–2). Peter Ian Crawford je pojasnil razliko med surovimi terenskimi podatki in ustvarjanjem pomenov v obeh modusih izražanja: v pisni etnografiji so surovi podatki besede, ki jih v procesu tekstualizacije povežemo v izreke in stavke, te pa kombiniramo v sklenjeno besedilo članka ali knjige; surovi filmski posnetki pa niso na ravni besed, temveč na ravni izrekov: pomene filma v procesu montaže ustvarjamo s sopostavljanjem ali jukstapozicijo posnetkov. Zato je sklenil, da je film v nasprotju z jezikom pomensko (semantično) bogat, a skladdensko (sintaktično) šibek (Crawford 1992: 72–3).

MacDougall (1998: 254) je o oblikovanju pomenov zapisal, da so besedila sestavljena po logiki refleksije in presojanja, film pa po

logiki prepoznavanja in sinteze. Ko antropolog etnografske podatke kanalizira skozi ključavnično luknjo jezika, mnoge podatke izpusti, druge pa poudari, da zgosti njihov pomen. Film pomene ustvarja na drugi strani ključavnične odprtine, iz primarnih podatkov – podob, ki so že močno kodirane (nav. delo: 68). Antropološko pisanje podatke izbira in predstavlja postopno in selektivno, določene lahko zadrži do trenutka, ko so potrebni za argumentiranje piščeve teze; v filmu pa so podatki vsenavzoči – v istem kadru so vidni filmski subjekti in okolica, dogodek in odnosi med ljudmi (MacDougall 1978: 420).

Leslie Devereaux (1995: 72) je dodala, da pišemo potem, ko smo opravili raziskavo in premislili o terenski izkušnji, torej z nekaj časovne in prostorske razdalje, medtem ko so filmski posnetki neposredni zapis terenske izkušnje, zato tudi zmontiran film ostaja blizu izkušnji. Crawford je podobno zaznal, da film sporoča bližino in razumevanje, zapisano besedilo pa oddaljeni pogled in razlago. Ob tem je iskanje ravnovesja med približevanjem in oddaljevanjem od preučevane kulture ter med intimnostjo in distanco v medsebojni komunikaciji del raziskovalnega procesa, ne glede na izbor medija. V filmu se oddaljevanje najpogosteje doseže z digitalnimi sredstvi, kot so vmesni napisi in glasovni komentar; pri pisanju pa občutek navzočnosti in intimnosti prenašajo analogni elementi, kot so fotografije, govorne figure in poetični jezik (Crawford 1992: 70–1; 1996: 140) ter dobresedni navedki izjav subjektov raziskave (MacDougall 1998: 69). Crawford je tako sklenil, da so »besede in slike sestavni elementi vizualnih in besedilnih procesov reprezentacije« (Crawford 1992: 71).

Na tem mestu je z vidika ustvarjanja znanja pomembno ločiti dva tipa filmov: utemeljene na sliki (angl. *image-based*) in utemeljene na besedi (angl. *word-based*) (MacDougall 1998: 70; primerjaj Grimshaw 2001: 158, 209). Razvojno gledano so bili nemi filmi utemeljeni na sliki in šele v drugem obdobju nemega filma, ko so nemim posnetkom v montaži lahko dodali zvok, je začel v nekaterih prevladovati drugi pristop.<sup>39</sup> MacDougall (1978: 413) je ti strategiji sprva poimenoval filmi odkrivanja (angl. *revelatory films*) in ilustrativni filmi (angl. *illustrative films*). Drugi avtorji in pozneje tudi sam MacDougall so filme, v katerih je slika podrejena besedi, imenovali razlagalni

---

39 Film je podedoval literarne konvencije in pripovedno učinkovitost besed, sprva z razlagalnimi mednapisi, potem pa z braniimi komentarji, ki še danes pogosto obvladujejo dokumentarne filme (MacDougall 1978: 412). V vizualni etnografiji so glasovi filmskih subjektov vrednoteni bistveno višje od strokovnih komentarjev.

film (angl. *expository film*, Barbash in Taylor 1997: 17; MacDougall 1998: 87; Postma 2012: 35). Po funkciji gre pogosto za izobraževalne ali didaktične filme, kar prevladuje tudi v televizijskih oddajah. Ilustrativni filmi posnetke uporabljajo kot vizualno podporo (ilustracijo) besednim izjavam, razlagalni pa posnetke stalno razlagajo, zato so besede v ilustrativnih in razlagalnih filmih »transportni mehanizem« filma (MacDougall 1978: 413). Filmi odkrivanja (prav tam) in izkustveni filmi (angl. *experiential film*, Crawford 1992: 75)<sup>40</sup> prikazujejo bolj kakor govorijo in od gledalca zahtevajo stalno povezovanje vidnih sporočil ter posnetih pogovorov in izjav. Filmi odkrivanja pogosto sledijo kronološki strukturi dogodkov, ki lahko postane transportni mehanizem filma.

Tretji pogost transportni mehanizem filma je glasba, pri čemer je treba ločiti med glasbo, ki je posneta kot del avtentičnih okoliščin, in naknadno dodana glasbo. Vsaka dodana glasba je opij, ki zastira sporočilo slik (Rouch 1975: 95–7; primerjaj Heider 2006: 53), je avtorski komentar (Križnar 1996). Henley je nasprotoval uporabi ekstra-diegetske glasbe in zvočnih efektov, ki ne izvirajo s terena (Henley 2004: 107; 2010: 130), podpiral pa intra-diegetske, ko so terenski zvoki uporabljeni tudi v drugih delih filma, da bi okrepili vtis izkušnje (Henley 2010: 143).

Ilustrativni in razlagalni filmi so po kontinuumu blizu-daleč oddaljeno opazovanje, izkustveni filmi in filmi odkrivanja pa bližnji pogledi (Crawford 1992: 70–1; 1996: 140; primerjaj Chiozzi 1991; Križnar 1996: 121); prvi zavzemajo etsk stališča, drugi se približajo emskim; prvi imajo zaprto strukturo, drugi pa odprto (MacDougall 1978: 422; 2019: 153; Crawford 1992: 68–71). Ob ogledu prvih se gledalci pri ustvarjanju znanja zanašajo na usmerjanje komentarja, ob ogledu drugih pa je njihova udeležba precej dejavnejša: gledajo filmske subjekte in njihove dejavnosti, poslušajo pogovore in v primeru neznanih jezikov pomen povedanega razbirajo iz prevodov v podnapisih. To zahteva usposobljeno gledanje ali filmsko pismenost, zato je gledalcem, ki so vajeni predvsem besedilnega sporočanja, bližje razlagalni ali ilustrativni film. Opažanje, da film gledalcu daje precej več avtonomnosti kakor besedilo bralcu (Devereaux 1995: 72), torej velja predvsem za filme odkrivanja in izkustvene filme.

---

40 Na drugih mestih je Crawford (1992: 67, 75–9; 1996: 141) ločil razlagalni (angl. *perspicuous*), izkustveni in evokativen film (angl. *evocative film*). Prvi temelji na observaciji ali opazovanju (muha na zidu), drugi na participaciji (muha v juhi), tretji pa je kritika etnografskega filma (muha v očesu), ker izziva njegove doktrine. Za primer tretjega navaja film *Reassemblage* (1982) vietnamske filmarke Trinh T. Minh-ha (prav tam).

Različna je tudi stopnja nadzora nad pomeni v pisnih in vizualnih medijih (MacDougall 1998: 68), kar se lahko posploši tudi na ilustrativne in izkustvene filme. Vizualne reprezentacije se pisočim antropologom lahko zdijo problematične zaradi njihovih analognih in nekodiranih lastnosti, ki izvirajo iz hkratnosti osrednjih podatkov in obrobnihih detajlov v istem kadru: »figura« ustreza primarni denotaciji verbalnega opisa slike in obenem vsebuje tudi simbolne konotacije,<sup>41</sup> »ozadje« pa vsebuje še vrsto podrobnosti, ki se jih je avtor zavedal ali pa tudi ne; morda jih celo ni želel posneti, pa se jim ni mogel izogniti. Ti lahko izzivajo dodatne pomene in kot zgrešeni označevalci zmotijo pozornost gledalcev (nav. delo: 69). Primer napačnega označevalca ob rekonstrukciji rituala, kakor je bil videti pred stikom z belim človekom, je na primer majica izvajalca obreda s kakšnim značilno zahodnim simbolom ali napisom, ki razbije vtis uprizorjene avtentičnosti (angl. *staged authenticity*) (prav tam; primerjaj MacCannell 1973; Križnar 1996: 90, op. 22). Pisec članka bi neželeni detajl v besedilu preprosto zamolčal, v filmu pa se elementu na osrednjem izvajalcu ne moremo izogniti niti s kadriranjem ob snemanju (angl. *framing out*) niti z neizbiro posnetka v montaži (angl. *editing out*) (MacDougall 1998: 69; 2006: 49–51).

Če so antropologi in filmarji v času moderne poudarjali denotativni sistem filma, torej »dobesedni« pomen slike, ki ga prepoznamo vsi, neodvisno od kulture in časa, so v postmodernem času pozornost premaknili na konotativno raven, ki zajema kulturne, družbene in simbolne pomene slike (MacDougall 1998: 69, 75). Slika ali film sta po Rolandu Barthesu (1977: 39) potencialno kaotična in spontana, ker sta večpomenska in pri gledalcu lahko zbudita mnoge asociacije in čustva, ki so deloma družbeno in kulturno določena, deloma pa povsem subjektivna; oboje lahko vodi v premislek. Tretji ali topi pomen (angl. *obtuse meaning*) podobe se »širi zunaj kulture, znanja in informacije« (nav. delo: 55) in ga težje izrazimo z besedami. Izvira iz materialnosti podobe in ne prispeva k ustvarjanju pripovedi ali simbola, zato ta presežek po eni strani moti gledalčevo prizadevanje po racionalnem vpogledu, po drugi pa ga očara z estetiko in erosom (MacDougall 1998: 73). Ustvarjanje znanja in čustveno-estetsko doživljanje posnetkov sta najpogostejša načina razbiranja vizualnih sporočil in se lahko prepletata (prav tam).

John Berger je v knjigi Načini gledanja (*Ways of Seeing*, 1972) ugotavljal, da kar koli gledamo, to vedno opazujemo v razmerju s

---

41 Denotacija je, preprosto povedano, opisni, dobesedni, očitni pomen znaka, konotacija pa je simbolna, kontekstualna raven pomenov (Barthes 1990: 203–6).

seboj, hitro pa se tudi naučimo, da nas drugi gledajo nazaj (Berger 1972: 8–9). Gre za vzajemno povezanost opazovalca in opazovanca (Willerslev 2009: 23–46). Berger je ustvarjanje znanja opisal kot nenehni dialog med gledanjem, učenjem, znanjem in prepričanji: »Na to, kako vidimo stvari, vpliva to, kar vemo ali v kar verjamemo. Razmerje med tem, kar vidimo, in tem, kar vemo, se nikoli ne ustali« (Berger 1972: 8–9). Filmska izkušnja izvira iz prepletanja tega, kar gledalec vidi, kar ob gledanju zaznava v telesu in kar sestavlja v mislih, pri tem pa zaznava vedno povezuje s predhodnim znanjem in izkušnjami. Filme lahko beremo na različnih ravneh; pri sofisticiranih etnografskih filmih pomene dekodiramo tudi na podlagi teorije, vgrajene v njihovo strukturo. Nekateri gledalci ne znajo interpretirati filmov, drugi pa to zavračajo kot arbitrarno ali nepomembno, posebej če filme presojujejo z realistične perspektive (MacDougall 1998: 71).

Vprašanje nadzora in posredovanja pomenov je del obsežne tematike odnosa občinstva do vsebin in njihovega razumevanja ne glede na medij. Tudi v filmu lahko gledalec odkrije pomene, ki jih avtor sploh ni predvidel. V nasprotju z zgodnjo podmeno filmskih avtorjev, da so filmski gledalci pasivni sprejemniki, so pozneje vizualni antropologi ugotovili, da so gledalci v interaktivnem in interpretativnem razmerju s filmom, ko odkrivajo povezave med posnetki in sekvencami, kar se posebej izrazi v filmih odkrivanja in izkustvenih filmih. Avtorji filmov v montaži s pomočjo selekcije, kadriranja in kontekstualizacije<sup>42</sup> nadzorujejo mnoge vidike, ki vplivajo na to, kako bodo gledalci interpretirali film, obenem pa imajo slike in filmi tudi lastno življenje – gledalci se nanje odzovejo zelo različno (MacDougall 1992: 43; 2006: 29). Sarah Drew je koncept »smrti avtorja« (Barthes 1977: 142–8) iz literature prenesla v film: ko je film predan javnosti, njegovi avtorji in filmski subjekti izgubijo nadzor nad tem, kako ga bodo interpretirali gledalci (Drew v Cox idr. 2014: 12). Tudi zaradi tega dejstva se je uveljavila etična zahteva, da etnografski film avtorji najprej pokažejo filmskim subjektom in lokalnim skupnostim ter upoštevajo njihove pripombe (Heider 2006: 119; Križnar 1996: 101–2; Wolfram 2020: 200–1).

---

42 Henley je ločil tri vrste kontekstualizacije: 1. dogodkov, ki so prikazani v filmu; 2. procesa izdelave filma in vpliva avtorjevih poklicnih izhodišč; 3. pomena filma v širšem kontekstu filmov in besedil o določeni tematiki. Prvo in deloma drugo vrsto kontekstualizacije lahko prinaša film, tretja pa bi ogrozila njegovi naracijo in estetiko: film namreč prenese izkušnji bližnjo, ne pa izkušnji oddaljeno kontekstualizacijo. Izkušnji bližnji je komentar filmskih subjektov, izkušnji oddaljen avtorjev komentar pa filmske subjekte objektivizira in v filmu izgubimo občutek neposredne navzočnosti (Henley 2004: 111–3).

MacDougall (1998: 70–2) je navedel primera filmov, katerih pomeni so avtorjema ušli spod nadzora in zaradi kontroverznosti zbudili intenzivne odzive gledalcev – od jeznih do navdušenih. Rouchev zgodnji film *Nori gospodarji* (*Les maîtres fous*, 1954) prikazuje ritual *hauka* nigerijskih priseljencev v Gani: ko jih obsedejo duhovi kolonialnih predstavnikov, divje plešejo, se slinijo, žrtvujejo psa in pojedjo njegovo meso, da premagajo tabu (MacDougall 1998: 70; Lunaček 2003: 69). Film je šokiral javnost: v Gani so ga prepovedali zaradi rasizma in žaljenja angleške oblasti, doživel pa je tudi kritike afriških in francoskih raziskovalcev, češ da Afričane prikazuje kot divjake (Henley 2020: 229), celo insekte (Lunaček 2003: 69; de Groof 2013: 117; Mayer 2017). Rouch je zanj prejel prvo nagrado na Beneškem filmskem festivalu, nekateri evropski antropologi in Afričani pa so predlagali, da je film treba uničiti (de France 1975: 36); tega niso storili, so pa prikazovanje omejili na akademsko okolje z vnaprejšnjo razlago (De Heusch 2007a: 367; Lunaček 2003: 69).

Film Roberta Gardnerja *Gozd blaženosti* (*Forest of Bliss*, 1986) je vizualna meditacija o smrti in pogrebnih praksah v hindujskem svetem mestu Benares ob Gangesu. Avtor je uporabil neverbalno simboliko, poetične metafore in asociativno montažo kontrastov, vendar filmskim subjektom ni dal besede. Kritiki so mu očitali, da je hindujsko kulturo in okolje interpretiral s simboli grške mitologije prehoda v podzemlje, torej je etnografsko resničnost podredil subjektivni evrocentrični metaforiki. Ker ni zagotovil kontekstualizacije, se gledalcem prikazanih praks večinoma ni posrečilo povezati z abstraktnimi verskimi koncepti in odnosi (MacDougall 1998: 72; Henley 2020: 269, 282, 284). Gardner se ni naučil jezikov skupnosti, ki jih je snemal, zato je v filmih pogosto eksperimentiral z možnostmi filmskega jezika in so mnogi gledalci njegove filme »brali« predvsem na ravni estetike in umetnosti (Gardner in Östör 2001; Bucci 2012; Borjan 2013: 120). Nekateri antropologi so ocenili, da film nima pomena ali da ima napačen pomen (MacDougall 1998: 72), dojeli so ga celo kot izdajo antropologije, ker je zavzel značilno terensko etnografsko pozicijo z opazovalno metodo, vendar gledalcem ni omogočil dostopa do lokalnega razumevanja hindujskih praks (Pratt 1986: 30–1; Henley 2020: 282–4).

V tem kontekstu je povedno MacDougallovo opažanje, da etnografski filmi (predvsem filmi odkrivanja) od gledalcev največkrat pričakujejo, da bodo vsebino sami razbrali iz filma, za razloček od antropoloških besedil, ki uvodoma napovedo temo, metode in cilje (MacDougall 1998: 72; primerjaj Taylor 1996: 77), na koncu pa povzamejo spoznanja. »Dobri filmi notranje kontekstualizirajo, to je, skušajo ustvariti svet, v katerem so napačna branja manj mogoča. Film,

ki stalno krepi predsodke, pogosto ni uspel ustvariti dovolj kompleksnega srečanja s svojimi subjekti« (MacDougall 1998: 90).

Podobno kakor je Marilyn Strathern (1987: 266) za antropologijo ugotovila, da modernistični antropolog razlaga, postmoderni pa to prepusti bralcu, velja tudi za avtorje etnografskih filmov. V postmodernem času se vizualni antropologi izogibajo razlagalnim filmom, v filmih razkrivanja pa so ob uvedbi participativnih metod v sedemdesetih letih 20. stoletja uporabljali eksplisitne opomine, da gre za konstrukcijo in ne objektivni prikaz realnosti; v naslednjih desetletjih pa so raziskovalčevo navzočnost izražali drobni odzivi filmskih subjektov, izbira teme, kadriranje, premiki kamere in detajli. Avtorjeva zadržanost v resnici kaže na zaupanje v gledalca, da bo to prepoznal sam (MacDougall 1998: 90). Vzporednico lahko vidimo v konceptu »emancipirane gledalca« Jacquesa Rancièra (2007), ki je zapisal, da v gledališču emancipacija gledalca izvira iz načela enakosti, ko opustimo nasprotje med pasivnim gledanjem in aktivnim odrskim dogajanjem.

Oblike naslavljanja gledalcev v vizualni antropologiji so se spremenile tudi zaradi glavnega naslovnika avtorjeve refleksije: zgodnji etnografski filmi so bili pogosto implicitno namenjeni antropološkim kolegom, od Roucha naprej pa so prvi gledalci filmski protagonisti in njihove skupnosti. Rouch je izrecno zapisal, da filme snema naprej zase, njegovo prvo občinstvo pa so filmski subjekti, da jim lahko pokaže, kako jih vidi (Rouch 1975: 98). MacDougall si je iz spoštovanja do filmskih subjektov postavil visoka merila: ni želel pripovedovati kot strokovnjak, ampak mu je bilo izhodišče medsebojno zaupanje in poskus, da bi razumel njihove poglede na svet. Njegova refleksija ne nagovarja zunanjih gledalcev, ampak se nanaša na njihov odnos in je po možnosti razvidna iz filma (MacDougall 1998: 91). S tem izraža »ponižnost do sveta« filmskih subjektov (MacDougall 1992: 32), ki jo zaznamo v njegovem načinu snemanja in montaže filmov ter pri njihovem »spuščanju« v javnost (nav. delo: 34), seveda pa tudi v njegovih pisnih refleksijah.

Razmerje med pisno in vizualno etnografijo osvetljuje tudi Mattijs van de Port, ki je v Salvadorju da Bahia raziskoval ritual *candomblé*. Filmski medij je izbral, ko je ugotovil, da mu metodološko ponuja izhod iz neprijetnega položaja spraševanja sogovornikov o veri, o kateri po njegovih izkušnjah ni mogoče razpravljati – od izvajalcev obreda ni dobil smiselnih odgovorov o religioznih konceptih in ritualih, prav tako pa se mu ni posrečilo ubesediti svojih mešanih občutkov pri terenskem delu (van de Port 2018: 137; primerjaj McCutcheon 1999; Taves 2005). Poleg tega je bil kritičen tudi do konvencij ustvarjanja akademskih besedil, ki »nered sveta« pogosto preoblikujejo v

pretirano jasno urejenost (Law 2004: 4, 6). Sprva je nameraval slediti razbesedeni (delingvificirani) senzorni etnografiji Luciena Taylorja in filmom Laboratorija za senzorno etnografijo, ki brez uporabe besed ustvarjajo nove načine razumevanja življenjskih svetov drugih bitij, vendar je potem v filmu eseju Možnost obstoja duhov (*The Possibility of Spirits*, 2016) uporabil tretjeosebni komentar in nekaj izjav filmskih subjektov (van de Port 2018: 137).

Za film esej je značilno sobivanje vizualne in verbalne inteligence (van de Port 2018: 142–3; primerjaj Heider 2006: ix). Van de Port se je tematiki približal z eksperimentiranjem, ko je sliko, zvoke, besedila in druge modalnosti eklektično povezoval s pomočjo montažnih učinkov (primerjaj Suhr in Willerslev 2012), in z reflektivnimi vprašanji o filmu kot mediju za produkcijo in posredovanje znanja, ki so lahko ostala brez odgovorov – njegov subjektivni glas namreč večinoma ne govori o temi, ampak okoli nje (primerjaj film *Reassemblage*, 1982). Čeprav se mu je tretjeosebni komentar sprva zdel drugorazredna rešitev za filmske probleme, pa mu je omogočil izražanje epistemoloških in ontoloških dvomov brez opredelitve do (ne)vere v duhove (van de Port 2018: 143).

Van de Portov komentar temelji na njegovem doživljanju rituala in razkriva njegove procese razumevanja. Postavil se je v središče filma, njegov glas prevladuje nad glasovi filmskih subjektov, s filmom pa nagovarja predvsem antropologe. Menil je, da je s filmom presegel razprave o prednostih besedilnih in vizualnih načinov (van de Port 2018: 137), vendar njegovega verbalnega komentarja v filmu ne moremo primerjati z znanstveno razpravo, omenjeni članek o nastajanju filma eseja pa ustreza zahtevam akademskih objav o filmski reprezentaciji.

#### VRSTE ZNANJA V ETNOGRAFSKEM FILMU IN PISNI ANTROPOLOGIJI

Izhodišče tega razdelka je vprašanje, katere vrste znanja prevladujejo v glavnem polju antropologije s pisnimi reprezentacijami in katere v etnografskih filmih, namenjeno pa je tudi premisleku o vrstah znanja v besedilih nominacijskih dosjejev in filmih na Unescovem spletišču.

David MacDougall je v uvodu v knjigo Telesnost slike: Film, etnografija in čuti (*The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*, 2006) zapisal, da ob pisanju misli in izkušnje oblikujemo v konceptualno znanje, z vizualnimi mediji pa podobe gledanja in bivanja



artikuliramo v zaznavno znanje. Slike in posnetki prispevajo k znanju kot podatki opazovanja, hkrati pa vsebujejo predhodno intuitivno znanje vizualnega antropologa; zato je videz, izgled že nekakšno znanje, prikazovanje pa omogoča izraziti neizrekljivo (MacDougall 2006: 56–8; primerjaj Wittgenstein 2023: 167, teza 5.6; Grasseni 2008: 156; 2009: 75–7). Vizualno znanje in druge oblike znanja na podlagi čutov so glavna sredstva za razumevanje izkušenj drugih ljudi (MacDougall 2006: 5). Pomeni vidnega so z izbiro podob in vizualnega stila vpisani v kompleksno in pogosto intuitivno izmenjavo snemalca s filmskimi subjekti (MacDougall 1998: 90). Tudi po Timu Ingoldu (2000: 154) je bistvo etnografskega filma, da intuitivno zgrabi svetovni nazor filmskih subjektov s poudarkom na moralnih, eksistencialnih in estetskih razsežnostih večšin.

MacDougall (1998) se je skliceval na delitev na znanje po poznanstvu, izkušnji (angl. *knowledge by acquaintance*) in znanje po opisu (angl. *knowledge by description*); slednje je tudi znanje z distance, oddaljeno znanje (Russel 1912). Prvo pridobimo z vidom in drugimi čuti, drugo, ki je pretežno abstraktno, pa iz verbalnih in pisnih prispevkov. Opozarjam na vzporednico z na izkušnji bližnjem in izkušnji oddaljenem znanju. Čeprav videti film o določeni osebi<sup>43</sup> ni enako, kakor jo spoznati v živo, filmi vendarle prenesejo precej izkustvenega znanja, česar verbalni opisi ne zmorejo (MacDougall 1998: 77). Bistvo etnografskih filmov je, da tematiko predstavijo z zmontiranimi prizori tako, da se gledalci učijo po izkušnji in ne po opisu, verbalizaciji (Cubero 2008: 73).

Izkustveno znanje je eden temeljnih vidikov terenske raziskave, vendar so se antropologi nagibali k definiranju znanja v smislu opisa in ne izkušnje. MacDougall je Lévi-Strausovi delitvi discipline v tri stopnje in značilne dejavnosti dodal vrsto znanja in značilno področje: etnografija zbira podatke – tj. opisno znanje in področje dejstev; etnologija analizira in primerja – tj. strukturno znanje in področje odnosov; antropologija pa je filozofski projekt razumevanja splošnih vprašanj družbenega življenja – tj. pojasnjevalno znanje in področje teorije. Izkustveno in emocionalno znanje ni izraženo v nobeni od teh stopenj. V filmskem diskurzu je teorija vgrajena v način snemanja in montaže; razberljiva je predvsem iz strukture filma, vse druge vrste

---

43 Iz izkušnje lahko potrdim, da ob montaži posnetkov drugih avtorjev po tednu ali več intenzivnega digitalnega »sobivanja« filmske junake čutim kot dobre znance, skoraj prijatelje, ker sem jih tolikokrat gledala in poslušala, da bi izčistila njihova sporočila in dejavnosti. Tudi ko jih srečam v živo, jih čutim zelo blizu, vedaam pa se, da me vidijo prvič, in sem vesela, če so zadovoljni s filmsko predstavitvijo.

znanja, vključno z izkustvenim in emocionalnim, pa so vsebovane v filmskih posnetkih (MacDougall 1998: 81). MacDougall je opredelil tudi razmerja med vrstami znanja v antropologiji in filmu:

V antropologiji so vrste znanja urejene hierarhično: razlaga temelji na opisu in je rangirana više od njega, opis pa je postavljen nad izkušnjo, to je zapuščina logocentrične tradicije. Film spreminja to hierarhijo in izkustveno razumevanje postavi nad opis in razlago. V nasprotju s predvidevanji znanstvenikov dodatne kontekstualne informacije lahko uničijo razumevanje filma in ga ne povečajo. Tak primer je govorni komentar, ki se postavi med gledalca in filmske subjekte. (MacDougall 1998: 84)

Jezikovno poseganje v strukturo filma lahko ogrozi njegovo narativno in čustveno logiko (MacDougall 1998: 90). Vizualni antropologi so pravzaprav potovali v nasprotni smeri: kot odziv na didaktične, razlagalne in propagandne filme z božjim vsevednim glasom so uvedli opazovalne in participativne filme, ki so v središče postavili dejanske ljudi in njihove živete izkušnje. Izkustveno znanje gledalca angažira na intelektualni, družbeni in čustveni ravni ter zbujaja empatijo (prav tam). V novejših konceptih antropološkega znanja je pomen rezultat izkušnje in premisleka o njej, torej je izkušnja tudi že del znanja (nav. delo: 79). Filmi poudarjajo bistvo etnologije s tem, da gledalcem prenesejo neposredno izkušnjo terenske raziskave (nav. delo: 264). Gledalci jih vedno gledajo iz sebe in jih doživljajo telesno (Csordas 1993: 138), zato uspešno prenašajo tudi tiho znanje (Polanyi 1962, 2022; MacDougall 1998: 264; Grasseni 2008: 65). Podobno kot se vajenec z opazovanjem in posnemanjem od mojstra nauči postopkov in pravil rokodelske obrti, vključno s tistimi, ki jih mojster ne ubesedi (Polanyi 1962: 55), vizualni antropolog posname dejavnosti mojstra, vključno z njegovim tihim znanjem in utelešenimi veščinami, ter jih posreduje gledalcu.<sup>44</sup>

Cristina Grasseni je ob raziskavi govedorejcev v italijanskih Alpah na podlagi opazovanja z udeležbo usposobljeno gledanje (angl. *skilled vision*; v množini se nanaša na vse čute, torej usposobljeno zaznavanje) opredelila kot raziskovalno metodo in kot sposobnost videti in razumeti obravnavane pojave na način, kakor jih vidijo domačini. Kot vizualna raziskovalka je svojo pozornost izurila podobno, kakor

---

<sup>44</sup> Karel Žgavec je v filmu *Ena košara na dan* nazorno pokazal delovne postopke, jih komentiral in sklenil: »Kdor je fajn gledal, zdaj zna košaro narest.« Mlad pletar je v telefonskem pogovoru povedal, da je večšine pletarstva spolpolnil ob gledanju filmov, med drugim je pohvalil prav tega.

poteka vajeništvo pri članih skupnosti prakse (angl. *community of practice*)<sup>45</sup> (Grasseni 2004: 16–7, 28). V tem procesu je spoznala tudi njihove estetske kode in moralne poglede ter svet domačinov začela gledati skozi njihove oči in vrednote (prav tam), približala se je torej emski perspektivi in boljše razumela njihove identitete.

Antropološko pisanje uspešno pripoveduje o kulturi na splošno – *in potentia*, film pa plastično pokaže življenje posameznika ali skupine ljudi v tej kulturi – *in presentia*. Pisanje si ponavadi prizadeva ustvariti neki red, četudi navidezen, film pa lahko zajame tudi manj urejene situacije oziroma take, ki se odmikajo od ideala<sup>46</sup> ali morda zajemajo vrsto nasprotij. Kulturni pojavi in družbene prakse, ki temeljijo na odnosnih razmerjih, na primer koncepti spola in razreda, so definirani v razmerju nasprotij. Značilnost relacijskega znanja je, da pomen obstaja v vsoti vseh delov, in film je sposoben prenesti kompleksna omrežja podob; zato pravimo, da je kumulativen – razumevanje gradi s sestavljanjem sekvenc, dokler ne izlušči določenega vzorca (MacDougall 1998: 80–1).

MacDougall je prvi med vizualnimi antropologi poudarjal telesnost v filmu in tudi, da je gledanje utelešena praksa. Gledanje skozi kamero ni enako gledanju brez nje, ker z gledanjem skozi okular kamere organiziramo svoj vid, s kadriranjem pa destiliramo izkušnje pred kamero ter povečamo ali zmanjšamo njihov pomen; obenem kamera ustvari sliko, ki je do neke mere neodvisna od snemalčevega telesa, zato posnetek v določenem delu uhaja njegovemu nadzoru (MacDougall 2006: 3–4). Filmski posnetki zapišejo znanje in utelešene prakse snemalca<sup>47</sup> (MacDougall 1998: 265; Grimshaw in Ravetz 2005; Carta 2015: 10) in filmskih subjektov (MacDougall 2006: 54). V dokumentaciji govora, jezikov in dialektov lahko vidimo oblikovanje glasov, izraze na obrazu in gestikulacijo ter obenem slišimo modalitete glasu (MacDougall 1998: 263; Križnar 1996: 105–6). Film je lahko ustrezna alternativa etnografskemu pisanju tudi pri predstavljanju vloge čutov in čustev v družbenem življenju, kulturne konstrukcije spola in osebnih identitet (MacDougall 1998: 256–7; Howes 2003: 57; Pink 2006: 51).

---

45 To je skupnost, ki neguje družbene in tihe večine, zakoreninjene v materialnem kontekstu (Lave in Wenger 1991: 98).

46 Leta 2012 sem snemala sprevod škoromatov v Hrušici. Praviloma bi morala biti med pustnimi liki dva poberina, pa je bil tisto leto samo eden (glej film *Škoromatija*, 2016).

47 Vizualni antropologi največkrat snemajo »z roke«, zato film poleg smeri pogleda snemalca zazna tudi mirnost ali tresenje roke, zasuke in premike kamere, dihanje, hojo in ostrino vida. Snemalec se prav zaradi utelešenih večšin lažje približa telesnim praksam filmskih subjektov.

Pomembna moč filma je dejstvo, da sogovornike, ki so vir antropološkega znanja, prikazuje kot enkratne osebe z lastno tvornostjo, medtem ko etnografska besedila njihove identitete pogosto prikrijejo ali jih posplošijo (MacDougall 1998: 254; 2006: 55). V etnografskem filmu so filmski subjekti enakovredni sogovorniki, nikoli niso samo »ustni viri« ali »informatorji«. Posnetki obraza, glasu in telesa delujejo na gledalce na telesni ravni, prek vida, sluha, tipa, kinestezije in drugih čutov, kar je posebej pomembno pri prikazovanju telesnih tehnik, plesa, pripovedi in pesmi (MacDougall 1998: 266, 269). V filmu Mance Filak *Odnesel te bom na morje* (2012), intimnem portretu dekleta s cerebralno paralizo in fanta, ki živi s posledicami prometne nesreče, skoraj telesno čutimo omejitve zaradi njene priklenjenosti na voziček ter njuno ljubezen, s katero premagujeta omejitve; navsezadnje pa občutimo tudi avtoričino izredno bližino, ki je mogoča zaradi družinskih vezi in že obstoječega zaupanja (Filak in Gorišek 2015: 105).

Film ustvarja intersubjektivne<sup>48</sup> povezave gledalcev s filmskimi subjekti, kar omogoča empatično identifikacijo z njimi (MacDougall 1998: 262). Empatija gledalca nagovarja tako intelektualno kot čustveno; pri tem ima najpomembnejšo vlogo sporočilnost človeškega obraza in glasu (nav. delo: 77). Raziskovalci zaznavnih procesov in delovanja možganov ugotavljajo, da človekovo pozornost med mnogimi elementi slike vedno najprej pritegne človeški obraz:

Dražljaji, ki jim pripišemo čustveno vrednost in jih interpretiramo kot za nas pomembne, imajo prednost pri nadaljnjem procesiranju. Eden od takšnih dražljajev je na primer človeški obraz, še posebej če vsebuje čustvene izraze. Raziskave s sledilnikom očesnih gibov so pokazale, da na slikah, na katerih so ljudje in neživi predmeti, pogled večinoma najprej usmerimo na obraz. Tudi raziskave z elektroencefalografom (EEG), s katerim zaznamo spremembe električne napetosti v možganih, ki merijo kognitivne procese, potrjujejo domnevo o prednostnem procesiranju obrazov. (Tomat 2021)

Ker gledalec film zaznava in doživlja telesno in čustveno (Csordas 1993: 138; Nichols 1994: 76), filmi zelo uspešno prenašajo utelešeno, izkustveno in tiho znanje (MacDougall 1998: 265); evokacija utelešenega znanja pa je legitimna pot do antropološkega znanja (Nichols 1994: 74–5; MacDougall 1998: 78).

---

48 Intersubjektivnost je najprej značilna za snemalne situacije: znanje nastaja v komunikaciji vizualnega antropologa in sogovornikov ob zavedanju kamere kot dela raziskovalne situacije; film je rezultat verbalnih in neverbalnih pogajanj o vsebini in razmerjih moči (Crawford 1992: 68; MacDougall 1992: 39; 1998: 68–72; Cubero 2008: 64; Pink 2009: 54, 101; Filak 2019: 88).

Prav te posebnosti filma so lahko uspešno uporabljene tudi v filmih o nesnovni kulturni dediščini, da gledalcem prenesejo znanje, veščine, izkušnje, identitete, čustva in jezike nosilcev dediščine.

## VEČČUTNOST, VEČMODALNOST, POVEZLJIVOST

Film je bil v 20. stoletju pogosto označen kot avdiovizualni medij, vendar zadnja desetletja mnogi avtorji poudarjajo povezanost vseh čutnih kanalov pri njegovi izdelavi in pri ogledu (MacDougall 1998; 2006: 57–60; Taylor 1996; 1998; Pink 2006; 2009). Film za notranjo pripoved (Banks 2001: 11–2) kot moduse sporočanja uporablja gibljive slike, lahko pa tudi zamrznjene fotografije in risbe, ter zvoke, zlasti govor in glasbo, poleg tega pa še napise ali grafiko. Zunanja pripoved filma (prav tam) je lahko povezana s članki, knjigami, recenzijami, fotografijami, predmeti, prostori, javnimi predstavitvami, spletnimi objavami, posamezniki in skupinami. Te povezave označimo tudi kot medbesedilnost ali intertekstualnost filmov (Hall 1997c: 232; Hartley 2004: 126). Tudi filme o nesnovni dediščini v kontekstu varovalne paradigme lahko analiziramo z elementi notranje in zunanje pripovedi.

Horizontalno polje vida je omejeno na kot 208 stopinj, le polovico tega pa zaznamo z obema očesoma (Križnar 1996: 97), zvoke pa slišimo iz 360-stopinjskega prostora (Escobar 2017). Gledamo usmerjeno, fokusirano na izbrano vsebino, čeprav s perifernim vidom zaznavamo tudi širšo okolico. Če zapremo oči, ustavimo dotok vidnih informacij iz okolja, medtem ko ušes ne moremo zapreti; zaznavanje toka zvokov ali hrupa iz okolja lahko omejimo kvečjemu s slušalkami, z zvočno izolacijo prostorov ali pa z umikom iz tega okolja. Ušesa in možgani so sposobni iz množice sočasnih zvokov izluščiti tistega, ki nas najbolj zanima; poleg tega pa se lahko tako privadimo stalnemu hrupu, da ga skoraj ne zaznavamo več, čeprav so znanstveniki dokazali, da nam kljub temu škodi. Zvočna krajina (angl. *soundscape*) poda bogato izkustveno razsežnost o posnetem načinu življenja in v filmu zgosti etnografsko izkušnjo kraja (Henley 2010: 138; o zvoku v filmu glej Iversen in Simonsen 2010). Vključno s pogovori in glasbo, ki so del dogajanja, lahko gledalcem filma prenese ozračje ali atmosfero (primerjaj Hofman idr. 2020: 59–60), tudi energijo dogajanja: je resno ali zabavno, svečano ali profano, formalno zadržano ali sproščeno, glasno in kaotično ali tiho in umirjeno? (Valentinčič Furlan 2015c: 99)

Predvsem posnetki v bližnjem planu in detajli pri gledalcih priložijo taktilne značilnosti materialov (MacDougall 2006: 58). Laura Marks (2000: 162) je s pojmom »haptična vizualnost« opozorila, da oči lahko postanejo tudi organ tipa ter dojemajo taktilne in kinestetične vidike posnetkov ter teksture predmetov in materialov. Teorija »utelešene vizualnosti« trdi, da gledalci film istočasno dojemajo na intelektualni ravni in z zaznavanjem celega telesa, torej veččutno; to omogočajo pretekle izkušnje in spomini, v katerih so čuti vedno prepleteni, pomagajo pa si tudi z domišljijo (nav. delo: 145). Gunter Kress je opazil, da »nobeno od čutil nikoli ne deluje ločeno od drugih«, kar »zagotavlja multimodalnost našega semiotičnega sveta« (Kress 2000: 184 v Pink 2011: 266) ali zaznavno sinestezijo. MacDougall (2006: 60) se je zaradi sovplivanja čutov zavzel za integriran pristop k čutnemu doživljanju in povezovanje sporočilnih načinov.

Povezanost čutnih zaznav na telesni ravni med drugim dokazuje izkušnja ob ogledu filma o samijskih rejcih severnih jelenov, ko se gledalci ob sekvencah z zvoki brenčanja komarjev začeli nezavedno praskati (Crawford 2010: 35–6). Mnogi kadilci posežejo po cigaretah takoj, ko vidijo kajenje v filmu, ob posnetkih priprave ali uživanja jedi pa se nam lahko začnejo cediti sline, posebej, če smo lačni. Načeli utelešene vizualnosti in zvočnosti zelo dobro izkoriščajo kulinarične oddaje in reklame za prehranske izdelke. Bližnje posnetke hrane mikavnih barv, dinamične postopke priprave jedi in blažene obraze ob njihovem pokušanju kombinirajo z zvoki sekljanja, praženja, cvrčanja, hrustanja, pohval in uživaških medmetov »mmm«. Poudarjajo estetično, dobro voljo, druženje in užitke (glej kuharske oddaje na spletnem kanalu 24 Kitchen, Spletni vir 15). Tudi raziskovalci so zaznali, da je *Konvencija* povečala pomen gastronomske dediščine (Bendix 2021: 50; primerjaj Godina Golija 2015, 2017, 2020; Grasseni 2017; Godina Golija in Ledinek Lozej 2018; Ledinek Lozej in Šrimpf Vendramin 2020; Pétursson in Hafstein 2022).

Veččutnost filma sta v praksi in teoriji raziskovali Orsolya Veeraart (2013) in Daniela Vávrová (2014: 196–7)), ki omenja »kožo filma« (primerjaj Marks 2000), kar je blizu »telesu filma« (MacDougall 2006: 28–31). O vlogah čutov v različnih družbah in kulturah sta prva pisala Paul Stoller (1989, 1997) in David Howes (1991a, 2003), ki je uredil zbornik o antropologiji čutov (angl. *anthropology of the senses*, Howes 1991b), v njem pa prispeval članek o senzorni ali čutni antropologiji (angl. *sensorial anthropology*, Howes 1991a), ki preučuje vloge etnografovih čutov pri terenskem raziskovanju, dokumentiranju in interpretiranju družb in kultur (primerjaj Pink 2009; Ferrarini 2017). Mnogi antropologi se izogibajo delitvi med antropologijo čutov in

senzorno antropologijo (MacDougall 2006; Howes v Pink in Howes 2010), drugi pa vztrajajo pri njej (Bajič, Abram in Muršič 2022).

Etnografski film ima potencial za »medkulturno komunikacijo« subjektivnih izkušenj, ki ga pisna etnografija težje doseže. Podobe in besede lahko spodbudijo empatično interpretacijo čustev in občutkov posameznikovih čutnih izkušenj, ki so videti podobne v različnih kulturah. »Pri fotografijah in filmih nenavadnost najbolj eksotičnega subjekta umiri občutek domačnosti« (MacDougall 1998: 245). »Filmi nam omogočajo, da presežemo kulturno predpisane meje in za trenutek vidimo možnost, da smo več, kakor smo. Raztezajo meje naše zavesti in ustvarjajo naklonjenost do teles, ki niso naša« (MacDougall 2005: 17). Če je MacDougall poudaril predvsem skupno humanost in empatijo, je Sarah Pink (2006: 134) zaznala tudi razlike čutnega doživljanja med kulturami. Oprla se je na Lauro Marks, ki je o dojemanju medkulturnega filma trdila, da se celote čutnih zaznav (lat. *sensoria*) razlikujejo tako med kulturami kot tudi med posamezniki v kulturi, vendar se zaradi plastičnosti živčnih omrežij lahko naučimo novih načinov zaznavanja in povezovanja čutnih zaznav (Marks 2000: 203). Posamične čute navsezadnje ostrijo tudi različni poklici – po eni strani se ljudje zanje odločajo zaradi preference določenega čutnega kanala ali kombinacije zaznav, po drugi pa te zaznavne kanale intenzivno negujejo: slikarji in fotografi vid, glasbeniki sluh, filmarji najmanj vid in sluh, športniki in plesalci kinestezijo (zaznavanje in usklajevanje gibanja telesa), kuharski mojstri in someljeji pa zaznave vonja in okusa.

Sposobnost čutnih zaznav je tiha, dokler je ne znamo tudi izraziti. Cristina Grasseni je opisala, kako je italijanska državna organizacija ocenjevalcev sira pripravila tečaj okušanja sirov za njegove pridelovalce, na katerem so jih učili zaznati vse čutne zaznave sirov in opisati čutne izkušnje. Lokalni pridelovalci so sire dobro poznali in ločili, vendar niso znali ubesediti čutnih zaznav, zato so jih turistom prodajali sklicujoč se na lepo alpsko pokrajino, ker so vedeli, da jo občudujejo. Na tečaju so se naučili zaznave brbončic fizičnega jezika prevesti v govorjeni jezik z opisi arome, okusa in teksture sirov, kar so pozneje uporabili kot retorično orodje za prodajo sirov (Grasseni 2017: 138–40).

O povezanosti čutnih zaznav ali zaznavni sinesteziji priča dejstvo, da slepi ljudje izostrijo sluh in tip, s katerima nekoliko kompenzirajo nezmožnost vidnih zaznav (Marks 2000: 202, 206; Pink 2006: 49). V televizijski oddaji *Slavje slovenskega filma* (1975) vaščanka iz Baške grape pripoveduje, kako jo je slepi sosed prosil, da mu med prikazovanjem filma *Na svoji zemlji* (1948) opisuje dogajanje. Poleg vsebine posnetkov je povedala tudi, kje na Grahovem in Koritnici so bili prizori posneti. Po projekciji je rekel: »No, danes sem pa resnično videl film.«

Vizualni antropologi v 21. stoletju vse bolj povezujejo čute in raztapljajo dihotomijo med telesom in razumom, čustvenim in intelektualnim, kar je smiselno, ker je človekovo razumevanje vedno pod vplivom konteksta in povezovanja tistega, kar vidi, zazna in ve (Berger 1972: 8–9; MacDougall 1998: 77). Iz tega izhaja tudi poudarek na povezovanju modusov sporočanja. Eden od urednikov zbornika o pisanju kulture, George Marcus, je pozneje vabil k povezovanju etnografskih piscev in filmarjev v skupne projekte, v katerih bi vsak izkoristil značilnosti svojega medija (Marcus 1995b: 54). Med spoznanji diplomskega dela o bivalni kulturi v študentskem naselju, sestavljenega iz filma in razprave, je bil tudi poudarek na komplementarnosti sporočilnih modusov v smislu, da so izkoriščene značilnosti vsakega medija (Valentinčič 1995: 175; Valentinčič Furlan 2009: 154). Z integracijo pisnih besedil in vizualnega materiala lahko zagotovimo »globljo kulturno in analitično kontekstualizacijo, ki omogoča komunikacijo o izkušnjah drugih ljudi« (Pink 2007: 251; Filak in Gorišek 2015: 113). Mnogi zagovarjajo uporabo hipermedija, ki na spletu omogoča povezovanje slike, zvoka, filma in besedil (Seaman in Williams 1992; Pink 2006: 14, 16; El Guindi 2007: 448–9), MacDougall (2006: 63) pa je opozoril tudi na nevarnost, da hipermedij razkroji integriteto filmskega dela.

Sarah Pink je v določenem obdobju promovirala senzorno etnografijo nasproti vizualni (Pink 2009), po dopisovanju z Davidom Howesom (Pink in Howes 2010) pa poudarja predvsem sinergije med slikami in besedami, filmi in besedili (Pink 2011: 267, 274). David Howes (2016) se zavzema za upoštevanje vseh čutov posameznikov in kultur, pri čemer je večmodalnost smiselni pristop. Podobno kakor je že MacDougall (2006: 60) pisal o enakovrednosti izraznih načinov v antropologiji, je tudi Mattijs van de Port trdil: »Ne obstajajo 'vizualne' in 'besedilne' antropologije; so samo hibridne antropologije, antropologije mešanih medijev in antropologije z večkanalnimi načini komuniciranja« (van de Port 2018: 136). Takoj zatem pa je priznal, da so v njegovi osebni izkušnji »razlike med besedilno in avdiovizualno antropologijo vendarle resnične« (nav. delo: 137).

Povezovanje različnih načinov je torej ideal v antropologiji, ki so ga antropologi zelo različno ponotranjili. Na mnogih področjih, tudi v praksah varovanja nesnovne kulturne dediščine, se je razmerje med pisnim in vizualnim spet postavilo kot nasprotje ali celo kot dobesedni prevod pisnega v vizualno.



## INSTITUCIONALIZACIJA ETNOGRAFSKEGA FILMA IN KOMPLEKSNI DRUŽBENI KONTEKSTI

Povezanost med institucionalizacijo etnografskega filma in Unescom je bila med letoma 1952 in 1972 zelo tesna; če bi se sodelovanje nadaljevalo do Unescove institucionalizacije nesnovne kulturne dediščine, bi danes na Unescovem spletišču gledali precej drugačne filme, bližje izkustvenim in sodelovalnim pristopom.

Etnografski filmi so pogosto nastajali v produkciji muzejev (de Brigard 1975: 20–1; Balikci 1985; Križnar 1996: 27–8; Valentinič Furlan 2015a: 177–8; Bouquet 2018). Med doslej omenjenimi avtorji filmov je bila Margaret Mead med letoma 1926 in 1978 zaposlena v Ameriškem naravoslovnem muzeju (American Museum of Natural History) v New Yorku, Robert Gardner določen čas v Muzeju Peabody v ameriškem Cambridgeu, Jean Rouch pa je bil v drugi polovici 20. stoletja sopotnik Muzeja človeka v Parizu.<sup>49</sup> In prav Rouch je bil zelo pomemben povezovalec vizualnih antropologov v Evropi in širše ter pri sodelovanju z Unescom. Po Emilie de Brigard je bil prvi profesionalen na področju etnografskega filma (de Brigard 1975: 28).

Rouch in André Leroi-Gourhan sta ocenila, da etnografski film potrebuje mednarodno institucionalno, strokovno in tudi finančno podporo, zato sta pod pokroviteljstvom Unesca ustanovila Odbor za etnografski film (Comité du film ethnographique, CFE, 1952). Rouch je postal generalni sekretar odbora, ki je povezoval humanistične in družboslovne znanosti ter kinematografijo, da bi razvijal znanstveno raziskovanje in širil umetnost filma (De Heusch 1988: 116; 2007b: 16; Križnar 1995: 74; 1996: 62). V Mednarodni odbor za etnografski film (CIFE) so ga razširili na 4. Kongresu antropoloških in etnoloških znanosti na Dunaju leta 1952 (de Brigard 1975: 28) ali štiri leta pozneje na 5. kongresu v Filadelfiji (de Heusch 2007: 369; Gallois 2009: 97). Štirje glavni cilji odbora so bili: izdelati katalog že posnetih filmov z etnografsko tematiko; jih analizirati, ohranjati in arhivirati; producirati nove etnografske filme; najboljše prikazovati in distribuirati (de Heusch 1988: 116; Gallois 2009: 90).

---

49 Zaposlen je bil v Nacionalnem znanstvenoraziskovalnem centru (Centre national de la recherche scientifique), Muzeju človeka pa je dodelil sedež Odbora za etnografski film, prikazovanje filmov, filmske delavnice in filmski festival Pregled etnografskega filma (*Bilan du film ethnographique*, 1982), ki so ga po njegovi smrti preimenovali v Mednarodni festival Jeana Roucha (Henley 2009: ix, xxiii; de Heusch 2007a: 385). Odbor za etnografski film je bil producent vseh Rouchevih filmov (Henley 2009: x, 366). Marca 2021 so ga iz Muzeja človeka skupaj s festivalom preselili v Muzej Quai Branly – Jacques Chirac (Spletni vir 16).

Unesco je na vrhuncu hladne vojne iskal politično nevtralno temo v državah vzhodnega bloka, zato so leta 1957 pred filmskim festivalom v Karlovih Varih organizirali študijski teden etnografskega filma: predstavniki Mednarodnega odbora za etnografski film so predstavili etnografske filme, avtorji vzhodnega bloka pa folklorne filme, na primer plesne nastope poljskih kmetov v tradicionalnih nošah na okrašenih odrih, kar je spodbujala komunistična partija (de Heusch 2007a: 371). Alfred Metraux je ob tem opozoril, da pretirano iskanje slikovitega in toga navezanost na arhaične vidike ponarejata kulturno podobo ljudstva (nav. delo: 373). Že tedaj so se pokazale velike razlike v raziskovalnih tradicijah evropske antropologije, etnologije in folkloristike (Križnar 1996: 146).

Slovenski Odbor za etnografski film je bil ustanovljen po praškem kongresu leta 1957 (Kuret 1958a, 1958b; Križnar 1995). Pobudnik in glavni tajnik Niko Kuret je sledil ciljem mednarodnega odbora: uredil je seznam filmov ter skupaj s slovenskimi etnologi in filmskimi producenti zbral 103 predloge za nova snemanja (Odbor za etnografski film 1958 v Križnar 1995: 93–9). Prizadeval si je tudi za produkcijo znanstvenih filmov v sodelovanju med etnologi in filmskimi producenti Viba filmom, Triglav filmom in Televizijo Ljubljana ter načrtoval ustanovitev posebne enote za produkcijo filmov pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti (nav. delo: 72, 90). Žal ni bilo posluha matične ustanove in financerjev, pa tudi z razširjeno usmeritvijo v sociološke filme se Kuret ni identificiral (Križnar 1995: 85–90).<sup>50</sup> Leta 1959 so namreč zahodni vizualni antropologi in sociologi ime mednarodnega odbora razširili v Mednarodni odbor za etnografski in sociološki film (Comité international du film ethnographique et sociologique, CIFES). Vplivni sociolog je bil Edgar Morin, prelomni film pa že omenjena Kronika nekega poletja (de Heusch 2007a: 375).

Odbor je s sodelovanjem Unesca organiziral mednarodne seminarje ali posvete, na primer v Muzeju človeka (Pariz, 1955), na Univerzi Cagliari (1957), na češki akademiji znanosti (Praga, 1957) in na Univerzi Perugia (1959), kar je vodilo tudi v organizacijo prvega in najstarejšega mednarodnega festivala etnografskega in sociološkega filma Festival ljudstev (*Festival dei Popoli*, 1959) v Firencah (de Heusch 1988: 116; 2007a: 371; Nijland 2007: 24–7).<sup>51</sup> Unesco je leta 1962

---

50 Odbor je prenehal delovati po smrti predsednika Borisa Orla februarja 1962 in Kuret se filmu ni več posvečal (Križnar 1995: 85), vendar so nekatere poznejše filmske in televizijske produkcije upoštevale predloge Odbora za etnografski film (več v Križnar 1995; Valentinčič Furlan 2019).

51 Prej so antropologi filme pošiljali na filmske festivale v Benetke, Cannes, Locarno in drugam.

CIFES priznal kot nevladno organizacijo, nekaj let financiral njene dejavnosti (de Heusch 2007a: 378) in spodbudil objavo prve teoretične razprave s pregledom zgodovine etnografskega filma in analizo glavnih dilem (nav. delo: 381; Križnar 2003b), *Film in družbene znanosti: Pregled etnografskih in socioloških filmov (The Cinema and Social Science: A Survey of Ethnographic and Sociological Films, 1962)*. Njen avtor je bil tedanji Rouchev namestnik v odboru Luc de Heusch, predgovor pa je napisal Morin.

V Unescovem Oddelku za družbene znanosti je bil pomemben antropolog Alfred Metraux (de Brigard 1975: 28–9; Rouch 1975: 101; Ruby 2000: 25; de Heusch 2007a: 370–81), ki je cenil pomen etnografskega filma in spodbujal njegov razvoj:

Etnografski film predstavlja enega najboljših instrumentov za prebujanje občutka kulturne raznovrstnosti v ljudeh današnjega časa in ustvarjanje določene psihološke fleksibilnosti, ki je bistvena, če želimo preživeti v vedno bolj skrčenem svetu, kjer se kulture stalno srečujejo (Metraux v De Heusch 2007a: 273).

Metraux je s tem že nakazoval globalizacijo družbenih in kulturnih procesov. V Pragi je v prispevku *Etnografska znanost in film (La science ethnographique et le film)* promoviral »resnično znanstveni« film, ki ga posname etnograf »brez prezgodnjega odločanja, kaj je najzanimivejše« (de Heusch 1988: 131). Trdil je, da si tudi skrbno zastavljeni filmi, namenjeni širši javnosti, zaslužijo pozornost etnografov, čeprav vključujejo odigrane sekvence (prav tam). Zaradi negotovega stanja starodavnih civilizacij je Metraux poudarjal nujnost njihovega dokumentiranja, preden izginejo (prav tam), kar je reševalna etnografija. Žal je leta 1963 umrl, drugače bi se morda zgodba o povezovanju Unesca in etnografskega filma nadaljevala in ugodno vplivala na vizualizacijo nesnovne dediščine v Unescovi varovalni paradigmi.

Leta 1972 so na seji upravnega odbora CIFES v Parizu odbor preimenovali v Mednarodni odbor za filme o človeku (Comité international des films de l'homme, CIFIH) in skušali razširiti materialno podporo Unesca, da bi ustanovili mednarodno filmoteko etnografskih filmov v Muzeju človeka, v državah v razvoju pa arhive in produkcijska središča za spodbujanje raziskav in izobraževanja v humanistiki in družboslovju (de Heusch 2007a: 380), vendar pričakovane podpore Unesca ni bilo.

De Heusch, ki na zasedanju ni bil navzoč, je v poznejšem članku (2007a) s časovne razdalje pojasnil zanj presenetljive odločitve tega odbora, in sicer na podlagi neobjavljenega dokumenta *Izhodišča in razvoj projekta (Project Origins and Development)*, ki so ga leta 1972

pripravili Muzej človeka, Odbor za etnografski in sociološki film ter Francoska komisija pri Unescu. Avtorji so ugotavljali, da so šole in vsebine humanistično-družboslovnih ved po državah različno zasnovane in da so antropologi držav v razvoju zadržani do etnografske in sociološke terminologije ter vsebin, v katere se po njihovih opazanjih občasno vpletajo pokroviteljski in rasistični odnosi – Afričani in zastopniki drugih narodov v razvoju svojih družbenih organizacij niso želeli preučevati kot anahronističnih stopenj v razvoju človeka. Pisci dokumenta so Odbor za etnografski in sociološki film ostro označili kot odbor uglednih raziskovalcev, ki zastopajo predvsem interese matičnih ustanov ter rešujejo probleme univerz in raziskovalnih središč v razvitih državah Evrope in Amerike (nav. delo: 380). De Heusch je osuplo komentiral, da so etnografi od časov Franza Boasa presegli socialni darvinizem in da bi taka argumentacija potrebovala dolgo razpravo, do katere pa tedaj ni prišlo. Zapisal je, da je odbor postal žrtev zmede sodobne antropologije, novi Mednarodni odbor za filme o človeku pa je označil kot mrtvorojeno dete (nav. delo: 380–1).

Pa vendar, Mednarodni odbor za etnografski (in sociološki) film je imel pozitiven načrt, ki je usmerjal tudi svetovne tokove vizualne etnografije in pripeljal do osnovanja vizualne antropologije na 9. Mednarodnem kongresu antropoloških in etnoloških znanosti v Chicagu (1973) oziroma v knjigi Načela vizualne antropologije (Hockings 1975). Delovanje odbora se je časovno prekrilo s kaotičnim obdobjem osamosvajanja narodov spod kolonializma, zato so protislovni pogledi dokumenta Izhodišča in razvoj projekta (1972) in zaton odbora prelomna točka ali, po Petru Loizosu (1993), konec »nedolžne« dobe etnografskega filma. Filmska prizadevanja do druge polovice sedemdesetih let 20. stoletja danes veljajo za predzgodovino vizualne antropologije (de Heusch 2007b; Henley 2020: 28).

Na kongresu v Chicagu so sprejeli Resolucijo vizualne antropologije (Resolution on Visual Anthropology, Rouch in Hockings 1975), ki je povzela in nadgradila stališča Mednarodnega odbora za etnografski in sociološki film, objavljena pa je bila kot priloga ustanovne knjige vizualne antropologije. Vizualni antropologi so zapisali, da je zaradi družbenih sprememb, spremenjenih načinov življenja, kulturnih izgub in povečevanja uniformnosti »bistveno, da se dediščina človeštva snema v vsej raznovrstnosti in bogastvu« (Rouch in Hockings 1975: 483). Priporočili so, da se v ta namen: 1. pripravi globalni program, ki bo skrbel za sistematično snemanje tradicionalnih ruralnih in urbanih tematik, še posebej v izoliranih in ogroženih kulturah; 2. evidentira, zbira in ohranja že posnete etnografske filme in podatke o njih; 3. ustanovi mednarodna distribucijska mreža, ki bo omogočala

dostop do filmov in dokumentacije, tudi ljudstvom na posnetkih; 4. omogoči izobraževanje o snemanju in montaži etnografskih filmov terenskimi raziskovalcem in ljudem, katerih življenja snemajo; 5. poskrbi za organizacijo omenjenih nalog z ustanavljanjem regionalnih središč za raziskovanje, produkcijo in arhiviranje filmov ter za izobraževanje po vsem svetu, posebej pri narodih v razvoju; 6. reorganizira trenutni odbor CIFES tako, da bo vključeval komisijo za urgentna snemanja, ki bo usklajevala programe, standardizirala metode dokumentiranja in dostopnosti podatkov, olajšala mednarodno izmenjavo vizualnih podatkov za potrebe znanstvenih raziskav in izobraževanja ter spodbujala globalno sodelovanje (nav. delo: 483–4).

Po pol stoletja je mogoče ugotoviti, da globalni pristopi vizualne antropologije (komisija za urgentna snemanja, distribucijska mreža, arhiv in dokumentacijski center etnografskega filma) niso zaživel. Muzeji, univerze, inštituti in neodvisni raziskovalci so produkcijo, arhiviranje in dostopnost filmov organizirali vsak po svoje, vendar ob stalni izmenjavi izkušenj. Mednarodna zveza antropoloških in etnoloških znanosti (International Union of the Anthropological and Ethnological Sciences) je leta 1980 ustanovila Odbor za vizualno antropologijo (Commission on Visual Anthropology, CVA), ki od leta 1987 izdaja glasilo *CVA Newsletter* in revijo *Visual Anthropology* (Križnar 2002b, 2004). Skupno distribucijo nadomeščajo filmski festivali po vsem svetu, ki filme predstavijo zainteresiranemu občinstvu (Vallejo in Paz Peirano 2017). Reševalna etnografija je opuščena, so pa mnogi vizualni antropologi podprli medijsko osamosvajanje staroselskih ljudstev in narodov v razvoju. Namesto centraliziranih pristopov so torej vizualni antropologi ustvarili mrežo egalitarnih in demokratičnih izmenjav, bližje postmoderni paradigmi (primerjaj Grimshaw 2008: 305).

Prelomna obdobja pogosto razumemo šele s časovnim odmikom in ob upoštevanju raznovrstnih pogledov udeležencev. Rouch je prav gotovo zaslužen za institucionalizacijo etnografskega filma ne samo v Evropi, temveč na svetovni ravni, tudi v Afriki. Vendar so se v Afriki pokazali vplivi kompleksnih družbenih kontekstov in prelomnic tistega časa. Henley je izpostavil zapleteno vlogo filma v Afriki 20. stoletja: evropske kolonialne sile so snemale propagandne kolonialne filme, francoske kolonije pa so z Lavalovim odlokom v tridesetih letih 20. stoletja Afričanom prepovedovale vse oblike filmskega ustvarjanja (Henley 2020: 28–76). Afričani so bili zato ogorčeni nad oznako evropskih filmarjev in kritikov, da je Rouch »dal glas« Afriki (nav. delo: 253), ne glede na dejstvo, da je res posnel prve zvočne etnografske filme. Rouch je filme v zahodni Afriki snemal med letoma 1946 in 1960, manj intenzivno pa še do 1979, zahodnoafriške države pa so se

od Francije večinoma osamosvojile med letoma 1958 in 1960 (Henley 2009: xxi, 68, 82). Henley meni, da Roucheva (1975: 101) »skupna filmska antropologija« v kolonialnih in pokolonialnih razmerah tedanje Afrike enostavno ni mogla zaživeti, ker je bil, čeprav kritičen do kolonializma, tudi sam zastopnik kolonialne države (Henley 2020: 253).

Rouchevi afriški sodelavci so pozneje poročali, da so Roucha doživljali kot šefa; nekateri se niso identificirali z vlogami, ki jim jih je namenil v etnofikcijah, prav tako se niso vsi strinjali z njegovim načinom prikazovanja afriške kulture in ljudi (Lunaček 2003: 70–1). Nekateri afriški kritiki so njegove filme doživeli kot neokolonialne v smislu paternalizma, ki Afričane eksotizira in rasizira (nav. delo: 69), drugi pa so mu priznavali, da jim je omogočil prve izkušnje s filmom. Mnogi Rouchevi afriški sodelavci so namreč pozneje začeli tudi sami snemati filme (nav. delo: 70–1; de Groof 2013: 120), prav tako jim je pomagal postavljati prvo institucionalno infrastrukturo (nav. delo: 120–1). Na splošno so vizualni antropologi v pokolonialnih kontekstih spodbujali mednarodne povezave in široko razpravo o filmskih pristopih (de Mendonça 2012: 241), ozaveščali (po)kolonialna razmerja moči in začeli pisati o etičnih dilemah v filmih in o družbenih kontekstih njihove produkcije in prikazovanja (Banks 2001: 11–2; Ginsburg 2018: 39; Henley 2020: 219).

V Evropi se je etnografski film ne glede na družbene, metodološke in epistemološke prelome razvijal, med drugim v specializiranih ustanovah za produkcijo filmov, ki veljajo za začetek institucionalizacije vizualne antropologije. Prva taka ustanova je bil Inštitut za znanstveni film (Institut für den Wissenschaftlichen Film, IWF, 1956–2001) v Göttingenu, v Sloveniji pa Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU (1983). Filmoteke ali arhive etnografskih filmov so med drugim ustanovili v Muzeju človeka v Parizu, v Kraljevem antropološkem inštitutu (Royal Anthropological Institute) v Londonu in v etnografskem muzeju v Leidnu na Nizozemskem (de Heusch 2007a: 379–80).

Univerzitetno izobraževanje za vizualno antropologijo sega vsaj v akademsko leto 1965–1966:<sup>52</sup> Rouch je februarja 1966 na generalni skupščini CIFES poročal, da so v Franciji poučevanje etnografskega filma institucionalizirali v Avdiovizualnem laboratoriju na visoki šoli l'École des Hautes Etudes na Univerzi Pariz Nanterre, vodila sta ga z etnomuzikologom Gilbertom Rougetom pod Lévi-Straussovim pokroviteljstvom (de Heusch 2007a: 378, 385). V Združenih državah

---

52 Rouch je že leta 1954 s podporo Odbora za etnografski film v Muzeju človeka vodil tečaj Uvod v etnografski film, leta 1959 pa še praktični tečaj izdelave etnografskih filmov (Nijland 2007: 28).

Amerike je leta 1966 Colin Young ustanovil Izobraževalni program etnografskega filma na Univerzi Kalifornija Los Angeles (UCLA) in povabil k sodelovanju Paula Hockingsa (Henley 2020: 290–1). Dve leti pozneje je Jay Ruby (2015: 29) uvedel seminar na Univerzi Temple v Filadelfiji. Colin Young je v Veliki Britaniji sodeloval s Henleyem v Centru Granada za vizualno antropologijo na Univerzi Manchester, kjer magistrski študij vizualne antropologije poteka od leta 1987 (Henley 2020: 306; Piault C. 2007: 355).

V Sloveniji je Naško Križnar od leta 1987 na Oddelku za etnologijo Filozofske fakultete vodil izbirni predmet Video delavnica, v prenovljenem programu Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo pa je imel predmet Vizualna antropologija (1993–2003). V naslednjih letih je bil na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem v Kopru nosilec predmeta Vizualne raziskave (2002–2009), na Fakulteti za družbene vede pa izbirnega predmeta v podiplomskem študiju antropologije (2004–2008). Križnar je od leta 1996 pripravljala tudi Poletno šolo vizualnega v Novi Gorici, ki sta jo leta 2012 z Mihom Pečetom prenesla v Ljubljano na ZRC SAZU kot Poletno šolo vizualne etnografije. Gostujoči mentorji so bili priznani vizualni antropologi Asen Balikci, Alison Jablonko, Metje Postma, Peter Crawford, Beate Engelbrecht, Barbara Lüem in drugi (Križnar 2002b; Lunaček 2015: 115). Od leta 2010 predavanja in vaje iz vizualne antropologije na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete izvaja Ana Sarah Lunaček Brumen.

V 21. stoletju veliko etnografskih filmov nastaja pri dodiplomskem, magistrskem in doktorskem študiju (vizualne) antropologije na univerzah po vsem svetu. Nekateri filmarji z antropološko izobrazbo ali brez nje so se skušali preživljati s filmom tudi tako, da so sodelovali z javnimi televizijami: najbolj poznana serija Izginjajoči svet (*Disappearing World*) je v sodelovanju med Centrom za vizualno antropologijo Univerze Manchester in Televizijo Granada nastajala med letoma 1970 in 1993 (de Heusch 2007a: 379; Henley 2020: 348–69; Turton 1992; Ruby 2005; za sorodne serije glej Grimshaw 2001).

V Sloveniji lahko v začetnem obdobju Televizije Ljubljana zaznamo vplive Odbora za etnografski film in etnologa Borisa Kuharja, ki je med letoma 1957 in 1962 sodeloval pri postavljanju slovenske televizije in programskih sklopov ter posnel prvi televizijski dokumentarni film z etnološko tematiko *Borovo gostiüvanje* (1958). V različne oddaje je uvedel etnološke teme, kar je vplivalo tudi na poznejšo odprtost Televizije Slovenija za te tematike (Valentinčič Furlan 2019). Hrvaška televizija zaposluje več etnologov, eden od njih je magistriral iz vizualne antropologije (Bukovčan in Gotthardi-Pavlovsky 2023).

Etnografske filme so sprva prikazovali predvsem na javnih predstavitev (v muzejih, kinodvoranah in predavalnicah) ter občasno na televizijskih programih, v drugi polovici 20. stoletja pa so avtorji in producenti začeli ustanavljati neodvisne platforme v obliki festivalov, kjer filme pokažejo zainteresiranim gledalcem, izmenjajo izkušnje in promovirajo vizualno etnografijo. Festival ljudstev v Firencah (de Heusch 1988: 116; 2007a: 371; Chiozzi 2015: 78–9) je v naslednjih desetletjih spodbudil nastanek množice festivalov po Evropi, v ZDA in po vsem svetu (de Heusch 2007a; Piauxt C. 2007; Borjan idr. 2013; Chiozzi 2015; Lunaček 2015; Ruby 2015; Vallejo in Paz Peirano 2017; Cubero 2020). V Sloveniji mednarodni festival *Dnevi etnografskega filma* poteka od leta 2007. Evropski festivali etnografskega filma so zaradi časovnega usklajevanja in organizacijskega sodelovanja na pobudo festivala etnografskega filma v Göttingenu povezani v Koordinacijo antropoloških filmskih festivalov v Evropi (Coordinating Anthropological Film Festivals in Europe, CAFFE, 2007, Spletni vir 17), katere član je tudi festival *Dnevi etnografskega filma*.

Združenje nordijskega antropološkega filma (Nordic Anthropological Film Association, NAFA, Spletni vir 18) zadnje desetletje članom omogoča ogled spletne zbirke etnografskih filmov, ki se razvija vzporedno s festivali in konferencami NAFA. Na ameriškem spletišču Dokumentarni izobraževalni viri (Documentary Educational Resources, DER, Spletni vir 19) so dostopni podatki o 850 etnografskih in dokumentarnih filmih, ki jih je mogoče kupiti. Upravlja ga Center za dokumentarno antropologijo, ki sta ga leta 1968 ustanovila vizualni antropolog Timothy Asch in filmar John Marshall za podporo produkciji in distribuciji etnografskih filmov ter z mislijo na potrebe študijskih programov.

Ena pomembnejših stalnic uporabe etnografskega filma je prav v poučevanju vizualne antropologije, pa tudi antropologije in etnologije na splošno (glej na primer Ruby 1989, 2015; Chiozzi 2015; Lunaček 2015). Ameriška posebnost je bila serija etnografskih filmov in učnega gradiva o Inuitih za prikazovanje v osnovnih šolah *Človek: Učni program (Man: A Course of Study, MACOS)*. V šestdesetih letih 20. stoletja je Izobraževalni razvojni center pod taktirko Margaret Mead angažiral bolgarsko kanadskega vizualnega antropologa Asena Balikcija, da je posnel serijo filmov o življenju ljudstva Netsilik<sup>53</sup> s severa Kanade, ki so jih prikazovali v osnovnih šolah. Cilja projekta sta bila

---

53 Rekonstruiral je tradicionalno življenje pred prihodom belcev leta 1919, zato mladi Netsiliki s severa Kanade, ki so modernost kazali z motorji in mini krili, filmov niso marali, češ da so prikazani kot divjaki, medtem ko so jih cenili na močno akulturirani Aljaski (Balicki 1975: 199; Henley 2020: 121–2; glej tudi poglavje o identitetah).



premagati visoko stopnjo etnocentrizma in seznanjanje o načinih življenja staroselskih ljudstev, torej o kulturnem relativizmu. Balicki je po seriji o lovcih in nabiralcih načrtoval še serijo o pastirskih in poljedelskih ljudstvih, vendar so konservativni politiki leta 1976 ustavili projekt, češ da spodkopava ameriške (tj. judovsko-krščanske) vrednote. Filme še naprej prikazujejo na univerzah in javnih televizijah, dostopni so tudi na spletu (Balicki 1970, 1975:195–199; MacDougall 1978: 410; Ruby 1996: 203; Henley 2020: 119–22; Spletni vir 20). Podobno je Naško Križnar v letih 1979–1980 pri Dopisni delavski univerzi Univerzum, v imenu Odbora za film pri Slovenskem etnološkem društvu, spodbudil in usklajeval snemanje serije izobraževalnih filmov o izbranih etnoloških temah (poljedelstvo, planšarstvo, vinogradništvo, nabiralništvo, ribištvo, transportna sredstva idr.) za serijo *Kako živimo* (Križnar 1982: 101–5). Posnel je tudi filma *Sirjenje na ovčji planini* (1979) in *Planšarstvo v Bohinju* (1979).

Faye Ginsburg je družbene procese pri staroselskih medijih poudarila celo bolj kot vsebino in obliko filma (Ginsburg 1995a: 259). Z izrazom »vgrajena estetika« je želela opozoriti na prepletenost produkcije in distribucije video sporočil z družbenimi odnosi. Zato je priporočila, da se kakovost in moč filma ocenjujeta predvsem glede na njegovo sposobnost reprezentiranja, utelešenja, vzdrževanja, oživljanja in ustvarjanja novih družbenih odnosov, ob spoštovanju protokolov skupine, ki je video izdelala (Ginsburg 2016). Ginsburg (1995a) je šla torej še korak dalje od misli Marshalla McLuhana (1964) »medij je sporočilo«, ki poudarja, da je sporočilo vlito v medij, izbira medija pa vpliva na vsebino sporočila: v formulo je pritegnila še vplive družbenih odnosov na vsebino in obliko filma ter nasprotno, kar lahko s polja staroselskih medijev razširimo tudi na etnografske filme in filme o nesnovni dediščini.<sup>54</sup> Staroselski mediji se ne vključujejo v zahodne modele producentov, avtorsko in finančno prevladujoče filmske distribucije, temveč se zanašajo na dostopnost, recipročnost in kroženje (Ginsburg 2011: 244). Svetovni splet v 21. stoletju omogoča horizontalno in precej egalitarno distribucijo filmov in videov.<sup>55</sup> Poleg staroselskih filmov so na svetovnem spletu prosto dostopni tudi filmi javnih ustanov in nekaterih producentov, ki se ukvarjajo z izdelavo etnografskih filmov.<sup>56</sup>

---

54 Tako pojmovanje spominja na medsebojno vplivanje omenjenih treh vidikov znanja (Barth 2002: 3).

55 Razvili so se tudi naročniški, plačljivi spletni kanali, na primer Netflix, HBO GO, Voyo in v Sloveniji Neo, ki so po mojih opažanjih dodaten razmah doživeli v času omejitve zaradi pandemije Covida-19.

56 V Sloveniji na primer filmografija Slovenskega etnografskega muzeja (Spletni vir 21) in Ethnocinema Production Zige Goriška in Mance Filak (Spletni vir 22).

Po prosti dostopnosti staroselskih filmov in nekaterih opusov etnografskih filmov se je morda zgledoval tudi Unesco, ko je za varovanje nesnovne kulturne dediščine pripravljala navodila za pripravo nominacij in filmov za njen vpis na svoje sezname (Unesco 2022a: 18. točka), le da pri tem ne gre več za svobodno odločitev avtorjev, temveč za Unescovo zahtevo.

## RECEPCIJA ETNOGRAFSKIH FILMOV IN DEKODIRANJE POMENOV

Za osvetlitev razumevanja filmov o dediščini pri gledalcih je primerno pregledati temeljna spoznanja vizualne antropologije o recepciji etnografskih in staroselskih filmov pa tudi televizijske produkcije.

Avtorji etnografskih filmov in teoretiki vizualne antropologije so občinstvu dolgo pokroviteljsko pripisovali pasiven sprejem filmov. Zanimive so okoliščine, v katerih si je vprašanje recepcije filmov in tvornosti gledalcev skozi stranska vrata izbrilo mesto v vizualni antropologiji in antropologiji avdiovizualnih komunikacij. John Adair in Sol Worth sta se v projektu Navahi snemajo sebe (1966) osredinila na proces izdelave filmov in njihovo analizo, o sprejemu filmov pri gledalcih pa sploh nista razmišljala (Ginsburg 1995a: 262). V najkrajšem poglavju knjige *Skozi oči Navahov: Raziskava filmske komunikacije in antropologije* (*Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, 1972) sta zapisala, da so filme ljudem v rezervatu predstavili na pobudo avtorjev filmov. Predstavitve se je udeležilo 60 domačinov. Po ogledu so posneli mnenja devetih gledalcev in dva sta poročala, da nekaterih filmov nista razumela, ker so bili v angleščini – čeprav so bili nemi! Šlo je za filme, za katere sta Adair in Worth ocenila, da so po obliki ali vsebini zunaj spoznavnih okvirov Navahov. Izjave gledalcev so bile v jeziku Navahov, zato sta jih avtorja knjige razumela šele precej pozneje, ko sta prejela prevode, in gledalcev nista mogla prositi za podrobnejša pojasnila (Adair in Worth 1972: 128–31). To pa je Wortha spodbudilo, da je sprejem filma pri gledalcih in njihove interpretacije vključil med interesna področja vizualnih raziskav in novega polja antropologije avdiovizualnih komunikacij (Gross 1981: 24–6).

Larry Gross (1981) je opisal, kako sta z Worthom postavila teorijo simbolnih strategij o pripisovanju pomenov predmetom in dogodkom. Najprej sta glede na odzive ljudi ločila znakovne in neznakovne dogodke. Neznakovni dogodki veljajo za transparentne,

zato so interpretirani mimogrede, nezavedno, tiho. Primer je vožnja z avtom, ko varno prispemo domov mimo mnogih križišč, semaforjev in odceпов, čeprav smo vmes premišljali o nečem povsem drugem ali se intenzivno pogovarjali s sopotnikom. Znakovne dogodke sta po odzivih gledalcev razdelila na »naravne« in »simbolne«: za prvimi ni predvidena avtorska dejavnost, za drugimi pa je, zato je treba vsebovano sporočilo razbrati. Primer naravnega dogodka je, ko zjutraj vidimo drevo, ki ga upogiba veter, in vzamemo dežnik, ker pričakujemo deževno vreme. Za simbolne dogodke pa se domneva, da je avtor želel z njimi nekaj sporočiti, predvideva se tudi, da jih je artikuliral v skladu z uveljavljenimi pravili (Gross 1981: 24–6). S temi koraki je Worth (1981: 137) komunikacijo opredelil kot družbeni proces, v katerem nekdo ustvari in odpošlje znake, druga stran pa jih zazna in obravnava kot sporočila, iz katerih je mogoče ugotoviti njihov pomen (Gross 1981: 24–6).

Ta model je pojasnil vzroke, zakaj so nekateri antropologi filme nekritično dojemali kot objektivne zapise dogodkov<sup>57</sup> in ne kot avtorjevo izjavo o teh dogodkih: to se je zgodilo zaradi zmede v interpretativnih strategijah. Worth je s tem ovrgetil naivne podmene tistih, ki so posnetke razlagali kot »naravne« dogodke, ker niso razumeli, da so vse reprezentacije predvsem simbolne: avtor je sprejel odločitve o tem, kaj in kako bo posnel, kako bo posnetke zmontiral ter kdaj, kje in komu bo film prikazal (Gross 1981: 29). Izkušen gledalec filmov torej ve, da so osebe in dogodki v filmu zato, ker jih je avtor namenoma vključil, prav tako je določil strukturo filma z namenom, da bo nekaj sporočil gledalcem (nav. delo: 29–30). Worth (1981: 116–7) je odločno zavrnil Arnheimovo tezo, da lahko svet našim očem predstavi svoj vrojeni red; vsaka kultura svojim članom zagotavlja kode za razumevanje sveta, kar velja za vse vrste in oblike reprezentacij (Worth v Gross 1981: 31).

MacDougall je o sprejemu filma pri gledalcih pisal že prej, ko je na primer menil, da avtorji s filmom nagovarjajo gledalčeve čute,

---

57 Med antropologiji predvsem Margaret Mead (1975). David Lowenthal (1985: 229) je zaupanje gledalcev v verodostojnost podob igranega filma razlagal kot posledico preteklega zaupanja knjigam in časopisom, ki se je razvilo v naivno prepričanje, da kamera nikoli ne laže. Ameriški režiser David W. Griffith je igrani film *Rojstvo naroda* (*Birth of a Nation*, 1915) promoviral: »Videli boste, kaj se je dejansko zgodilo /.../ Film ne more biti nič drugega kot resnica« (Sorlin 1980: viii-ix v Lowenthal 1985: 229–30). Lowenthal je izjavo navedel kot dokaz prepričanja zgodnjih avtorjev o objektivnosti filma. Griffith, inovator snemalnih in montažnih pristopov, ki je uvedel plane in z bližnjimi posnetki obrazov zbujal čustveno identifikacijo gledalcev, je nepoznavanje medija pri gledalcih izkoristil za manipulacijo in oglaševanje mita o Ameriki. Temnopolti so film že ob nastanku obsodili kot rasističnega, sčasoma pa so ga vse bolj kritizirali tudi strokovnjaki (Spletna vira 23 in 24; McEwan 2007).

čustva in razum (MacDougall 1969–1970: 25–9). »[F]ilm leži v konceptualnem prostoru v trikotniku, ki ga tvorijo filmski subjekt, ustvarjalec filma in občinstvo, ter predstavlja srečanje vseh treh« (MacDougall 1978: 422; primerjaj MacDougall 1998: 193; 2019: 153). Ko se avtor odloči, da bo film posredoval javnosti, film postane javna zadeva, družbeno dejanje in simbolična oblika, ki je na voljo za sodelovanje v komunikacijskem procesu (Worth 1981: 119).

Vizualni antropologi so s priznanjem subjektivnosti filma in komunikacijskega procesa v sedemdesetih letih 20. stoletja priznali tudi, da različni družbeni in osebni konteksti omogočajo različno branje podob ali filmov. Gledalci lahko zgodbo ali pomen filma včasih dojemajo povsem drugače, kakor jo je zasnoval avtor (Banks 2001: 11). Martin Lister in Liz Wells sta opozorila, da je gledanje posebejnega dejavnost posameznikov z določeno identiteto, zato so pomeni vedno osebni in vpeti v konkreten kontekst. Pomen filma je torej subjektivni pomen za določeno osebo in njeno telo; nevtralnno ali nedolžno gledanje sploh ni mogoče (Lister in Wells 2000: 65).

Asen Balikci je že leta 1975 poročal, da je ogled nekaterih etnografskih filmov utrdil prejšnje naklonjene poglede ali pa predsodke študentov v Avstraliji in Ameriki, spodbudno pa je deloval pogovor predavatelja na podlagi pisnega gradiva o filmski produkciji (Balikci 1975: 198). Najtehtnejšo analizo filmske komunikacije v etnografskih filmih prinaša članek Wiltona Martineza o oblikovanju antropološkega znanja in teoriji gledalcev etnografskega filma (*Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship*, 1992). Raziskal je recepcijo izbranih etnografskih filmov pri študentih prvega letnika antropologije na Univerzi Južna Kalifornija v Los Angelesu in ugotovil, da so raje gledali profesionalno posnete televizijske dokumentarce, ki so jih pritegnili s čustvenim angažmajem, humorjem, dramatisirano pripovedjo, splošnimi temami in širšo kontekstualizacijo, ker so jih lažje razumeli in so bili zanje nekakšno razvedrilo; zelo pomembne so jim bile estetske sestavine, popolnoma pa so spregledali vprašanja razmerij moči. Etnografski filmi izobraževalnega in didaktičnega značaja so se brucem zdeli dolgočasni, pri nekaterih so povzročili kulturni šok in celo utrdili predsodke o »primitivnih« ljudeh (Martinez 1992: 132, 143–5; 2004). Nagovorile so jih inovativne in refleksivne oblike filmov, prav tako so sprejeli povabilo k dejavnemu razbiranju plasti pomenov in sestavljanju znanja (Martinez 1992: 138).

Ko je Martinez analiziral filmsko pismenost študentov, je ugotovil, da dobro razumejo vizualni jezik in tehnologijo televizije, primanjkuje pa jim znanje filmskega jezika etnografskih filmov

in usposobljenost za njihovo kritično analizo (Martinez 1992: 143). Filmi z odprto strukturo narativnih, izkustvenih ali refleksivnih pristopov gledalcem omogočijo prostor za pogajanje o pomenih v dialoškem in interaktivnem načinu razumevanja ter spodbujajo premagovanje medkulturnih vrzeli, medtem ko zaprte strategije faktičnih, distanciranih in pokroviteljskih reprezentacij zaprejo interpretativni prostor in s tem gledalcem odvzamejo moč (nav. delo: 135–6, 148; primerjaj Ruby 1996: 196). Odprto oziroma zaprto strukturo filmov je povzel po Umberto Ecu (1979) (Martinez 1992: 135). Odprte strukture so značilne za izkustvene filme s participativnimi, opazovalnimi in refleksivnimi metodami, zaprte strukture pa za razlagalne in ilustrativne didaktične filme, v katerih vsevedni komentar gledalcem ponudi navodila, kako naj jih razumejo (MacDougall 1978: 422; 2019: 153; Crawford 1992: 68–71).

Stuart Hall je navedel tri hipotetične družbene položaje televizijskega gledalca pri dekodiranju pomenov televizijske produkcije: dominantno-hegemonski, pogajalski in opozicijski (Hall 1980: 59). Avtorji filme ideološko kodirajo tako, da določijo »prednostne pomen«, ki naj bi usmerjali proces dekodiranja v »prednostno branje«, vendar pa komunikacija ni enoznačna ali transparentna, ker so gledalci vpeti v različne družbeno-kulturne položaje, kot so spol, razred in »rasa«,<sup>58</sup> ter utelešajo zelo različne izkušnje in ideologije (Hall 1980: 125). V dominantno-hegemonskem položaju gledalec sprejme dominantno kodo in sodeluje s prevladujočim diskurzom. Gledalec, ki ne pripada hegemonski ideologiji, ima lahko pogajalski odnos do kode in pomenov ali pa jih povsem zavrne. V pogajalskem položaju razume hegemonsko kodo in pomene glede na svoje specifične družbene okoliščine selektivno sprejema ali zavrača, v opozicijskem položaju pa ne sprejme hegemonskih pomenov in uveljavi alternativno branje (Hall 1980: 125–6).

Zaradi soodvisnosti med družbenim in kulturnim položajem gledalca ter pomeni, ki jih razbere v avdiovizualnem izdelku, je Martinez (1992, 2004) v seminarju Raziskovanje kulture skozi film preučil, kako bruci dojemajo pojem »primitivnost«, kako to določa njihov odnos do etnografskih filmov, kakšno je njihovo prednostno branje in, ali znajo do pomena filmov razviti pogajalski odnos. Študentje so o primitivnosti pisali na dva načina: staroselska ljudstva so videli romantično kot plemenite divjake (idealiziran pogled) ali pa kot

---

58 Izraz uporabljam v tujih navedkih starejšega datuma. Antropologi so dokazali, da je koncept rase zgodovinski proizvod, ki ne spada med znanstvene kategorije (Lévi-Strauss 1994, 1971; Muršič 2022).

kulturno zaostale barbare (hegemonski pogled). Samo 6 % študentov se je zavedalo kolonialistične, rasistične in hegemonске konotacije pojma primitivnost (Martinez 1992: 145–6). Glede sposobnosti, da kritično relativizirajo in razgradijo hegemonски kod, je ugotovil, da so bili študentje afroameriškega rodu in študentje iz drugih držav uspešnejši od pripadnikov večinskega belega ameriškega prebivalstva; med slednjimi pa so se družbeno angažirani študentje odrezali veliko bolj od konservativno usmerjenih (nav. delo: 149–51). Martinez je pogled ameriške družbe na staroselske kulture kot »primitivne« opredelil kot interpretativno »masterkodo«, ki jo je utrdilo obdobje reganizma v osemdesetih letih 20. stoletja (nav. delo: 145).

Interpretativno neskladje med nameni avtorjev etnografskih filmov (in predavatelja) in odzivi študentov je nastalo, ker se kodiranje in dekodiranje pomenov nista ujemala (Martinez 1992: 132, 148) in je prišlo do odklonskega razbiranja pomenov (angl. *aberrant decoding*, Eco 1980). To se je primerilo predvsem pri filmih zaprte strukture, ker študentje niso ustrezali predvidenemu modelu gledalca, filmi pa ne estetskim pričakovanjem in občutenju študentov, zato je ogled utrdil njihove fiksne oblike znanja – stereotipe in etnocentrizme (Martinez 1992: 145, 151). Film so torej brali prav nasprotno od avtorjevih spoštljivih namenov (MacDougall 1998: 69). Martinez je sklenil, da filmi močnejše od besedil delujejo na čustveni, nezavedni in ideološki ravni, zato je mora pedagoški proces študente usmerjati v kritično branje filmov in razgraditev dominantnih reprezentacij ter povečati njihovo filmsko pismenost na področju etnografskega filma (Martinez 1992: 154–5; primerjaj Worth 1981: 112, 121–3, 130). Ogled filma zahteva sintetiziranje vidnega in slišnega, pri čemer pomaga predhodno znanje ali filmska pismenost, zato je poučevanje vizualne etnografije in vizualne antropologije zelo pomemben del študija antropologije (MacDougall 1998: 81, 254; Martinez 2004; Banks in Ruby 2011: 15).

Ruby (1996: 193) je menil, da si večina avtorjev filmov gledalce zamišlja hipotetično, kot nediferencirano množico, kot diskretno psihološko entiteto ali kot zatirano skupnost, ki v boju za opolnomočenje filme pogosto bere prav nasprotno od avtorjevih namenov. Za zgled preobrata v branju je navedel film nemške igralkе in režiserke Leni Riefenstahl Zmagoslavje volje (*Triumph des Willens*, 1935) o kongresu nacistične stranke leta 1934 v Nürnbergu. Film je zaradi inovativnih snemalnih in montažnih pristopov najprej prejel vrsto nagrad v Evropi in ZDA, po drugi svetovni vojni pa so ga interpretirali predvsem kot nacistično propagando (nav. delo: 195). Po Susan Sontag (1975) je Leni Riefenstahl dolgo zavajala kritike, da gre za navaden dokumentarec o zgodovinskem kongresu, sčasoma pa je vse

več dokumentov dokazovalo, da je bil dogodek vnaprej zrežiran tako, da bi bili Hitler, stranka in nemška vojska na posnetkih predstavljeni čim veličastneje: Riefenstahl je koreografirala in vodila vaje množičnih prizorov, nekatere govorce pa so znova posneli po dogodku, ker njihovi govori niso bili dovolj ognjevit. Hitler osebno je odobril financiranje 172-članske ekipe.

Cilj antropološke komunikacije je, da gledalcem omogoči razumeti kulturni relativizem, jim pomagati zaznati in preseči lastni etnocentrizem ter po možnosti obenem opozoriti še na konstruiranost filmov in antropološkega znanja na splošno (Ruby 1996: 196–7). Naloga antropologov je torej spodbuditi razgrajevanje stereotipov, predsodkov in »ljudskih modelov« gledanja na staroselska ljudstva in družbene manjšine, kar pa ni preprosto. Mnoge raziskave namreč kažejo, da v primeru, ko sporočilo filma nasprotuje gledalčevemu pogledu na svet, pri njem pogosto prevlada prvotno stališče, gledalčeva kultura (prav tam), kar je mogoče pojasniti s konceptom kognitivne disonance. Njegova podmena je, da posameznik teži h konsistentnosti svojih mnenj in dejanj, razpoka v mnenjih ali neskladje med njimi in dejanji pa vodi v kognitivno disonanco, tj. močno psihološko nelagodje, ki ga posameznik zmanjša tako, da prilagodi bodisi zunanji bodisi notranji referenčni okvir (Festinger 1957: 1, 3). Ogled etnografskega filma s spoštljivim prikazom Drugih lahko v gledalcu z rasističnimi predsodki povzroči kognitivno disonanco: če je bil njegov rasizem močno utrjen v primarni družni in družbenem okolju, mu bo ostal zvest in bo izbral nasprotni kod za razumevanje filma, drugače pa ga disonanca lahko spodbudi k prilagajanju referenčnega okvira – ozavesti lahko svoje stereotipe, etnocentrizem in rasizem ter jih razrahlja (nav. delo: 8–9). Rubyja (1996: 194) je sicer pritegnil primat kulturnih vplivov, obenem pa je resignirano priznal, da se etnografskim filmom pogosto ne posreči doseči navedenih ciljev (nav. delo: 195, 197). Zelo pomemben je pogovor (z avtorji) po ogledu filmov (primerjaj Balikci 1975: 198), kar prakticirajo na mnogih festivalih etnografskega filma in v univerzitetnih učilnicah.

Ruby je obravnaval tudi vpliv produkcijskih razmer na vsebino, strukturo in obliko etnografskih filmov: v ZDA produkcijo etnografskih filmov usmerja tržišče, predvsem javne agencije in televizije, medtem ko je izobraževanje ekonomsko nepomembno tržišče, ker mnogi predavatelji zaradi pomanjkanja sredstev kršijo avtorske pravice in predvajajo nelegalne kopije filmov (Ruby 1996: 197–8). Televizija izredno močno vpliva na oblikovanje in strukturiranje filmov, od tega, da določa dolžino (malo pod 30, 60, 90 minutami), do vsiljene spekulacije o nezmožnosti gledalcev, da bi razumeli kompleksne teme,

posebej če tekmujejo z njihovimi kulturnimi predispozicijami. Vse raziskave televizijskega občinstva kot pokvarjena plošča ponavljajo, da je glavna motivacija televizijskih gledalcev razvedrilo, zato se je Ruby retorično vprašal, ali je antropološko sporočilo o vplivu kulture na ravnanje ljudi in o kulturni relativnosti brez etnocentričnih predsodkov sploh mogoče oziroma smiselno predstavljati kot zabavno. Antropološki filmarji, ki se preživljajo s snemanjem filmov za televizije, sčasoma povsem ponotranjijo njihove produkcijske zahteve in vrednote (prav tam). Televizijski producenti in uredniki jih namreč nenehno opozarjajo, da gledalci nimajo antropološke izobrazbe, zato so potrebne razlage vidnega, prav tako jih bolj pritegne prikazovanje ljudi kot abstraktnih kulturnih vzorcev (nav. delo: 198–9). Predpisujoče rutine poklicnih skupnosti so kakor očala, ki jih nadenejo praktikom, da njihovo usposobljeno gledanje in tudi njihovi izdelki postanejo ideološki in hegemonski (Grasseni 2007b: 7–8).

Če nadaljujem z družbenimi konteksti (Banks 2001: 11–2), na recepcijo filmov vplivata tudi način in okolje predvajanja etnografskih filmov. Osredinjen ogled etnografskega filma v temni kinodvorani ali predavalnici je povsem drugačna izkušnja od površnega ogleda na domači televiziji z mnogimi motilci pozornosti (Ruby 1996: 202). Televizija je v primerjavi s kinematografijo vse od nastanka razvijala drugačno estetiko in institucionalna pravila: majhen zaslon v zasebnosti doma je bistveno znižal standarde kakovostnega predvajanja slike in zvoka v kinodvoranah. Televizijski program je dostopen kadar koli, obenem pa pozornost gledalcev prekinjajo reklame ali drugi televizijski programi, dejavniki iz družinskega okolja in druge telekomunikacijske naprave. Televizija je družinska vsakdanjost z ohlapno organizacijo in cikličnimi programskimi urniki, oddajami, nadaljevankami in nanizankami, medtem ko je za kinematografske filme značilna linearna struktura in težnja po narativnemu dokončanju zgodbe. In navsezadnje je gledanje televizije zasebna dejavnost, za katero ni potreben premik v javnost, ker se s svetom ukvarjamo iz varnosti svoje dnevne sobe (Grimshaw 2001: 153).

Zaradi vsenavzočnosti televizije je MacDougall (1975: 115) priznal, da je vse kot gledalce formiralo gledanje televizije, zato tudi vizualni antropologi nosijo del televizijske zapuščine. Dodati je treba, da je to veljalo za generacije, danes starejše od 40 let, medtem ko sta na oblikovanje gledalskih izkušenj mlajših bistveno vplivala svetovni splet<sup>59</sup> in nenehna dostopnost filmov, videov, besedil, fotografij

---

59 Najnovejši priročnik etnografskega filma in videa (Vannini 2020b) je prvenstveno namenjen novemu občinstvu, ki je zraslo s svetovnim spletom in neomejenimi možnostmi



in raznovrstnega gradiva na še manjših zaslonih osebnih računalnikov, tablic in telefonov. Uporabniki mobilnih naprav niso več vezani niti na fiksno mesto dostopa niti na vnaprej določen čas. Zaradi neskončne in nepregledne ponudbe se je uveljavilo brkljanje, brskanje po spletnih zbirkah filmov in različnih vsebinah. Že leta 2009 je bilo vsak dan na splet naloženo več kot 10.000 ur video posnetkov. Eden največjih problemov informacijske revolucije je, da se človekove kognitivne strukture niso sposobne spoprijeti s tolikšno količino podatkov (Wesch 2013: 70–1).

Spletna povezljivost omogoča sočasno preverjanje referenc in kontekstov: avtorjev, producentov, filmskih junakov in igralcev, recenzij in mnenj, člankov in knjig, odlomkov iz drugih sorodnih ali samo asociativno povezanih del in vsebin, ki nam jih algoritmi ponudijo glede na zgodovino naših prejšnjih iskanj in nas s tem vzdržujejo v varnih mnenjskih mehurčkih. John Hartley je navzkrižno sklicevanje (angl. *cross-referencing*) označil kot medbesedilnost ali intertekstualnost (angl. *intertextuality*), pri čemer »tekst« obsega vse moduse sporočanja (Hartley 2004: 126). Podobe zbirajo pomeni s prisotnostjo v različnih besedilih in medijih, medbesedilnost pa pomeni, da se ena podoba nanaša na druge ali jim spreminja pomen (Hall 1997c: 232). Pomen fotografije iz množice mogočih določi šele podnapis – pomen je torej rezultat kombinacije slikovnega in besedilnega diskurza (Barthes 1977: 15–6).<sup>60</sup> Razumevanje medbesedilnosti je odvisno od razgledanosti gledalca, spletni algoritmi pa imajo lahko težave – znano Utovo fotografijo gole vietnamske deklice iz leta 1972, ki ji je oblačila zažgal napalm (Spletni vir 25), in je močna kritika vojnega nasilja, so cenzurirali (zbrisali) zaradi varovanja pred otroško pornografijo (Ibrahim 2017). Če povzamem, svetovni splet omogoča neomejene možnosti mreženja znanja in neznanja, za uporabnike pa je značilna večopravnost ter vse bolj razpršena in kratkotrajna pozornost.

V tem razdelku sem s konstruktivistično perspektivo (Grasseni 2007b: 5) pojasnila, zakaj pri vizualizaciji nesnovne kulturne dediščine nekateri izberejo estetizirane televizijske pristope s komentarji in dodano glasbo, zanemarijo pa razmerja moči, medtem ko vizualna

---

povezljivosti; urednik in avtorji poudarjajo nove metode, žanre, medije, tehnologije, interdisciplinarnost in povezljivost (Vannini 2020a: 4).

60 Gledalci-bralci hitro opazijo nasprotja v slikah in razlagah. Na drugi stalni razstavi Slovenskega etnografskega muzeja *Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta* (2009–2022) smo družino v uvodnem mozaiku v razdelek prikazali s 144 fotografijami: oče, mama, otroci in razširjene družine z ogromnim številom članov. Pripadnici LGBT skupnosti sta se pritožili, da med njimi ni družin s staršema istega spola, čeprav so bile v besedilu na papirju skladno s slovensko zakonodajo navedene tudi take družine.

antropologija poudarja predvsem izkustvene, vključujoče in sodelovalne pristope. Ker so filmi o nesnovni dediščini večinoma dostopni na spletu, se je dobro zavedati, s kakšnimi predispozicijami gledalcev in s kakšno količino podobnih vsebin se spoprijemajo njihovi avtorji in producenti.

## FILMSKA PISMENOST, PROTETIČNI SPOMINI IN EMPATIJA

V knjigi so pogosti sklici na filmsko pismenost in na koncept usposobljenega gledanja. Ohranjam oboje, ker se mi zdi pri razumevanju etnografskih in staroselskih filmov poleg poznavanja zakonitosti medija enako pomembna sposobnost razumeti prikazane družbene prakse z moralnega, estetskega in identitetnega vidika domačinov (Grasseni 2004: 16–7, 28) ali s kulturno relativnostjo (Ruby 1996). Enako velja tudi za filme o nesnovni kulturni dediščini in za njihovo produkcijo.

Evropski strokovnjaki za filmsko vzgojo filmsko pismenost opredelijo kot »raven razumevanja filma, sposobnost zavestnega izbora filmov, /.../ kompetentnost kritičnega gledanja filma in analize njegove vsebine, tako s kinematografskih kot tehničnih vidikov, ter sposobnost uporabe /.../ filmskega jezika in tehničnih virov za produkcijo gibljivih slik« (Burn in Reid 2012: 316; Šprah 2016: 12). Sposobnost aktivne uporabe filmskega medija so dodali šele v zadnjem desetletju (Šprah 2016: 10), ko se je video produkcija zelo razmahnila in bistveno pocenila, prej pa so s filmsko pismenostjo opredeljevali predvsem poznavanje filmskih zakonitosti in sposobnost razbiranja pomenov v filmu. Wilton Martinez (1992) je pokazal, da se filmska pismenost, potrebna za dekodiranje pomenov v etnografskih filmih, razlikuje od tiste, s katero razbiramo sporočila v televizijskih dokumentarcih, kar je pomembno tudi za filme o nesnovni kulturni dediščini. V sklepu poglavja ugotavljam, da se z gledalsko kilometrino ne nalagajo samo izkušnje z različnimi žanri, temveč se množijo »protetični spomini« (Landsberg 1995) in se pogloblja sposobnost empatije.

Izum filma je omogočil prej neslutene možnosti dokumentiranja resničnosti in predstavljanja javnosti, prav tako pa tudi snemanje fiktivnih in domišljjskih zgodb. Zgodnji filmski avtorji so preučevali izrazne možnosti filma in preverjali sprejem pri gledalcih. Prve gibljive slike bratov Lumière so se gledalcem zdele tako realistične, da so se ob ogledu 50 sekund dolgega kadra sekvence, v katerem se masivni vlak diagonalno približuje železniški postaji, v paniki razbežali (Loiperdinger 2004: 89). Martin Loiperdinger sicer trdi, da gre za urbani mit in

da so tedanji časopisi senzacionalistično pretiravali. Brata Lumière sta svoje filme prikazovala po mestih, trgih in vaseh, zato se zdi taka instinktivna reakcija kakega gledalca na navidezno grožnjo povsem mogoča in je lahko sprožila splošno paniko v dvorani, gotovo pa je tržno naravnanim filmarjema ustrezala ustna in časopisna reklama in sta jo načrtno pospeševala.<sup>61</sup> Filmarji so bili od izuma filma v razumevanju njegovih potencialov vedno nekaj korakov pred gledalci, ki so po prvih izkušnjah razumeli, da se virtualna gmota s platna ne bo materializirala v prostoru in jih povozila. To spoznanje je bilo osnova filmske pismenosti, pozneje pa so filmski praktiki, teoretiki in gledalci posvojili še mnoge druge izkušnje o tvorjenju pomenov v filmu.

V času nemega filma, v dvajsetih letih 20. stoletja, je Lev Vladimirovič Kulešov z eksperimentom (Spletni vir 26) dokazal, da pomene filma ustvarjamo v montaži, ko postavimo skupaj različne posnetke. Nevtралni posnetek igralca Ivana Mošuhina v velikem planu je kombiniral s posnetki krožnika juhe, deklice na mrtvaškem odru in zapeljive ženske. Gledalci so te tri sekvence interpretirali tako, da so vsakič prepoznali popolnoma različne izraze na obrazu igralca – čeprav je šlo za isti nevtrалni posnetek igralčevega obraza, se jim je zdelo, da izredno dobro izraža čustva lakote, žalosti zaradi smrti otroka in zanimanja za eksotično oblečeno žensko (de Heusch 1988: 112). Pomene filma torej ustvarja jukstapozicija posnetkov v montaži (Crawford 1992: 72–3).

Ko so nemim posnetkom v montaži lahko dodajali zvok, je Chris Marker v reportaži *Pismo iz Sibirije* (1957, Spletni vir 27) nevtralnemu posnetku delavca, ki prečka cesto in zvedavo gleda proti kameri, prvič dodal nevtralen komentar, drugič komentar z agresivnim protikomunističnim tonom in tretjič komunistični filozofiji naklonjeno besedilo. Gledalci so dokaj nevtrалni dokumentarni posnetek zaznali na tri različne načine, kar dokazuje medsebojne vplive komentarka in slike (de Heusch 1988: 137), oziroma da gledalci pomene razbirajo s povezovanjem podatkov iz vseh elementov filma (MacDougall 1978: 413).

Ta tri spoznanja spadajo v temeljno filmsko pismenost v kontekstu dokumentarnih pristopov nefkcijskih filmov, tudi etnografskih, ki so njihova podmnožica. V nadaljevanju se posvečam vprašanjem

---

61 Z današnjimi izkušnjami medijske pismenosti enostavno ne moremo presoditi, kako bi sami v tistem času reagirali ob prvem ogledu realistične podobe drvečega vlaka. Randi Marselis (2017) piše, kako je njen sin po ogledu 360-stopinjskega posnetka begunskega tabora in skupine otrok, ki so zatopljeni v igro, dokler eden ne opazi kamere, jo pokaže drugim in vsi pogledajo proti njej, potem pa zbežijo, vzkliknil: »Mama, ti otroci se hočejo igrati z menoj.« Zaslonska očala so ga potopila v oddaljeno situacijo, razlagal pa si jo je po svoje in bil žalosten, ker so otroci odšli.

filmske pismenosti v etnografskih filmih. Po de Heuschu (1988: 153) je v družboslovju in humanistiki film izvirna metoda razlaganja izbrane problematike s pomočjo sogovornikov ter zahteva gledalčevo inteligentnost in občutljivost; je tudi posebna tehnika za posredovanje rezultatov raziskovanja, ki ohranja svežino dialoga in ustvarja občutek za resničnost, poleg tega pa omogoča stik med preučevano skupnostjo in gledalci.

Vizualni antropologi in sociologi so se v šestdesetih letih 20. stoletja veliko ukvarjali z vprašanjem resnice v filmu. Edgar Morin je ugotavljal, da je realnost tkanina, v veliki meri sestavljena iz igranja: družbeni odnosi so polni igre vlog – po Shakespearu je »ves svet oder« –, film pa omogoča videti večplastne igre družbenega življenja – obrazi so maske in izjave so vloge, s katerimi se resnico obenem razkriva in prikriva (Morin 1988: 102–3). »Resnica ni sveti gral, ki ga je treba osvojiti, je čolniček, ki se neprenehoma premika med opazovalcem in opazovanim, med znanostjo in realnostjo« (nav. delo: 103). Opozoril je tudi na poetiko in estetiko življenja, ki vplivata na odločitve in izbire filmskega avtorja med snemanjem in montažo: po eni strani bi bilo barbarsko odstraniti to poezijo iz filma, po drugi strani pa humanistični in družboslovni raziskovalci resničnega življenja ne smejo pretirano polepšati in prikriti manj prijetnih vidikov, ker bi to vodilo v površen in komercializiran film (nav. delo: 100–1).<sup>62</sup>

Morin je raziskoval vpliv različnih ravni družbenosti na obnašanje ljudi pred kamero: kamera povzroči malo motenj v ritualni družbenosti, kjer je dramatisirano samo življenje (na primer na kronanjih, pustovanjih); udeleženci pozabijo na kamero tudi v intenzivni družbenosti, kot so vojne, nemiri in nogometne tekme; v tehnični družbenosti ljudje rutinsko izvajajo ročne in telesne tehnike, manj pristni pa so morda izrazi njihovih obrazov in delovne razmere; največji izziv za etnografsko snemanje pa so položaji manj intenzivne družbenosti, na primer medosebni odnosi avtoritete, podrejenosti, tovarištva, ljubezni ali sovraštva, v katere so vpletena čustva ljudi (Morin 1988: 102).

Ritualne vsebine (šege) in različni delovni postopki so najpogostejše posnete etnografske teme, ker so ljudje ob snemanju relativno sproščeni in ker samo dogajanje ponuja logično notranjo strukturo filma (de Heusch 1988: 124, 130; Križnar 1996: 69). Morin in Rouch sta leta 1960 posnela enega prvih primerov manj intenzivne družbenosti –

---

62 Prav te strategije izkoriščajo promocijski, reklamni in turistični filmi ter samopromocijski selfiji. Zadnjih 20 let smo bombardirani s temi zvrstmi, ki kot agresivni dominantni vizualni diskurz (primerjaj Smith 2006: 4) vplivajo na želje gledalcev, naročnikov in avtorjev filmov.

ljudi na pariških ulicah sta spraševala, »Kako živite in ali ste srečni?«, ter iz intervjujev in refleksij filmskih subjektov zmontirala že omenjeni film *Kronika nekega poletja* (1961). Filmski junaki so poročali, da so pred kamero igrali bolj fotogenične in zanimivejše različice sebe – ena od filmskih junakinj, Marceline, si je, da bi pritegnila pozornost, preprosto izmislila osebno izkušnjo nacističnega taborišča Birkenau (Piault M. H. 2007: 371; Henley 2009: 165). Morin in Rouch sta zato v sklepni avtorski refleksiji, posneti v Muzeju človeka v Parizu, povzela, da film ne zapiše objektivne resničnosti. Ko se znajdemo pred kamero, »poziramo« – nadenemo si precej hinavsko masko, polno dostojanstva in z obveznim nasmehom (Morin 1956: 46).

Morin in de Heusch sta opozorila na paradokсно dejstvo, da je družbeno življenje, ki se odvija pred našimi očmi, večinoma nevidno. Sestavljajo ga različni ritmi, čustva in strasti, spontane ali ritualizirane gestikulacije, vendar teh ritmov in gest naše oko nikoli ne dojame celovito v vseh njihovih razmerjih. Kako lahko s filmom »iz življenja« zajamemo ta nejasna razmerja moči – sodelovanje, pomoč, izkoriščanje, tekmovanje in uničevanje? Kompleksno polje odnosov med posamezniki in skupinami, družbenimi razredi, povsem uide kameri, ki je sama po sebi slepa in neumna priča družbenih pojavov, razen če jo vodi izkušeno oko vizualnega raziskovalca (de Heusch 1988: 127–128, 132). Ker sta kamera in snemalec vidna, spremenita realnost (Morin 1988: 102) – raziskovalec s kamero postane del kulturnega dogajanja, ki ga snema, vključno z motnjami, ki jih povzročijo njegova navzočnost (Križnar 1996: 100).<sup>63</sup> »Razumevanje vedno vključuje povezovanje realnosti in struktur človeškega uma /.../ To razblini divje sanje tistih, ki so upali na /.../ filmsko raziskavo /.../, osvobojeno človeškega faktorja – subjektivnosti in osebnosti filmskega avtorja« (Morin 1988: 100).

V 20. stoletju sta se v vizualni antropologiji zaporedoma oblikovala dva glavna tokova z različnima pristopoma do realnosti. V prvi polovici 20. stoletja so sovjetski pionir dokumentarnega filma Dziga Vertov in tudi nekateri vizualni antropologi, na primer Margaret Mead, trdili, da je neudeležba, izbris filmskega ustvarjalca temelj filmske avtentičnosti (de Heusch 1988: 135). Ko so snemalci sovjetskega filmskega obzornika *Kino Pravda* med letoma 1922 in 1925 preučevali delo ali občutke ljudi, na primer žalovanje družine na pogrebu, so pogosto uporabili teleobjektiv ali se skrili v grmovje (Sadoul 1949 v de

---

63 To velja za vsako etnografsko raziskovanje, le vizualni antropologi so to dejstvo prej ozavestili (Morin in de Heusch že leta 1962), antropologi pa v delu o pisanju o kulturah (Clifford in Marcus 1986).

Heusch 1988: 135–6). Po de Heuschu je teorija kina resnice temeljila na izkušnjah filmskih reportaž o zelo konvencionalnih družbenih pojavih (parade, kronanja, praznovanja) in katastrofah (vojne, potresi, požari, nesreče); ker pa družbenega življenja in zgodovinskih procesov niso zajele, so izkrivljale podobo dobe (de Heusch 1988: 137). Etnografski filmi so njihov korektiv in bistveno dopolnilo (nav. delo: 153).

Tudi Inštitut za znanstveni film Göttingen (1956) je postavil stroga metodološka pravila, kako snemati naravno in kulturno okolje ter življenje različnih skupnosti brez poseganja v dogajanje (de Heusch 1988: 122, 124; Križnar 1996: 99–100; Husmann 2007).<sup>64</sup> V Severni Ameriki se je v tistem času uveljavil direktni film (angl. *direct cinema*) s podobnimi strategijami (de Heusch 2007a: 383; Grimshaw 2001: 13; Erlewein 2014: 31). Po metodološki prenovi vizualne etnografije so pristop nemškega inštituta kritizirali kot sterilni in v 21. stoletju so inštitut razpustili. Antropologi so opustili tudi toga priporočila Karla Heiderja (2006 [1976]) o podrejanju filma etnografskemu razumevanju kulture (Križnar 1996: 137; MacDougall 2006: 265; Beate Engelbrecht).

V šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja so vizualni antropologi presodili, da snemanje s skrito (vohunsko, tatinsko) kamero sovjetskega kina resnice (de Heusch 1988: 153) krši moralne standarde humanistične in družboslovne raziskave in spodkopuje etična razmerja z ljudmi pred kamero (nav. delo: 144; MacDougall 1975: 114–5). Rouch in Morin sta izbrala diametralno nasproten in korenito transparenten pristop, v katerem je dejavno in zavestno sodelovanje filmskih subjektov pri nastajanju filma zaželeno in skladno s tradicionalnimi etnografskimi tehnikami frankofonskega sveta. Uporaba kamere ne povzroča posebnih motenj na terenu, nakazuje celo element igre, ki lahko izzove spontane reakcije – nekakšno sociodramo, ki je ni mogoče doseči z drugimi raziskovalnimi metodami. Rouch je v svojih afriških etnofikcijah (z Morinom pa v Kroniki nekega poletja) kršil pravila zgodnjega etnografskega filma, da bi uvedel novo vrsto filmske resnice, ki je vključevala tudi refleksijo vseh udeleženih o filmski izkušnji (de Heusch 1988: 127; 2007: 375).

De Heusch je pisal tudi o pomenu snemalnega načrta ali okvirnega scenarija. Med snemanjem snemalec izbere pravi trenutek, primeren zorni kot, saj vsako kadriranje pomeni izbor iz realnosti na podlagi ocene pomembnosti dogodka, okvirne predstave o razvoju dejstev in o razmerjih med njimi. Struktura dogodka odseva tudi v montaži filma,

---

64 Protislovni podlagi puristične doktrine sta mit o objektivnosti kamere in vera v njene magične moči (de Heusch 1988: 127; primerjaj Balicki 1975: 193–4).

v kateri avtor zgradi filmski prostor in čas (de Heusch 1988: 128). Z drugimi besedami gre za selekcijo pri načrtovanju snemanja, pri kadri-ranju med snemanjem in pri montaži filma, ko se iz posnetega gradiva izčisti struktura dogodka ali določenega segmenta kulture.

Film evocira tisto, kar je etnograf videl, razumel in interpretiral, skozi slike, katerih bistvena vrednost ni v tem, da so bile /.../ vzete iz življenja, temveč v njihovi zmožnosti odsevanja ali izražanja realnosti. Pravi problem /.../ filma se torej pojavi na ravni komunikacije, izo-brazevanja. (de Heusch 1988: 130)

Kompetenten in kritičen gledalec etnografskega filma bo torej ob ogledu razbral, s kakšno metodo je bil film posnet, ali so bile dolo-čene sekvence odigrane, zrežirane, prav tako bo razbral tudi razmerja moči med avtorji in filmskimi subjekti. Filomena Sousa tudi pri filmih o dediščini pričakuje senzibilnost za participativne metodologije (So-usa 2018: 26).

Ob izpostavljenosti medijskim vsebinam ali »novim tehnologi-jah spomina« je Alison Landsberg spomine, ki ne izvirajo iz osebnih življenjskih izkušenj, temveč iz medijev, imenovala »protetični spomi-ni« (angl. *prosthetic memories*) (Landsberg 1995: 146). Razmerje med lastno izkušnjo in izkušnjo po poznanstvu, pridobljeno iz filma, je mo-goče opredeliti kot razliko med izkušnjo iz prve oziroma iz druge roke: prva je seveda čutno, čustveno in mentalno močnejša, druga pa vseeno lahko poveča razumevanje kulturnih razmer in empatijo do Drugih. Poudarila je tudi razloček med »empatijo« in »simpatijo« (Scheler 1954). Simpatija izvira iz identifikacije s filmskim subjektom, pri čemer gledalec nanj pogosto projicira lastna čustva, s tem krade prostor za občutke drugega in postavlja lastno večvrednost. Izkušnja empatije pa, nasprotno, poleg čustvene komponente vsebuje tudi kognitivno v obliki premisleka in intelektualnega razumevanja okoliščin Drugega (Landsberg 1995: 146–7). Pri empatiji gre za zaupanje sogovorniku (ali filmskemu subjektu), vstopanje v njegov položaj ter približanje nje-govemu zornemu kotu in načinu razumevanja, pri tem pa vstopajoči ohrani svoja stališča – sogovornikovo kozmologijo razume, ni pa mu je treba sprejeti (Carrithers 2005: 438, 445; Volarič 2009: 176). Se-stavine vsakega etičnega razmerja z Drugimi so empatija, priznanje in spoštovanje globokih razlik ter občutek odgovornosti do njih (Levinas 1987 v Landsberg 1995: 147).

Protetični spomini izvirajo iz posredovanih reprezentacij, pa vendar so za gledalca čutni in telesni spomini ogleda filma. Komodifi-kacija množičnih kulturnih reprezentacij omogoča široko dostopnost podob in pripovedi ljudem na različnih krajih, iz različnih družbenih

okolij in razredov oz. pripadnikom različnih »ras«, gledalci pa tvornost kažejo pri sprejemanju, spodbijanju ali pogajanjih o družbenih pomenih. Ker protetične spomine občutimo kot resnične, sodelujejo pri ustvarjanju empatije in oblikovanju etičnega odnosa do Drugih, lahko pa postanejo tudi osnova za ustvarjanje potencialnih protihemonskih javnih prizorišč (Landsberg 1995: 49–59). Filmi kot množične kulturne dobrine in protetični spomini izzivajo koncept zasebne lastnine, ker niso last posameznika, družine ali skupine, temveč del skupne kulture, in tudi, ker njihovi pomeni niso nespremenljivi ali enoznačni (nav. delo: 51).

Ta razdelek sklepam z mislijo, da je bil velik del gledalcev filmov o dediščini na Unescovem spletišču najverjetneje izpostavljen televizijski produkciji in je dodobra prepojen z njeno estetiko (MacDougall 1975: 115; Martinez 1992: 143), ki jo v veliki meri določa globalna medijska krajina (angl. *mediascape*, Appadurai 1996: 298–9), le majhen delež gledalcev pa si je medijsko pismenost pridobil ob ogledu etnografskih in dokumentarnih filmov ter njihovi analizi. To velja tudi za Unescove uradnike, ki so pripravljali skromna in deloma protislovna navodila za pripravo filmov (Unesco 2022a: 16.–24. točka), ter za odločevalce v državah pogodbenicah, ki angažirajo avtorje za snemanje nominacijskih filmov o nesnovni dediščini in se pogosto odločajo na podlagi poznanega – za njim najbolj domače pristope televizijskih reportaž in promocijskih filmov.



# Nesnovna dediščina in dediščinjenje

Vizualni antropologi so vizualno antropologijo postavili in utrdili kot poddisciplino antropologije, nesnovna kulturna dediščina pa je koncept političnega izvira (Muršič 2005; Nic Craith 2007; Hafstein 2012; Slavec Gradišnik 2014: 11). Podobno kakor je vizualna antropologija potrebovala nekaj desetletij, da se je osamosvojila od matične vede, je bila nesnovna dediščina sprva definirana nasproti svetovni dediščini oziroma kot njeno dopolnilo, dokler ni postala samostojno in zelo produktivno polje. Še vedno pa je med obema vrsto sinergij.

Koncept in kategorijo »nesnovna kulturna dediščina« je Organizacija Združenih narodov za izobraževanje, znanost in kulturo (Unesco) uvedla na prelomu 20. in 21. stoletja. Dediščinsko prizorišče je izredno produktivno (van de Port in Meyer 2018: 7–8), tako na področju empirije kot refleksije. Nastaja obsežen korpus literature: od aplikativne, ki promovira *Konvencijo* in orodja njenega varovanja, do

kritične in znanstvene (primerjaj Meskell in Brumann 2015: 27). Akademsko zanimanje za dediščino se je razmahnilo v osemdesetih letih 20. stoletja – za začetek dediščinskih raziskav večinoma velja knjiga Davida Lowenthala *Preteklost je tuja dežela (The Past is a Foreign Country)*, 1985). Sprožila je plaz raziskav in objav humanističnih ved, kot so geografija, zgodovina in arheologija. Mednarodno revijo za dediščinske študije (*International Journal of Heritage Studies*) je leta 1994 ustanovil Peter Howard (Smith 2012: 535).

Na Slovenskem se je izraz dediščina uveljavil zadnja desetletja 20. stoletja, ko so politične, gospodarske in kulturne krize povečale občutek ogroženosti slovenske nacionalne identitete in vodile v politični upor proti centralizaciji v nekdanji skupni državi in v osamosvojitve Slovenije (Fakin Bajec 2007: 52; primerjaj Slavec Gradišnik 2014: 8–9). Eno prvih kritik pojma dediščina in analizo njenih vlog v življenju ljudi je prinesla knjiga *Sto srečanj z dediščino na Slovenskem* Janeza Bogataja (1992).

Dediščinske študije so nekritično reproducirale evropocentrični diskurz strokovnega znanja, ki je poudarjal monumentalno in materialno dediščino z vrojeno vrednostjo za nacionalne pripovedi. Raziskovalci, ki so želeli preseči takšne poglede, so se zavestno odmaknili od dominantnih pogledov in v kritičnih dediščinskih študijah, ki so se razmahnile v 21. stoletju, opozarjali na družbene vidike dediščine in še posebej na razmerja moči (Smith 2012: 537). Besedno zvezo »kritične dediščinske študije« je leta 2010 skoval Rodney Harrison (prav tam). Ena najvplivnejših figur kritičnih dediščinskih študij je Laurajane Smith, ki je zadnja leta glavna urednica *International Journal of Heritage Studies*, kritične poglede pa je pomagala uveljavljati tudi kot prva predsednica Združenja kritičnih dediščinskih študij (Association of Critical Heritage Studies, Spletni vir 28).

Na ustanovni konferenci združenja v Göteborgu na Švedskem junija 2012 so antropologi, etnologi, arheologi, arhitekti, folkloristi, geografi, zgodovinarji, pravniki, muzeologi, muzikologi, sociologi ter predstavniki kulturnih, filmskih, dediščinskih in turističnih študij (Smith 2012: 533) sestavili Manifest. V njem so zahtevali, da raziskovalci dvomijo o splošno sprejetih in samoumevnih pogledih na dediščino, premišljajo o konservativnih kulturnih, ekonomskih in političnih razmerjih moči ter omogočajo dejavno udeležbo ljudi in skupnosti, ki jih prej pri upravljanju dediščine niso dovolj upoštevali. Uveljavljeni pogled na dediščino, ki ga je Smith opredelila kot »avtorizirani dediščinski diskurz«, daje prednost starim, veličastnim, prestižnim in strokovno priznanim dediščinskim krajem, zgradbam, artefaktom in krajinam, ki podpirajo zahodne pripovedi o narodu, razredu in znanosti

(Smith 2006: 4). Opozorila je, da dediščina presega ekonomske interese in Unescove izjave o univerzalnih vrednotah; pomembna je, ker ima čustvene, politične in intelektualne posledice za življenja ljudi in za njihove kulturne identitete (Smith 2012: 538). »Zagovarjamo stališče, da bodo resnično kritične dediščinske študije postavljale mnoga neprijetna vprašanja o tradicionalnih načinih razmišljanja o dediščini in njenih obravnavah ter da bodo ta vprašanja v ospredje postavila interese marginaliziranih in izključenih« (nav. delo: 534; Spletni vir 28).

## RAZVOJ KONCEPTOV DEDIŠČINE IN NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE

David Lowenthal je zapisal, da je dediščina nekaj zavezujočega, kar prejmemo od prednikov, ali to želimo ali ne, čemur se torej ne moremo odpovedati (Lowenthal 2009: 2); pomen in odnos do tega koncepta pa sta se v času spreminjala. V angleškem jeziku izraz *heritage* pomeni: premoženje, ki je lahko podedovano; nekaj, kar je preneseno iz prejšnjih generacij, tradicijo; in status, pridobljen z rojstvom, dedno pravico (Spletni vir 29). Podobno *dediščina* v slovenščini označuje premoženje, dobljeno po umrlem, in kar je prevzeto iz preteklosti, na primer kulturna, naravna, duhovna dediščina (Spletni vir 30). Harrison je opredelil tri dobe v razvoju in dojetanju kulture in dediščine: dobo razsvetljenstva, ko se pojavijo prvi koncepti varovanja; dobo moderne, ko države nadzorujejo upravljanje dediščine in z njeno pomočjo gradijo narod; dobo postmoderne, ko Unesco in druge mednarodne ustanove politiko varovanja dediščine dvignejo na nadnacionalno raven in razširijo njeno konceptualizacijo (Harrison 2013a: 43).

Skrb za dediščino je bila vedno znova povezana s seznamami, ki so identificirali njene elemente in implicitno vsebovali idejo ogroženosti in potrebo po varovanju. Med zgodnje sezname dediščine sodi sedem čudes antičnega sveta,<sup>65</sup> bolje dokumentiran pa je prvi francoski državni seznam zgodovinskih spomenikov (fr. *monuments historiques*) iz leta 1837. Avstrijska monarhija je že leta 1749 sprejela edikt o varovanju arhivalij, leta 1848 pa uvedla prve administrativne spomeniško-varstvene ukrepe za antične umetniške najdbe (Zaletelj 1980 v Fakin Bajec 2011: 66). V varstvu narave so Združene države Amerike leta

---

65 Velika piramida v Gizi, viseči babilonski vrtovi, Ištarina vrata v Babilonu (po uničenju jih je nadomestil Aleksandrijski svetilnik), Artemidin tempelj v Efezu, Zevsov kip v Olimpiji, Mavzolova grobnica v Halikarnasu in Rodoški kolos (Spletni vir 31).

1872 razglasile prvi narodni park Yellowstone, predvsem da bi varovale divjino v obdobju intenzivne industrializacije (Harrison 2013a: 44–6). Nekateri za praseznam naravne dediščine štejejo delo biblijskega Noeta, ki je živali poimenoval in po dva predstavnika vsake vrste rešil pred vesoljnim potopom (John Elsner in Roger Cardinal v Miklavčič - Brezigar 2014: 94). Noetovo barko je mogoče razumeti predvsem v smislu globoke potrebe ljudi po izdelovanju seznamov (primerjaj Godoy 1977; Eco 2009), ki odsevajo zaskrbljenost zaradi realnih in namišljenih groženj ter iskanje rešitev z varovanjem, klasificiranjem in dokumentiranjem. Ta skrb je tudi temelj dela muzejev, knjižnic, arhivov in drugih ustanov za varstvo naravne in kulturne dediščine.

Po drugi svetovni vojni so zaradi grožnje uničenja dediščine ustanovili Organizacijo Združenih narodov za izobraževanje, znanost in kulturo (1945, Spletna vira 32 in 33), Mednarodni svet muzejev (International Council of Museums, ICOM, 1946, Spletna vira 34 in 35) in Mednarodni svet za spomenike in spomeniška območja (International Council on Monuments and Sites, ICOMOS, 1947, Spletna vira 36 in 37). Dediščino so kot vrednoto opredelili mnogi dokumenti: *Haaska konvencija (Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention, Unesco 1954)*, *Beneška listina (Venice Charter, ICOMOS 1964)*, *Konvencija o varstvu svetovne kulturne in naravne dediščine (Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, Unesco 1972)*, *Priporočilo o varovanju tradicionalne kulture in folklore (Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore, Unesco 1989)*, *Splošna deklaracija o kulturni raznolikosti (Universal Declaration on Cultural Diversity, Unesco 2001b)*, *Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine (Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Unesco 2003a)*<sup>66</sup> in *Farska konvencija (Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society, Svet Evrope 2005)*.<sup>67</sup>

Rodney Harrison je prav *Konvencijo o varstvu svetovne kulturne in naravne dediščine* (Unesco 1972) označil za začetek in sprožilec postmoderne pristopa: uveljavila je namreč zamisel, da so nekatere zgradbe, kraji in naravne znamenitosti ranljivi viri, ki jih ogrožajo industrializacija in modernizacija, globalizacija in migracije, zato jih morajo države in mednarodna skupnost zaščititi kot monumentalno dediščino. Posledice so bile profesionalizacija in birokratizacija upravljanja dediščine ter njena izločitev iz vsakdanjega življenja (Harrison

---

66 Unesco je poleg navedenih sprejel še vrsto drugih konvencij (Spletni vir 38).

67 O slovenski zakonodaji, povezani s temi dokumenti, glej Poljak Istenič 2014.

2013a: 68). Unesco je brez večjih javnih razprav klasifikacijo, sezname svetovne dediščine (Spletni vir 39) in zaščito uvedel zaradi negotovosti in »tvegaj«, ki so posledica vtisa pospešenega minevanja časa v postmoderne dobi; s tem je sprožil ohranjanje tistega, kar je oddaljeno, staro, skrito in avtentično (Harrison 2013a: 68, 227). V bistvu gre za reševalno paradigmo, v antropologiji že preživeto, ki pa se je na področju dediščine tako razrasla, da govorimo o razcvetu dediščine (Lowenthal 2009; Dicks 2003), celo postmodernem preobilju preteklosti in dediščine (Harrison 2013a: 79, 227). Poleg tega so »Unescovi protokoli dediščino ustoličili kot glavno jedro skupne identitete in samospoštovanja, ki je tako nujna za preživetje, kot sta hrana in pijača« (Lowenthal 2009: 5), in s tem seveda opozarjali na odgovornost njenih nosilcev in uporabnikov. Pri tem je znanje strokovnjakov in strokovnih sistemov prevladalo nad lokalnim znanjem (Giddens 1991: 29–32; Harrison 2013a: 27) oziroma je globalna interpretacija povzela lokalno (Tauschek 2012a: 13; 2015: 301).

Daniel Bell (1973) je prvi predlagal, da postindustrijske družbe označimo kot informacijske družbe in na znanju utemeljene ekonomije: materialni izdelki so se zaradi globalizacije in selitve produkcije v revne dežele s podcenjeno delovno silno pocenili, nesnovni vidiki njihovega razvoja in promocije pa so postali visoko cenjeni in še bistveno dražji. Ko so tovarne in rudniki na Zahodu propadali, jim je dediščinjenje okolja in zgradb dvignilo ceno s tem, da jim je namenilo drugo življenje (Kirshenblatt-Gimblett 1998) v muzeju ali na kraju samem, *in situ* (Harrison 2013a: 79–81). »Heritagizacija« ali dediščinjenje je oznaka Kevina Walsha za proces, s katerim funkcionalne predmete in kraje spremenimo v muzealije ali svetovno dediščino na ogled turistom, obenem pa jih tudi polepšamo, da pritegnejo kapital (Walsh 1992: 136). Proti koncu 20. stoletja je nastopila vsesplošna estetizacija življenja, umetnosti in še posebej medijev (Baudrillard 1999; Strehovec 1999: 371). Robert Hewison (1987) je skoval besedno zvezo »dediščinska industrija« (angl. *heritage industry*), da je dediščino opisal s komercializacijo, estetizacijo in higienizacijo (angl. *sanitisation*) preteklosti ter tudi kot popularno zabavo, vsiljeno od zgoraj, da bi nagovorila nostalgijo srednjega razreda po preteklosti kot zlati dobi (Anglije) in odvrnila pozornost ljudi od ukvarjanja z aktualnimi vprašanji sedanjosti (nav. delo: 83).

Preteklost kot tuja dežela ima prav zaradi nostalgije med vsemi deželami najrazvitejšo turistično trgovino (Lowenthal 1985: 4). V postmodernem času sta zanimanje za preteklost in povečana nostalgija povzročili preurejanje dediščinskih krajev za turistični pogled, kar pa jih odreže od realnega življenja in poudari eksotične vidike, s simboli in

znaki v medijih, ki obkrožajo turistično industrijo (Urry 1990). Urry je naštel filme, revije in knjige, fotografije in reklame, danes pa jim prištevamo vsaj še spletišča in spletne družbene medije. Turizem je najhitreje rastoča gospodarska dejavnost na svetu in dediščina je postala element ekonomije in trženja kot izkušnja, doživetje (Harrison 2013a: 85). To se povsem sklada z mislijo Zygmunta Baumana (2011), da v tekoči moderni kultura usmerja ljudi v porabo, zato jo država prepusti tržnim gibanjem in skupnostim: na programu je, ko je ogrožena. Neoliberalni pogled torej velja tudi za dediščino (Fakin Bajec 2020b). Michael Di Giovine je na podlagi izkušenj vodenja turističnih skupin uvedel pojem »dediščinske krajine« (angl. *heritage-scapes*) (Di Giovine 2009, 2011, 2018; primerjaj Garden 2006).<sup>68</sup> To so zamišljene skupnosti in svetovna omrežja dediščinskih krajev »univerzalne vrednosti«, v katerih odseva Unescova metanaracija o »enotnosti v različnosti« (angl. *unity in diversity*) (Di Giovine 2009: 6, 41–2, 399–400; 2011: 67, 72).

Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2006) je menila, da je dediščina, ponujena kot zdravilo proti homogenizaciji kulture, ki jo povzroča globalizacija, v resnici produkt globalizacije ter ekonomskih in političnih sprememb, v katerih je kulturni turizem postal dominanta svetovne ekonomije; naj dodam, da svetovna in nesnovna dediščina še dodatno intenzivno spodbujata globalizacijo in homogenizacijo kulture. Harrison (2013a) je omenil še komercializacijo čustev v tematskih parkih, kjer je doživetje porabno blago ter se tematskost in hibridnost prepletata z zabavo. Mnogi dediščinski kraji omogočajo doživetje preteklosti z uprizoritvami tradicionalnih plesov in pesmi, ponudbo tradicionalne hrane in z igranimi rekonstrukcijami, pri čemer so dejavni tako igralci kakor obiskovalci. Dediščina je industrija z velikanskimi zaslužki: muzeji se začnejo tržiti, vodijo statistike obiska, z raznovrstnimi dejavnostmi nagovarjajo skupnosti in tudi obiskovalce, ki prej muzejev niso obiskovali (nav. delo: 85–8).

V postmodernem času so kanonski in nacionalni zahodni modeli dediščine povzročili krize v državah in skupnostih s korenito drugačnimi pogledi na dediščino. Konec osemdesetih let 20. stoletja so se pojavile zahteve domačih skupnosti in staroselskih skupin po vračilu njihove dediščine in človeških ostankov; nekateri muzealci so jih upoštevali, drugi pa zavrnili ob sklicevanju na univerzalne pravice dostopnosti za večino javnosti in pravice zahodnih strokovnjakov do raziskovanja te dediščine; vendar se ti hegemonski argumenti z leti počasi

---

68 Po zgledu konceptov etnokrajine, tehnokrajine, finančne krajine, medijske krajine in idejne krajine, ki označujejo globalne pretoke ljudi, tehnologij, financ in poslov, medijske in kulturne industrije ter idej in podob (Appadurai 1996: 33–49).

umikajo pravici ljudstev do svoje dediščine (Harrison 2013a: 109–10). Sklicevanje na univerzalne vrednote in reprezentiranje celega človeštva je protislovno, če so pri tem spregledane zahteve staroselskih in marginalnih skupin, da so predstavljene enakovredno dominantnim kulturam in skupinam (Bennett 1995: 103). Izoblikovanje univerzalnih metod upravljanja z dediščino ni mogoče, ker imajo vsaka kultura in tudi njeni strokovnjaki posebne kulturne in zgodovinske značilnosti (Fairclough 2008: 301). Poleg tega pa univerzalna kategorija dediščine lokalnim akterjem in skupnostim pogosto odreče možnost soodločanja o upravljanju svoje dediščine in dediščinskih krajev (Byrne 1991 v Harrison 2013a: 110–1).

Laurajane Smith (2006: 99–100) je Unesco pripisala mednarodno uzakonitev zahodnega avtoriziranega dediščinskega diskurza (angl. *authorised heritage discourse*), vrednot in ideologij, ki so vplivale na razvoj kulture. *Konvencija o varstvu svetovne kulturne in naravne dediščine* (1972) je promovirala univerzalne vrednote dediščine, ki je postala last človeštva, njeno varovanje pa odgovornost vseh; za Harrisona (2013a: 116–7) je to totalni diskurz in globalna hierarhija vrednot. Vpisi na Seznam svetovne dediščine (Spletni vir 39) dokazujejo geografsko usmerjenost v Evropo, tipološko v zgodovinska mesta in religiozne stavbe v škodo drugih vrst zgodovinske dediščine, religiozno v rimokatoliško dediščino v škodo dediščine vseh drugih ver, kronološko v zgodovino v škodo prazgodovine in 20. stoletja ter razredno k elitnim oblikam arhitekture, ki zastirajo ljudsko stavbarstvo; najbolj pa je zaznal odsotnost žive kulture (nav. delo: 128). Zaradi tega je Harrison predlagal, da se preobsežen poudarek na mrtvi (arheološki in zgodovinski) dediščini uravnoteži z živo (nesnovno) dediščino in razširi geografsko zastopanost drugih celin (nav. delo: 130).

Kritike raziskovalcev so bile tudi posledica postmodernega reflektivnega obrata v družbenih in humanističnih vedah ter novega priznanja, da so z objektivizacijo in avtorizacijo »evrocentričnih« poglobov na kulturo in z metodami njenega ohranjanja in predstavljanja v izključni pristojnosti strokovnjakov podpirale pokolonialna razmerja (Clifford 1997; Bortolotto 2015: 255). Tudi staroselske, manjšinske, pokolonialne in nezahodne kritike in pobude so konec 20. pripomogle k bistveni spremembi dediščinskih diskurzov, Unesco pa je posledično razširil svoj model dediščine (Aikawa 2004: 131; Harrison 2013a: 116–7; Bortolotto 2015: 255).

Nekaj je primerov, ki so vodili v dve razširitvi Unescovih poglobov na dediščino. Avstralski staroselci in Maori so se pritožili, da sta narodna parka Uluru-Kata Tjuta (Spletni vir 40) in Tongariro (Spletni vir 41) vpisana na seznam naravne dediščine, sami pa ju pojmujejo

tudi kot kulturno dobro, predvsem pa je zanje oboje nedeljiva celota.<sup>69</sup> Posledično so v Parizu leta 1991 sprejeli priporočilo, da se upoštevajo kulturne krajine, vrednote in prakse staroselcev (Harrison 2013a: 118–23). Tretji primer je zelo poznana zgodba iz Maroka: v Marakešu so lokalne oblasti v devetdesetih letih prejšnjega stoletja želele porušiti odprto tržnico Jemaa el-Fna in zgraditi sodobno betonsko trgovsko središče. Španski pisatelj Juan Goytisolo, ki se je zaradi Francovega režima umaknil v Maroko, je začel kampanjo za ohranitev tržnice, na kateri nastopajo pripovedovalci zgodb, tradicionalni plesalci, čarovniki, krotilci kač, vedeževalke in poslikovalke rok s kano. Generalnemu direktorju Unesca Federicu Mayorju<sup>70</sup> je predlagal, da vse te dejavnosti zaščitijo kot »ustno dediščino človeštva«, kar je spodbudilo sestanek na Unescu leta 1998 (udeležili so se ga Goytisolo in maroški strokovnjaki za dediščino, izvajalcev s tržnice pa niso povabili) in leta 1999 konferenco o tradicionalni kulturi in lokalnem opolnomočenju. Rezultat je bil, da so leta 2001 kulturni prostor tržnice Jemaa el-Fna (*Cultural Space of Jemaa el-Fna Square*, Spletni vir 42) razglasili za mojstrovino ustne in nesnovne dediščine človeštva (nav. delo: 131–4). Trije ciklusi razglasitev na začetku 21. stoletja so bili preskusni kamni za orodja *Konvencije* in predhodniki seznamov nesnovne kulturne dediščine (Sicard 2018: 60).

Unesco je torej pojem dediščine razširil na ustne tradicije in nesnovne prakse ter prostore in krajine, ki so njihova prizorišča. To je dediščino od materialnosti preusmerilo k diskurzu, vrednotam in nesnovnim vidikom, kar je Harrison (2013a: 9) označil za »diskurzivni obrat« dediščine. Multikulturni konteksti, pokolonialne kritike in novi modeli reprezentiranja dediščine so dopolnili prejšnje kanonske modele (nav. delo: 114–5). Laurajane Smith (2006: 300; 2015: 460) je dediščino opredelila kot subjektivno politično pogajanje o identitetah, krajih in spominih ter nekaj, kar počnemo, in ne nekaj, kar preprosto imamo ali hranimo, interpretiramo in varujemo. Zaradi tega je dediščina glagol oziroma proces, povezan s človeškim delovanjem in tvornostjo, obenem pa tudi instrument kulturne moči, ki ga politika pogosto uporablja za prikrievanje razmerij moči (Harvey 2001: 320, 327). Smith je natančneje opisala, da gre za vrsto dejavnosti, ki vključujejo

---

69 Več o staroselskih ontologijah v Harrison in Rose 2010; Viveiros de Castro 2013; o ontologiji dediščine glej Harrison 2019.

70 Ni zanemarljivo, da je bil njegov prijatelj, zato je bila njegova pobuda prednostno upoštevana. Tudi pri nesovni dediščini lahko, podobno kot pri filmih (Banks 2001: 11–2), opazujemo sovplivanje notranje pripovedi dediščine (vsebine elementa) in zunanje pripovedi dediščine ali družbenih kontekstov te dediščine, njenega varovanja in medijskih predstavitev.



spominjanje, komemoracijo, komunikacijo in posredovanje znanja in spominov, pa tudi za potrjevanje in čustveno ukvarjanje z izražanjem identitet ter z družbenimi in kulturnimi vrednotami in pomeni. Ti procesi imajo lahko družbeno konservativne ali družbeno napredne rezultate, predvsem pa imajo izkušnje in kulturno delovanje tudi vrsto posledic (Smith 2015: 460). Nostalgija, ki spremlja dediščino, je večinoma zazrta v preteklost, vendar obstaja tudi progresivna nostalgija, ki iz spominov sestavlja prihodnost, na primer s prizadevanji za večjo družbeno pravičnost (Smith in Campbell 2017). Nostalgičnost je pri lokalnih prebivalcih in turistih ena od mogočih reakcij in je pozitivna, ker sproža naklonjena čustva do dediščine, medtem ko je od stroke, ki predstavlja dediščino, pričakovati strokoven odnos brez nostalgije in romantiziranja (Ferlež 2012: 101).

Mnogi avtorji obravnavajo razmerje med kulturo in dediščino v časovni perspektivi. Kultura postane dediščina, ko ni več v rabi na tradicijski način, ko kulturni vzorci, prakse in predmeti niso več posredovani v vsakdanjem življenju, ampak se njihova raba odmakne zgodovinskemu in družbenemu kontekstu (Kockel 2007: 20; Slavec Gradišnik 2014: 9). Dediščine nikoli ne gre razumeti »le kot oblike preteklosti, ampak predvsem kot oblike sedanjosti in sodobnosti z razsežnostjo zgodovine« (Bogataj 1992: 12). Dediščina je niz današnjih idej in praks, ki se nanašajo na preteklost; vsestranski medij družbenega, kulturnega in političnega priznanja; potencialni vir kulturnih izmenjav ter gospodarskega in turističnega razvoja (Kirshenblatt-Gimblett 1998; Bogataj 2012). Konstruktivistična perspektiva dediščine poudarja izbiro preteklih artefaktov, naravnih in kulturnih krajin, mitologij, spominov in tradicij za kulturne, politične in gospodarske vire današnjega in prihodnjega življenja (Graham in Howard 2008: 2). *Konvencija* to dediščino predstavlja kot sistem vrednot, niz praks, oblikovanje znanja, strukturo čustev in moralni kodeks (Hafstein 2012: 504). »Posedovanje dediščine je – v nasprotju z načinom življenja, ki ga dediščina varuje – instrument modernizacije in znamenje sodobnosti, zlasti v obliki muzeja« (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 61; primerjaj Hafstein 2014a: 37). Dediščina ni raziskovanje preteklosti, je njeno praznovanje, stvar vere v preteklost, ki je ukrojena za sodobnost (Lowenthal 2009: x), saj je »preteklost tuja dežela, če jo gledamo kot zgodovino, če pa jo gledamo kot dediščino, je zelo domača« (nav. delo: 139).

Na izreden razmah dediščine so vplivale hitro se spreminjajoče življenjske, družbene, ekonomske in ekološke razmere, modnost dediščine ter vedno večja množica ljudi in ustanov, ki se ukvarjajo z njo, od njenih nosilcev do akterjev – stroke in znanosti, kulturne politike

na državni in mednarodni ravni, uporabnikov, turizma in tržnikov. V Sloveniji je razprava o dediščini močno spodbudil nastanek samostojne države in iskanje novih identitetnih opredelitev na državni ravni,<sup>71</sup> ob vstopu v Evropsko skupnost pa nov poudarek na regionalnih in lokalnih identifikacijah (Slavec Gradišnik 2014: 8–9). Nove identitetne strategije so značilne za mnoge države, ki so nastale po razpadu Jugoslavije in Sovjetske zveze. Harrison (2013a: 147–51) je navedel Hrvaško, ki je narodno identiteto po letu 1991 gradila na zgodovinskem imaginariju, junaški preteklosti in promociji narodove dediščine na seznamih svetovne in nesnovne dediščine (Spletna vira 43 in 44).

Roland Robertson je v globalni paradigmi njene lokalne, specifične in drugačne odzive označil za glokalne in glokalizacijo kot proces, ki kaže na sočasnost teženj univerzalizacije in partikularizacije v postmodernih družbenih, političnih in ekonomskih sistemih (Robertson 1995: 27–35). Richard Wilk je temeljni paradoks globalizacije videl v modelu, da se skoraj vsak kraj promovira z javno prireditvijo, praznikom, festivalom, sprevodom ali lepotnim tekmovanjem, ki postanejo lokalne institucije, vpete v specifične družbene odnose in izbrane zgodovinske kontekste, hkrati pa so te prireditve predvidljive in presenetljivo enotne po vsem svetu (Wilk 1995: 110). Nov globalni kulturni sistem torej spodbuja razločevanje na ravni vsebine, medtem ko kopiranje raznovrstnosti povzroči poenotenost in homogenost oblik reprezentacije ali »globalne sisteme skupne razlike« (angl. *global systems of common difference*) (nav. delo: 115–8). Razlike med skupnostmi so prirejene, opevane, prenapihnjene in eksotizirane v medijih, ki skupnosti integrirajo v takšen ali drugačen, po možnosti mednarodni program enotnosti v različnosti (Appadurai 1996: 39; di Giovine 2009: 6, 41–2, 399–400; Hafstein 2018b: 119).

Christoph Brumann in David Berliner sta Unescovo svetovno dediščino opisala kot obsežni konceptualni in institucionalni okvir za zajemanje in upravljanje raznovrstnosti na podlagi dogovora o načinih razločevanja in tekmištva (Brumann in Berliner 2016: 27; primerjaj Wilk 1995: 110–8). V zvezi z naivno miselnostjo, da svetovna dediščina prinaša brezmejno koristi, sta opozorila, da v mnogih primerih različne agencije prevzamejo nadzor in zaslužek, medtem ko lokalne skupnosti pogosto postanejo »žrtve dediščine« (Brumann in Berliner 2016: 23). Gre, skratka, za neenakovredna razmerja moči med nosilci in akterji dediščine (Smith 2012: 537; Harvey 2001: 320, 327).

---

71 Verjetno ni naključje, da je prav ob osamosvojitvi države Slovenski etnografski muzej po večdesetletnih prizadevanjih pridobil novi stavbi na Metelkovi, kjer je lahko razširil svoje dejavnosti.

NESNOVNA KULTURNA DEDIŠČINA KOT KONCEPT  
IN VAROVALNA PARADIGMA MED DEKLARATIVNOSTJO  
IN OPERATIVNOSTJO

Estonska etnologinja in antropologinja Kristin Kuutma (2007) trdi, da proces institucionalizacije nesnovne kulturne dediščine v bistvu prinaša selitev z obrobja v središče, ki ga dosežemo s postavitvijo kanonov in paradigmatiskih resnic ter z utrjevanjem družbenokulturnih praks v neke smiselne oblike. Podlaga institucionalizacije dediščine je *Konvencija*, zato sledi analiza njenega besedila in rabe jezika, pa tudi prevodov v slovenščino. *Zakon o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (MKV NKD 2008) v veliki meri ustrezno prevede člene *Konvencije*, nekaj pa je tudi ne povsem posrečenih rešitev.

Deklarativna raven

*Konvencija*<sup>72</sup> je prinesla precej novosti, saj je elitistično in statično pojmovanje dediščine nadomestila z egalitarnim in bolj demokratičnim pristopom: upošteva namreč nesnovne vidike in prakse vseh družb, tudi tistih, ki so pogosto postavljene na obrobje. Presegla je evropocentrično in evolucijsko vrednotenje kultur in dediščin, kakor da so na različnih stopnjah razvoja, ter poudarila njihovo enakovrednost (Albert 2006, 2010; Ruggles in Silverman 2009; Erlewein 2014: 32–3). Konvencija takole opredeli nesnovno dediščino:

»Nesnovna kulturna dediščina« pomeni prakse, predstavitve, izraze, znanja, večine in z njimi povezana orodja, predmete, izdelke in kulturne prostore, ki jih skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki prepoznajo kot del svoje kulturne dediščine. Skupnosti in skupine nesnovno kulturno dediščino, preneseno iz roda v rod, nenehno poustvarjajo kot odziv na svoje okolje, naravo in zgodovino, s čimer zagotavljajo občutek identitete in povezanosti s prejšnjimi generacijami ter spodbujajo spoštovanje kulturne raznolikosti in človeške ustvarjalnosti. Ta konvencija upošteva samo tisto nesnovno kulturno dediščino, ki je skladna z veljavnimi mednarodnimi instrumenti o človekovih pravicah, z zahtevami o medsebojnem spoštovanju skupnosti, skupin in posameznikov ter s trajnostnim razvojem. (Unesco 2003a: 2.1. člen, prevod N. V. F.)<sup>73</sup>

---

72 1. člen opredeli namene *Konvencije*: »(a) varovati nesnovno kulturno dediščino; (b) zagotoviti spoštovanje nesnovne dediščine skupnosti, skupin in posameznikov; (c) dvigniti zavedanje o njeni pomembnosti na lokalni, nacionalni in mednarodni ravni ter zagotoviti medsebojno spoštovanje; (d) zagotoviti mednarodno sodelovanje in pomoč« (Unesco 2003a: 1. člen; MKV NKD 2008: 1. člen).

73 Prevodi angleških besedil v knjigi so delo avtorice; izrecno je navedeno v primerih, ko se prevod razlikuje od uradnega prevoda *Konvencije v Zakonu o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine*.

Opredelitev sem prevedla bliže slovenskemu jeziku z jasno opredeljenimi osebki in tvornimi oblikami glagolov (primerjaj Štefančič 2016), pa tudi bližje slovenskemu sistemu varovanja. Po študiju kritične literature sem se zavedela, da je Unesco nekatere koncepte nalašč pustil nejasno opredeljene (Kearney 2009; Blake 2009: 63, Bortolotto idr. 2020: 69), zato za boljše razumevanje jezikovnih in slogovnih odtenkov navajam tudi izvornik v angleščini in uradni slovenski prevod:

The "intangible cultural heritage" means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development. (Unesco 2003a: 2.1. člen).

Prevod v *Zakonu o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (MKVNKD 2008) vsebuje nekaj dobrih rešitev, obenem pa v nekaterih stavkih osebki, glagoli in predmeti niso slovnično usklajeni, zaradi česar povedi niso logično povezane:

»Nesnovna kulturna dediščina« pomeni prakse, predstavitve, izraze, znanja, veščine in z njimi povezani [sic!] orodja, predmete, izdelke in kulturne prostore, ki jih skupnosti, skupine in včasih tudi posamezniki prepoznavajo kot del svoje kulturne dediščine. Skupnosti in skupine nesnovno kulturno dediščino, preneseno iz roda v rod, nenehno poustvarjajo kot odziv na svoje okolje, naravo in zgodovino, in zagotavlja [sic!] občutek za identiteto in neprekinjenost s prejšnjimi generacijami, s čimer spodbuja [sic!] spoštovanje do kulturne raznolikosti in človeške ustvarjalnosti. V tej konvenciji nesnovna kulturna dediščina pomeni le tisto dediščino, ki je skladna z obstoječimi mednarodnimi instrumenti za človekove pravice, z zahtevami o medsebojnem spoštovanju med skupnostmi, skupinami in posamezniki in s trajnostnim razvojem. (MKVNKD: 2.1. člen)

Konvencija poudarja povezavo med nesnovnimi prvini (dejavnosti, znanje, kulturni izrazi) in materialnimi elementi (izdelki, prostori) ter dinamični značaj dediščine, ki jo nosilci nenehno poustvarjajo in preoblikujejo glede na družbene potrebe, naravne danosti in

ustvarjalne pristope. To je neesencialistično ali konstruktivistično pojmovanje dediščine in kulturnih identitet (Albert 2006; Erlewein 2015: 27, 34). Unesco je pri tem sledil novejšim družboslovnim in humanističnim pogledom, obenem pa izraz identiteta uporablja v ednini, medtem ko antropologija, humanistične in družbene vede poudarjajo množico identitet in še bolj procese identifikacije.<sup>74</sup> Konvencija nazadnje poudari še vrednote, kot so spoštovanje človekovih pravic, kulturna raznovrstnost, trajnostni razvoj in medsebojno spoštovanje (Unesco 2003a: 2.1 in 1. člen; 2008/2018: 192.–197. točka; 2022b: 143; Spletna vira 45 in 46). Unesco ne varuje tradicij, ki zagovarjajo apartheid, pohabljanje telesa, na primer obrezovanje ženskih spolnih organov, ogrožanje drugih skupin in kakršno koli uporabo orožja (van Zanten 2004: 37–8; Ruggles in Silverman 2009: 2; Unesco 2015a: 120. točka; Janse 2023: 19–20).

Richard Kurin (2004: 67)<sup>75</sup> je priznal, da je pojem »nesnovna« kulturna dediščina strokoven in nejasen opis, zato je Unesco opredelil pet področij ali domen nesnovne dediščine: »ustna izročila in izraze, vključno z jezikom kot izraznim sredstvom nesnovne kulturne dediščine; uprizoritvene umetnosti; družbene prakse, ritualne in praznovanja; znanje in prakse o naravi in svetu; ter tradicionalne rokodelske veščine« (Unesco 2003a: 2.2. člen). V angleščini je jezik označen kot *vehicle of the intangible cultural heritage*<sup>76</sup> (Unesco 2003a: 2.2. člen), kar slovenski zakon (MKVNKD: 2.2. člen) prevede »nosilec nesnovne kulturne dediščine«. Ker so slovenski strokovnjaki in kulturna politika sprejeli, da so nosilci dediščine njeni izvajalci (Križnar 2008: 27, 2012b: 154; ZVKD-1: 20. in 98. člen), uporabljam prevod »izrazno sredstvo«.

Varovanje nesnovne dediščine je opredeljeno z:

ukrepi za zagotavljanje živosti nesnovne kulturne dediščine, ki vključujejo identifikacijo, dokumentiranje, raziskovanje, ohranjanje, zaščito, spodbujanje, promocijo in posredovanje, posebno s formalnim in neformalnim izobraževanjem, kakor tudi z revitalizacijo različnih vidikov te dediščine. (Unesco 2003a: 2.3. člen, prevod N. V. F.)

---

74 *Konvencija* koncept identifikacije (angl. *identification*) uporablja v zvezi z dediščino in pomeni »strokovni opis elementa nesnovne kulturne dediščine, pogosto izdelan v okviru sistematičnega popisa nesnovne kulturne dediščine« (van Zanten 2002: 5). Koordinator v zvezi z nosilci dediščine zadnja leta uporablja izraz »evidentiranje«, podobno kot muzeologi in konservatorji.

75 Kurin je bil eden od »anonimnih« avtorjev *Konvencije*; med njimi so bili antropologi, etnologi, folkloristi ter drugi družboslovci in humanisti; mnogi so prispevali članke za posebno dvojno številko strokovne revije *Museum International* 56(1–2): *Intangible Heritage* (2004). Glej pregled priprave konvencije spod peresa vodje Unescovega oddelka za nesnovno kulturno dediščino Noriko Aikawa (2004; primerjaj Seitel 2001).

76 Rok Mrvič (2022: 73) ga prevede kot »gibalo« nesnovne dediščine.

Angleško besedilo Unescove *Konvencije* ga definira takole:

"Safeguarding" means measures aimed at ensuring the viability of the intangible cultural heritage, including the identification, documentation, research, preservation, protection, promotion, enhancement, transmission, particularly through formal and nonformal education, as well as the revitalization of the various aspects of such heritage. (Unesco 2003a: 2.3. člen)

*Zakon o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (2008) pa prevede:

»Varovanje« pomeni ukrepe za zagotovitev ohranjanja nesnovne kulturne dediščine, vključno s prepoznavanjem, dokumentiranjem, raziskovanjem, ohranjanjem, zaščito, spodbujanjem, izboljševanjem, prenosom, še posebej s formalno in neformalno izobrazbo, kakor tudi z oživitvijo različnih vidikov te dediščine. (MKVNKD: 2.3. člen)

Opozarjam na krožnost prevoda – ohranjanje je eden od ukrepov za zagotovitev ohranjanja dediščine. Unesco skuša z ukrepi varovanja ohranяти nesnovno kulturno dediščino živo, pri čemer se izogiba pojmom, ki bi vodili v zamrzovanje ali okostenelost dediščine. Dinamičen pogled na dediščino spodbuja razvoj znanja in veščin ter njihovo posredovanje vertikalno in horizontalno. V središču *Konvencije* torej niso manifestacije dediščine, ampak dediščinski procesi in vzdrževanje družbeno-kulturnih razmer, ki omogočajo poustvarjanje in posredovanje dediščine (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 53; Erlewein 2014: 26).

*Konvencija* je po opredelitvah temeljnih pojmov predvidela svoje organe na mednarodni ravni (Unesco 2003a: 3.–10. člen) in na ravni držav pogodbenic (angl. *States Parties*), ki so vmesni vezni člen do nosilcev dediščine. Države pogodbenice so dolžne sprejeti potrebne ukrepe, da zagotovijo varovanje nesnovne kulturne dediščine na svojem ozemlju ob udeležbi skupnosti, skupin in ustreznih nevladnih organizacij (11. člen). Čeprav nosilci dediščine že skrbijo za svojo dediščino, *Konvencija* državam pogodbenicam nalaga skrb za njeno varovanje na njihovem ozemlju in popise nesnovne dediščine (12. člen). Poziva jih, da ustanovijo ustrezna telesa za varovanje dediščine, spodbujajo oziroma po potrebi ustanovijo institucije za njeno dokumentiranje in predstavljanje ter izobraževalne ustanove za posredovanje dediščine; prav tako naj spodbujajo strokovne in znanstvene raziskave (13. člen). Ni navedeno, naj države podpirajo in spodbujajo nosilce dediščine, da sami dokumentirajo in raziskujejo svojo dediščino; res pa piše, naj države skupnosti, skupine in posameznike vključujejo v procese varovanja njihove dediščine (11b., 15. člen), ki zajemajo tudi dokumentiranje

in raziskovanje (13., 14. člen).<sup>77</sup> Unesco je na mednarodni ravni kot orodja varovanja predvidel tri sezname: Reprezentativni seznam (16. člen), Urgentni seznam (17. člen) in Register dobrih praks (18. člen).

Skratka, da bi dosegel nosilce dediščine po svetu, Unesco kot močna globalna organizacija deluje z vrha navzdol, s posredništvom držav pogodbenic *Konvencije*. Ministrstva za kulturo, Unescove nacionalne komisije ali druga sorodna telesa nato organizirajo identifikacijo (popisovanje) in varovanje nesnovne kulturne dediščine na ozemlju države. Ko so v državi postavljeni formalni okviri in mehanizmi, pa je zaželeno in spodbujeno načelo od spodaj navzgor: pobude, da se določen element dediščine vpiše v popis ali register nesnovne kulturne dediščine na ozemlju države, lahko pridejo od nosilcev dediščine, lokalnih skupnosti, muzejev, stroke, nevladnih organizacij ali lokalnih in regionalnih uprav, potrebno pa je strinjanje nosilcev dediščine. Načeli nikakor nista enakovredni: ukrepi od zgoraj navzdol imajo bistveno več moči in vpliva od zaznav, želja in teženj nosilcev dediščine od spodaj navzgor (Slavec Gradišnik 2014: 10).

### Iz deklarativnosti v operativnost

Na tem mestu se bom posvetila trenutnemu rezultatu operativnosti Unescove *Konvencije*. Do decembra 2024 jo je ratificiralo 183 držav, zadnja Velika Britanija, med njimi pa ni Avstralije, Kanade, ZDA, Nove Zelandije, Izraela in Ruske federacije (Spletni vir 47). Dediščinske elemente na Unescove sezname lahko nominirajo države pogodbenice, potem ko so jih že sprejele v nacionalne registre. Decembra 2024 je bilo vpisanih 788 elementov 150 držav: največ, 667 elementov, na Reprezentativni seznam, 81 elementov na Urgentni seznam in 40 elementov v Register dobrih praks (Spletni vir 1). Med vpisi je 97 večnacionalnih, za katere so nominacijo predložile dve ali več držav (Spletni vir 48).

Po letnicah vpisov elementov lahko vidimo, da so države potrebovale precej časa, da so *Konvencijo*, ki je začela veljati leta 2006, vključile v svoje zakonodaje, organizirale varovanje dediščine na svojih ozemljih, sprejele prve elemente v nacionalne registre in jih nominirale na Unescove sezname. Pri tem lahko zavaja podatek o vpisu 90 elementov leta 2008, saj gre za vpise predhodne faze, Razglasitev mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva, ki so potekale v letih 2001, 2003 in 2005 (Spletna vira 49 in 50),<sup>78</sup> leta 2008 pa so jih preprosto

---

77 Primerjaj iste člene v zakonu o ratifikaciji konvencije (MKV NKD 2008: 11.–15. člen).  
78 Pregled mojstrov in pokazuje, da so vpisani tudi elementi držav, ki niso ratificirale konvencije, na primer dediščina Ruske federacije (Spletni vir 50, številki 73 in 74).

prenesli na Reprezentativni seznam (Spletni vir 51), kakor določajo *Konvencija* (Unesco 2003a: 31. člen) in *Operativne direktive* (Unesco 2008/2018: 57.–65. člen).

Slednje določajo pet meril, ki jih lahko opredelimo kot Unesco-va merila veljavnosti znanja. Samo prvo se nanaša na opis dediščine in nosilcev s sklicevanjem na definicijo nesnovne dediščine, druge štiri pa govorijo o procesih varovanja in vpisovanja dediščine ter udeležbi skupnosti, skupin in posameznikov v teh postopkih in strinjanje z njimi:

R.1 Element predstavlja nesnovno kulturno dediščino, kot je opredeljena v 2. členu *Konvencije*. R.2 Vpis elementa bo prispeval k zagotavljanju prepoznavnosti in zavedanja pomena nesnovne kulturne dediščine ter k spodbujanju dialoga, s čimer bo odražal kulturno raznolikost po svetu in pričal o človekovi ustvarjalnosti. R.3 Izdelani so varstveni ukrepi, ki element varujejo in promovirajo. R.4 Nominacija elementa je bila pripravljena s čim širšo participacijo skupnosti, skupin ali posameznikov in z njihovim prostovoljnim, predhodnim in obveščnim soglasjem. R.5 Element je vključen v popis nesnovne dediščine na ozemlju države pogodbenice [oziroma] več držav, ki so predložile nominacijo, kot je opredeljeno v 11. in 12. členu Konvencije. (Unesco 2008/2018: 5–6)

Če so razglasitve mojstrov in poudarjale izjemno vrednost dediščinskih elementov, so elementi na sezname nesnovne kulturne dediščine uvrščeni kot primeri raznovrstnosti dediščine in kultur po svetu (Albert 2006; Tauschek 2012a: 11; Blake 2014: 298). V naslednjih letih je začel Unesco v navodilih za izpolnjevanje nominacijskih obrazcev odsvetovati uporabo izrazov »mojstrovina«, »izjemna vrednost«, »enkratnost« (Unesco 2015a: 14. točka), da bi poudaril egalitarnost dediščine in prijavitelje odvrčal od rangiranja.

Leto 2009 je bilo prehodno: Unesco je spodbujal države, da pošljejo čim več kandidatur, merila so šele postavljali, število vpisov po državi pa še ni bilo omejeno<sup>79</sup> in Unescova telesa<sup>80</sup> so pozitivno ocenila kar 85 vlog. Od leta 2010 so ocenjevalci presojali približno 50 nominacij na leto, zadnja leta pa čez 60; med 28 in 66 pa jih je na zasedanju Medvladnega odbora vpisanih na enega od treh seznamov. Uveljavil se je sistem, da Unesco letno potrdi največ eno nominacijo po državi.

---

79 Hrvaška je leta 2008 v treh mesecih pripravila 14 kandidatur (Hrovatin in Hrovatin 2015: 76). Leta 2009 je vpisala sedem elementov (Spletni vir 44), Kitajska pa kar 25 (Spletni vir 52).

80 Nominacije je od leta 2009 do 2014 ocenjevalo Pomožno telo za nominacije za Reprezentativni seznam (the Subsidiary Body for nominations to the Representative List), poleg tega pa v letih 2010 in 2011 še posamični ocenjevalci ter od leta 2012 do 2014 Posvetovalno telo (the Consultative Body). Od leta 2015 jih vrednoti Ocenjevalno telo (Sicard 2018: 63, op. 7).



Pri tem imajo prednost pri obravnavi države z nobenim ali malo vpisi, medtem ko države z večjim številom vpisov na obravnavo novih nominacij lahko čakajo tudi več let, zato so nekatere okrepile sodelovanje pri večnacionalnih nominacijah. Te je Unesco najprej zelo spodbujal kot preseganje nacionalnih načel (Spletni vir 53; Unesco 2015a: 40.–42. točka; 2008/2018: 13.–15. točka; Blake 2014: 298), potem pa je začel omejevati število njihovih vpisov, ker lahko skupinske nominacije zakrijejo posebnosti dediščine posamičnih držav (Hamar in Volánská 2015b: 42) in ker Ocenjevalno telo za njihov pregled porabi precej več časa kot za oceno nacionalnih. Poleg tega pa tudi večnacionalne nominacije povzročajo nasprotja, če na primer k njihovi pripravi niso povabljene vse države s to dediščino (Luba Volánská, EP, 18. 8. 2020).

Leta 2022 so na zasedanju Medvladnega odbora potrdili 14 večnacionalnih nominacij, leta 2023 12, leta 2024 pa 16 (Spletni vir 1). Doslej je največ državam skupen element Sokolarstvo, živa dediščina človeštva (*Falconry, a Living Human Heritage*, Spletni vir 54). Leta 2010 so ga predložili Združeni arabski emirati, Belgija, Češka, Francija, Mongolija, Maroko, Katar, Republika Koreja, Savdska Arabija, Španija in Sirska arabska republika. Leta 2016 so se pridružile Nemčija, Avstrija, Madžarska, Italija, Kazahstan, Pakistan in Portugalska, leta 2021 pa še Hrvaška, Irska, Kirgizistan, Nizozemska, Poljska in Slovaška.

Če vpise na vse tri Unescove sezname nesnovne dediščine pogledamo po geografskem merilu, izrazito prevladuje evropska dediščina: od 788 vpisov jih je ker tretjina iz evropskih držav. Poleg tega so cele celine (Severna Amerika, Avstralija, tudi severni del Azije) popolnoma prazne lise, ker mnoge države s kompleksnimi družbenimi razmerji niso pogodbenice *Konvencije* in dediščina staroselskih skupnosti na njihovih ozemljih ni niti uradno priznana niti varovana. *Konvencija* je torej načeloma vključila prej spregledane prakse in tradicije staroselskih in marginalnih skupnosti (Deacon idr. 2004: 11), vendar pa tega z deklarativne ravni ni uspela prevesti (instrumentalizirati) v manifestno. Tako po desetletju tudi za sezname nesnovne dediščine še vedno ostaja aktualen poziv, da je treba povečati geografsko zastopanost dediščine skupnosti drugih celin (Harrison 2013a: 130).

Slovenija je *Konvencijo* ratificirala leta 2008 z *Zakonom o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (MKVNDK), ko je začel veljati tudi *Zakon o varstvu kulturne dediščine* (ZVKD-1). Ta ureja vsa področja kulturne dediščine, torej nepremično, premično in nesnovno dediščino: prva je v pristojnosti Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije, ki upravno spada pod Ministrstvo za kulturo, druga nacionalnih in pooblaščenih muzejev, tretja Direktorata za dediščino na Ministrstvu za kulturo. Leta 2016 je bil dopolnjen z

*Zakonom o spremembah in dopolnitvah Zakona o varstvu kulturne dediščine* (ZVKD-1D). Ta je prevod »živa dediščina« na podlagi večkratnih predlogov Koordinatorja zamenjal za »nesnovno dediščino«, s čimer ga je približal Unescovi *Konvenciji* (Židov 2014: 152–3; 2018: 45), »žive mojstrovine« pa je nadomestila »nesnovna dediščina posebnega pomena«. Unesco te vmesne stopnje sploh ne pozna.

Za izvajanje *Konvencije* in vodenje Registra nesnovne kulturne dediščine je pristojno Ministrstvo za kulturo, medtem ko njeno varovanje usklajuje Koordinator. Ministrstvo je leta 2008 na razpisu izbralo Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, leta 2011 pa je to vlogo zaupalo Slovenskemu etnografskemu muzeju in odobrilo eno delovno mesto.

Oktober 2024 je bilo v Register nesnovne kulturne dediščine vpisanih 123 enot in evidentiranih 374 nosilcev nesnovne kulturne dediščine (Spletni vir 7). Slovenija je doslej na Unescov Reprezentativni seznam vpisala sedem elementov: *Škofjeloški pasijon* (*Škofja Loka Passion Play*, 2016, Spletni vir 55), *Obhode kurentov* (*Door-to-Door Rounds of Kurenti*, 2017, Spletni vir 56), *Klekljanje čipk v Sloveniji* (*Bobbin Lace-making in Slovenia*, 2018, Spletni vir 57), večnacionalno nominacijo *Veščina suhozidne gradnje, znanje in tehnike* (*Art of Dry Stone Walling, Knowledge and Techniques*, 2018, Spletni vir 58), večnacionalno nominacijo *Tradicije reje lipicancev* (*Lipizzan Horse Breeding Traditions*, 2022, Spletni vir 59), *Čebelarstvo v Sloveniji, način življenja* (*Beekeeping in Slovenia, a Way of Life*, 2022, Spletni vir 60) in večnacionalno nominacijo *Babištvo: Znanje, veščine in prakse* (*Midwifery: Knowledge, Skills and Practices*, 2023, Spletni vir 61).

### Skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki

Unescova *Konvencija* (2003) uporablja sintagmo »skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki« ter se tako izogne natančni opredelitvi, kdo so nosilci dediščine in bi jim lahko pripadalo največ pravic do odločanja o dediščini. Besednjak nesnovne kulturne dediščine (Glossary: Intangible Cultural Heritage, van Zanten 2002; primerjaj Smrke in Slavec Gradišnik 2004), ki je nastal med pripravo *Konvencije*, že vsebuje osnutek opredelitve nesnovne dediščine in štirih domen (van Zanten 2002: 3). Razkriva tudi, da so načrtovalci opredelili 33 izrazov, ki se bodo lahko pojavljali v *Konvenciji*. Pod skupnim imenovalcem »tvornost« (angl. *agency*) najdemo sedem vlog: nosilec (angl. *bearer*), ustvarjalec (angl. *creator*), varuh (angl. *custodian*), izvajalec (angl. *practitioner*), raziskovalec, oskrbnik in upravitelj (angl. *researcher, administrator and manager*) (van Zanten 2002: 3; 2004: 38).

»Nosilec dediščine« je opredeljen kot »član skupnosti, ki prepozna, uprizarja, posreduje, spreminja, ustvarja ali oblikuje kulturo v skupnosti in zanjo«, ob tem pa je lahko tudi »izvajalec, ustvarjalec in varuh« (van Zanten 2002: 4; Smrke in Slavec Gradišnik 2004: 268). Načrtovalci torej priznavajo, da so te štiri vloge pogosto povezane, zadnje tri pa so celo razložene kot enotna kategorija – »specialisti, ki promovirajo, razstavljajo ali posredujejo kulturo z osebnim prizadevanjem ter v organizacijah in ustanovah na lokalni, državni, regijski ali mednarodni ravni« (van Zanten 2002: 2; Smrke in Slavec Gradišnik 2004: 269). V *Konvenciji* izraza »nosilec« ni, v novejšem obrazcu za nominacijo elementa na Reprezentativni seznam se izraz pojavi samo enkrat, in sicer pri opredeljevanju nosilcev in izvajalcev elementa (angl. *Who are the bearers and practitioners of the element?*) na drugi strani praznega dokumenta (Unesco 2023: 2).<sup>81</sup>

V času med objavo besednjaka (van Zanten 2002) in *Konvencije* so se načrtovalci očitno odločili, da teh opredelitev ne bodo uporabili v *Konvenciji*, temveč so se odločili za izrazito nevtralno sintagmo »skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki«. Besednjak skupin sploh ni opredelil (omenja sicer družbene skupine v zvezi s tradicionalno kulturo) – očitno so jih dodali pozneje kot vmesni člen med skupnostmi in posamezniki. Skupnost definira kot ljudi, ki imajo po lastni presoji občutek povezanosti na podlagi skupne identitete, skupnih dejavnosti ali skupnega ozemlja (van Zanten 2002: 4; Smrke in Slavec Gradišnik 2004: 270). Staroselsko skupnost pojmuje kot »skupnost, katere člani menijo, da izvirajo z določenega ozemlja. To ne izključuje možnosti, da na istem ozemlju obstaja več staroselskih skupnosti« (van Zanten 2002: 5).

Cécile Duvelle, kulturna antropologinja, nekdanja vodja Oddelka za nesnovno dediščino pri Unesco in sekretarka *Konvencije*, je poudarila, da je skupnost

mreža ljudi, ki jim je skupen občutek povezanosti in identitete v izvajanju in posredovanju nesnovne kulturne dediščine. Skupine so sestavljene iz oseb ene ali več skupnosti, ki jih povezujejo značilne veščine, izkušnje in znanje izvajanja in posredovanja nesnovne dediščine; posamezniki pa imajo te spretnosti in znanje sami. (Duvelle 2010: 8)

---

81 Nominacijski obrazec je dostopen na Unescovem spletnem mestu z obrazci (Spletni vir 62), v stolpcu 'Forms' pod rubriko 'Representative list'. Komentiram obrazec ICH-02-2024-EN iz leta 2023 za vpis na Reprezentativni seznam 2024 (Unesco 2023). Unesco obrazce in navodila redno posodablja, zato je decembra 2024 ta obrazec že premaknjen v arhiv obrazcev (Spletni vir 115).

Unescova sintagma »in v nekaterih primerih posamezniki« nakazuje, da Unesco v duhu zagotavljanja kontinuitete znanja in prenosa dediščine pogosto bolj poudarja skupnosti in skupine kot posameznike. Uteležene prakse namreč omejuje časovnost človeškega telesa (Wulf 2011: 77).

Richard Kurin, direktor Centra za ljudsko in kulturno dediščino Smithsonian, je na podlagi dejstva, da so lokalne skupnosti in skupine večinoma izrazito neformalna združenja, predvidel, da se bo ob procesih varovanja njihove dediščine in vpisovanja v registre pojavilo vprašanje, kdo jih bo uradno zastopal. Vsaka formalizacija družbenih odnosov namreč pomeni odmik od tradicij – doslej so varuhi dediščine to postali zaradi zaupanja skupnosti in za funkcijo niso bili formalno izvoljeni. Določitev zastopnika neke kulturne tradicije pa je še toliko težavnejša naloga v primerih, ko obstaja več tokov in pogledov na to dediščino (Kurin 2004: 72). Bistveni sta vprašanji, kdo določi zastopnike ali predstavnike – skupnost sama, strokovnjaki, politično-upravna struktura ali vsi skupaj – in kako postopek poteka – dogovorno odločanje je gotovo ustrežnejše od avtoritativnega določanja.

Cécile Duvelle (2010: 8, 10) je opozorila na osrednjo vlogo skupnosti v *Konvenciji*, saj so najbolj povezane s svojo dediščino in jih je zato treba v celoti vključiti v vse dejavnosti varovanja; pred vsako pobudo za varovanje določenega elementa nesnovne dediščine pa je obvezno pridobiti njeno prostovoljno obveščeno soglasje (angl. *free informed consent*) (nav. delo: 9; primerjaj Blake 2009: 51). *Konvencija* ima močan potencial za uveljavljanje procesa demokratizacije v politiki in praksi kulturne dediščine, ki prej pogosto marginaliziranim oblikam kulturne dediščine priznava vrednost in pomen, njene nosilce pa pritegne med avtoritete za lastno dediščino; vendar ta potencial še ni polno izkoriščen (Deacon idr. 2004: 11; Erlewein 2015: 29), ker *Konvencija* (Unesco 2003a: 11b., 12.1., 13. člen) državo pooblašča za izvajanje varovanja in popisovanja dediščine (Kearney 2009). Sodelovanje vladnih uradnikov in strokovnjakov na eni strani ter izvajalcev dediščine na drugi pogosto poteka v izrazitem neravnovesju njihovih družbenih statusov (Kurin 2004: 72). Produkcija znanja v varovalni paradigmi se tako giblje med demokratično in avtoritativno (primerjaj Slavec Gradišnik 2008a: 223).

Janet Blake je predlagala uveljavitev partnerstva med državo in skupnostmi, ki deluje v obe smeri, od spodaj navzgor in z vrha navzdol. Pri tem je vloga uradnikov, da s strokovnim znanjem in gmotno podpirajo participativno varovanje dediščine: obveščena udeležba skupnosti naj bi obsegala zagotavljanje informacij, omogočala javne razprave, presegala lokalne vzorce prevlade, podpirala demokratične pristope in

prepuščala odločitve nosilcem dediščine. To je opredelila kot omogočanje učinkovite lokalne demokracije in obenem priznala, da jo ovirajo dejstva, da v Unescovi paradigmi varovanja niso opredeljeni niti skupnost (Blake 2009: 61) niti pomen in obseg participacije (nav. delo: 63; primerjaj Kearney 2009; Erlewein 2015: 29; Sousa 2018; Bortolotto idr. 2020). Blake je izhodišča o participaciji skupnosti povezala s pristopi strateškega komuniciranja (nav. delo: 63), kar se bere kot dober akcijski načrt, vendar v praksi pogosto ne poteka tako idealno.

Skupnosti niso organske, stabilne in skladne skupine, temveč so lahko razdrobljene, večglasne, disonantne in dinamične same po sebi in tudi v odnosu do svoje dediščine. V eni skupini ali skupnosti in še bolj med različnimi skupinami in skupnostmi morda obstajajo različne razlage nesnovne dediščine. Poleg tega je skupnost ali skupina neke dediščine lahko lokalna, regionalna, nacionalna ali mednarodna oziroma nadnacionalna (Deacon idr. 2004: 42). Za posamezno skupnost so lahko hkrati značilni razlikovalnost in enotnost, konflikti in harmonija, sebičnost in vzajemnost, razdeljenost in celovitost, nelagodje in udobje. Če je pri interpretaciji skupnosti privilegirana samo en vidik teh dualizmov, je zanikana transformativna moč človeške skupnosti, skupnost pa esencializirana (Burkett 2001: 242).

Tudi Emma Waterton in Laurajane Smith sta ugotavljali, da je v dediščinskih projektih skupnost pogosto esencialistično opredeljena kot soglasna in homogena entiteta (Waterton in Smith 2010: 4), posledično pa (v Veliki Britaniji) prevladuje dediščina bele večine in srednjega ali elitnega razreda, medtem ko je zapostavljena dediščina drugih družbenih razredov in kategorij, posebej delavcev, priseljencev, temnopoltih in žensk (nav. delo: 12–3). Za navrh strokovne skupnosti z vgrajeno nostalgijo po homogenosti urejajo, vrednotijo in revitalizirajo dediščino za vse druge skupnosti ter s tem tudi njihove identitete, pri čemer ne upoštevajo njihovih alternativnih pogledov (prav tam). Skupnosti so družbene tvorbe, ki se gibljejo med lokalnimi izkušnjami in čustvi, nacionalnimi pogledi in globalnimi spremembami ter se jim prilagajajo (nav. delo: 8).

Podobno nasprotje med perspektivami strokovnjakov in pogledi lokalnih skupnosti je Jasna Fakin Bajec (2011; 2020a; 2000b) opazila na Krasu in v Vipavski dolini: domačini niso samoumevno in brez pomislekov sledili strokovnim merilom za ohranjanje kulturne dediščine, zlasti če ta niso upoštevala njihovih življenjskih potreb in mentalitete (Fakin Bajec 2020a: 94). Poleg tega pa vaščani vaških kalov in drugih skupnih dobrin niso obnavljali zaradi ohranjanja dediščine, temveč zaradi življenjskih potreb, po eni strani funkcionalnosti in urejenosti skupnih prostorov, po drugi strani pa zaradi druženja,

zabave in pogovorov (Fakin Bajec 2011: 57–60). Značilne dediščinske skupnosti v Sloveniji so dejavni krajanji po vaseh in mestnih soseskah, različna društva in študijski krožki (Fakin Bajec 2020b: 71). Kulturna, dediščinska, turistična in sorodna društva so se razmahnila konec 20. in v 21. stoletju, ker krajevne skupnosti zaradi administrativnih določil niso mogle prijavljati projektov na občinske, nacionalne in mednarodne razpise, da bi tako pridobile sredstva za obnovo skupnih vaških prostorov, izdajo knjig, snemanje filmov ali pripravo tematskih poti in razstav (Fakin Bajec 2020a: 93).

Mateja Habinc je ugotovila, da sogovorniki na Pivškem dediščino pojmujejo kot »zdravilo« za nepovezanost, nepripadnost, individualizem, odtujenost in pomanjkanje čuta za druge, ker gradi in utrjuje skupnost (Habinc 2020: 74–5). V zvezi z reprezentacijo dediščine Pivškega navzven – za obiskovalce in turiste – prebivalci lokalno dediščino doživljajo in pojmujejo precej drugače, kakor jo na primer promovirata avtoritarni diskurz občinske uprave (grb z Martinom Krpanom) in dediščinska ustanova (Park vojaške zgodovine) (nav. delo: 76). Dediščina danes družbeno in morda tudi ekonomsko ustvarja skupnost, podobno kakor so jo v preteklosti gmajna ali skupni vaški prostori (nav. delo: 70), glavna razlika pa je, da se v dediščinjenju vpleta množica avtoritarnih, strokovno ali politično posredovanih percepcij dediščine iz globalnih, nacionalnih in lokalnih središč moči (nav. delo: 79).

Slovenska stroka in znanost dolgo in namerno neoprijemljivo Unescovo opredelitev »skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki« v praksi in teoriji raje zamenjata s krajšo oznako »nosilci dediščine«. Oznaka izvira iz sedemdesetih letih 20. stoletja, ko se je z uveljavljanjem koncepta način življenja raziskovalni fokus premikal s kulturnih sestavin na njihove nosilce (Kremenšek 1978: 122, 1980). V zvezi z nesnovno kulturno dediščino je izraz nosilci poleg zakona (ZVKD-1: 20. in 98. člen) med prvimi uporabil Naško Križnar v elaboratu *Register nesnovne dediščine kot del enotnega registra kulturne dediščine* (Križnar 2008: 27), v katalogu *Živa kulturna dediščina se predstavi* (Križnar 2010a), v slovenskem članku (Križnar 2012b) in *heritage bearers* v angleškem članku o ustvarjalcih, raziskovalcih in uporabnikih nesnovne kulturne dediščine (Križnar 2012a: 184, 188; primerjaj Srečković 2012).<sup>82</sup> Ingrid Slavec Gradišnik (2014) izraz »nosilci« večinoma uporablja med navednicama, veliko pogosteje pa piše

---

82 Nativni govorniki angleščine izraz *heritage bearers* relativno redko uporabljajo v znanstvenih in strokovnih publikacijah (izjema je Kurin 2004). V prevodih iz drugih jezikov pa občasno preberemo tudi manj ustrezne zveze, na primer *heritage carriers* ali *heritage holders*.

o akterjih, na primer, da se pri nesnovni dediščini fokus dediščinskih raziskav premesti z objektov na »tvorce, nosilce, porabnike – akterje dediščine« (Slavec Gradišnik 2014: 14–5). Akterji so torej širša kategorija od nosilcev dediščine, vendar pa se mnoge dejavnosti obeh kategorij prepletajo: eni in drugi lahko dediščino uporabljajo, (po) ustvarjajo, promovirajo in tržijo (Ingrid Slavec Gradišnik).

Cristina Grasseni (Zoom, 3. 12. 2020) je besedno zvezo *heritage bearers* v študiji primera suhozidne gradnje doživela kot izraz z negativno konotacijo – kakor da ljudem dediščina tiči na ramenih in jih vleče k tlom, čemur Slavec Gradišnik doda še pomen, da jim je bilo nekaj na silo naloženo (Ingrid Slavec Gradišnik). Barbari Kirshenblatt-Gimblett (2006: 179) sintagma »nosilci in posredniki tradicije« sugerira pasiven medij brez tvornosti in subjektivnosti, zato poudari, da so ljudje tudi akterji dediščinskih pobud. Sama sprva niti v angleščini niti v slovenščini nisem čutila negativnih konotacij, verjetno zaradi slovenskega etnološkega habitusa (Slavec Gradišnik 2008a: 221); vendar pa sem se z izčiščevanjem argumentacij in strukture knjige vse bolj zavedala, da si ljudje ne rečejo nosilci dediščine – da gre, skratka, za strokovno, etsko in tudi politično opredelitev, daleč od izkušnje.

Zaradi pomanjkanja ustrežnejše oznake še naprej uporabljam izraz nosilci dediščine za osebe, skupine in skupnosti, ki prakse in veščine izvajajo in prenašajo na druge, posebno na mlajše generacije (Križnar 2008: 27; 2010a; 2012: 184, 188; ZVKD-1: 20. in 98. člen; Koordinator 2021a). Hkrati pa velja, da na procese dediščinjenja vpliva bistveno širši krog ljudi, zato z izrazom akterji dediščine (Slavec Gradišnik 2014: 14–5) opredeljujem širšo skupino: nosilce, raziskovalce, upravjalce, uporabnike, simpatizerje, promotorje in tržnike dediščine.

### Sodelovanje in udeležba (participacija)

Unescova *Konvencija* udeležbo skupnosti, skupin in posameznikov opredeli v 15. členu:

V okviru dejavnosti varovanja nesnovne kulturne dediščine si vsaka država pogodbenica prizadeva zagotoviti najširšo možno udeležbo skupnosti, skupin in /.../ posameznikov, ki to dediščino ustvarjajo, vzdržujejo in posredujejo, ter jih dejavno vključiti v njeno upravljanje (Unesco 2003a: 15. člen).

Pomen in nujnost udeležbe skupnosti, skupin in posameznikov v procesih dediščinjenja poudarja več avtorjev (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 53; Blake 2009: 50–1; Duvelle 2010: 8, 10). Ob analizi prevoda *Konvencije* v slovensko zakonodajo sem zaznala izbris pomenskih odtenkov pojmov *cooperation* in *participation*.

*Konvencija* uporablja izraz *cooperation* v zvezi z mednarodnim sodelovanjem držav (Unesco 2003a: 1d., 19. člen) in izraz *participation* za udeležbo nosilcev dediščine v procesih varovalne paradigme (11b. in 15. člen). V zakonu o ratifikaciji *Konvencije* sta oba izraza prevedena kot »sodelovanje«<sup>83</sup> (MKVNKD: 1d., 11., 15., 19. člen), kar prikrije pomenske razlike v izvirnem besedilu. Sodelovanje je širok pojem, načeloma pa naj bi bilo enakovredno prispevanje dveh ali več akterjev, skupin ali ustanov v skupni dejavnosti. Izraza »udeležba« in »participacija« nakazujeta, da je neka ustanova ali skupina zasnovala dejavnost ali projekt, drugi pa so se tej pobudi priključili. To pravzaprav največkrat pomeni, da ima prvi akter močnejši vpliv pri usmerjanju dejavnosti, določanju ciljev ter delitvi dela in odgovornosti. Da ohranjam pomensko razliko, v drugem pomenu uporabljam izraza »udeležba« in »participacija«.

Skratka, Unesco na deklarativni ravni z rabo besedišča daje večjo moč državam pogodbenicam (z njimi sodeluje, one sodelujejo med seboj) kakor nosilcem dediščine (oni pa so udeleženi v varovalnih ukrepih, ki so jih po Unescovi *Konvenciji* zasnovala države pogodbenice). Dejansko so mnogi kritični avtorji kot eno temeljnih kontradikcij *Konvencije* opredelili dejstvo, da nosilec dediščine priznava pomembno vlogo pri prepoznavanju, upravljanju in ohranjanju svoje dediščine ter posebno pri njenem posredovanju naslednjim rodovom (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 53; Blake 2009: 50; Duvelle 2010: 8, 10), obenem pa državam podeli glavno odgovornost pri pripravi ukrepov varovanja in sestavljanju nacionalnih popisov ali registrov (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 55; Kurin 2004: 72; Kearney 2009; Erlewein 2015: 29). V resnici so Unescove sogovornice v varovalni paradigmi vedno države pogodbenice – Unesco ne sodeluje neposredno z nosilci dediščine.

V nadaljevanju bom pregledala uporabo izraza in koncepta participacije v etnologiji, (vizualni) antropologiji in muzeologiji – te izkušnje so lahko koristne tudi v varovalni paradigmi – in se potem vrnila k varovanju nesnovne kulturne dediščine.

V etnologiji in antropologiji je s participacijo povezana značilna terenska metoda, neposredno opazovanje z udeležbo ali udeležensko opazovanje (angl. *participant / participatory observation*), ki jo je po prvi svetovni vojni utrdil Bronisław Malinowski. Raziskovalec preučuje izbrana področja življenja skupnosti, ki bi sicer potekala tudi brez njega, res pa njegovo opazovanje in udeležba v življenju ljudi vplivata

---

83 *Slovar slovenskega knjižnega jezika* za »participacijo« ponuja »udeležbo« in »sodelovanje« (Spletni vir 63; za »sodelovanje« glej Spletni vir 64).



na njihovo ravnanje. Pri tem ne gre samo za neposredne vplive, ko na primer nekoga prosimo, da nam pokaže izdelavo nekega predmeta ali komentira fotografije iz družinskega albuma, pogosto povsem zadošča že sama raziskovalčeva navzočnost. Martina Orehovec (2004: 82) je opisala, da so se Šupetrci<sup>84</sup> spraševali, kaj so prišli raziskovat antropologi, ter ocenili, da jih zanimajo tradicionalni pojavi, zato so po dolgih letih spet pripravili pustovanje in ga kmalu po koncu raziskave tudi opustili; vse to je avtorica povsem naključno izvedela šele nekaj let pozneje. Raziskovalci s svojo navzočnostjo vplivamo na pojav, ki ga raziskujemo, in s tem sooblikujemo kulturo družbene skupine (Podjed 2011: 74), raziskovane skupnosti pa pogosto sprejmejo etnološke in antropološke interpretacije kot del vedenja o sebi (Marcus in Fischer 1999: 37; Köstlin 1997: 261; Volarič 2009: 185; Hafstein 2018a: 142).

V vizualni etnografiji je MacDougall zaznal prepletenost treh vrst participacije: vizualni antropolog je udeležen v življenjih filmskih subjektov, ti so dejavno vključeni v usmerjanje filmske pripovedi, gledalci pa so udeleženi v razbiranju pomenov ob ogledu filma (MacDougall v Grimshaw in Papastergiadis 1995: 40). V sodelovalnih vizualnih raziskavah se pogosto pokaže, da zamišljenega ideala enakovrednega sodelovanja ni lahko preleti v dejanske prakse, ker filmski subjekti slabše poznajo medijsko produkcijo kot raziskovalci (Ruby 1991: 56) in zaradi razmerij moči med udeleženiimi akterji – financerji in organizacije imajo pogosto že v izhodišču večji vpliv od posameznikov in družbenih skupin (Gubrium, Harper in Otañez 2015: 21).

Participacija in družbeno vključevanje (angl. *social inclusion*) sta v postmodernem času zelo razširjena pristopa tudi v muzejskih praksah – ob zavedanju neenakosti družbene moči so muzeji dali več prostora in glasu nosilcem kulture, družbenim manjšinam, ranljivim skupinam in obiskovalcem (Clifford 1997, 2004; Hooper-Greenhill 2000; Sandell 2003). Vključujoče okolje za vseživljenjsko učenje obiskovalce spremeni v akterje, sodelavce in soustvarjalce razstav in javnih programov, mnogi muzeji pa jih vključujejo tudi v delo z zbirkami (van Mensch in Meijer-van Mensch 2015). Nina Simon je v knjigi *Participativni muzej (The Participatory Museum, 2010)* glede na različne načine sodelovanja (kdo si zamisli projekt, kdo postavi izhodišča in merila, kako pridobiva sodelavce, kdo odloča o vsebini, metodah in ciljih, kakšna so razmerja moči in tudi koliko novih večšin in znanja pridobijo udeleženci) participativne prakse razdelila na prispevanje

---

84 Šlo je za interdisciplinarno raziskavo *Med razvojem in tradicijo* Centra za mediteranske študije, Inštituta za humanistične študije v letih 1993–1996 v vasi Sv. Peter v dolini Dragonje v slovenski Istri.

(angl. *contribution*), sodelovanje (angl. *collaboration*), soustvarjanje (angl. *co-creation*) in omogočanje gostovanja (angl. *hosting*) razstav ali projektov (Simon 2010: 184–91). Potreben je sestop s položaja avtoritete in moči, da se omogoči participativno okolje, spodbuja dialog in ozavešča družbeno odgovornost (Black 2012: 224–37; Gubrium, Harper in Otañez 2015: 21; Erlewein 2015: 32; Mensch in Maijer-van Mensch 2015: 61; Valentinčič Furlan 2015a: 197; 2016: 108).

Najpoglabljenejšo raziskavo participacije v Unescovi varovalni paradigmi so prispevali Chiara Bortolotto, Philipp Demgenski, Panas Karampampas in Simona Toji (Bortolotto idr. 2020). O zgodovini načela participacije so na podlagi spominov več akterjev, vključenih v pogajanja o *Konvenciji*, zapisali, da participativni premik sploh ni bil prednostna naloga, ker so mu nekatere države močno nasprotovale. Družboslovci in humanisti so, prav nasprotno, vztrajali, da je treba skupnostim, skupinam in posameznikom omogočiti vidnejšo vlogo, in sčasoma je to sprejel tudi Unesco. Zaradi politične moči določenih držav *Konvencija* participacije namenoma ni opredelila natančneje. Čeprav morajo države pogodbenice spoštovati načelo participativnosti, jim je Unesco z nedorečenostjo omogočil, da interpretacije priredijo svojim zgodovinskim in družbenopolitičnim kontekstom (nav. delo: 69).

Unescove programe nesnovne dediščine dejansko upravlja sodobna poklicna birokracija na mednarodni in nacionalni ravni (Bortolotto idr. 2020: 67–8; Weber 1968: 956–1003; primerjaj Bortolotto 2012; Tauschek 2012b; Graeber 2017; Kuutma 2019). Avtorji birokracijo vidijo kot močan vladni aparat (Foucault 1991), vendar uradnikov ne kritizirajo zaradi neravnovesja moči ali strukturnega nasilja (Gupta 2012). Na podlagi etnografskih raziskav postopkov na sedežu Unesca, na Kitajskem, v Grčiji in v Braziliji ponudijo bolj niansiran prikaz z emskimi pogledi uradnikov, vključno s čustvenimi in moralnimi vidiki (Bortolotto idr. 2020: 67–8). Na mednarodni in državnih ravneh pogosto delujejo visoko usposobljeni kadri, izobraženi v družboslovju, humanistiki ali mednarodnem razvoju, medtem ko so za uradnike na lokalnih ravneh značilne izkušnje z razvojnimi projekti ali z aktivizmom nevladnih organizacij. Vsem je skupno, da se jim dediščina zdi pomembna tudi kot orodje za izboljšanje družbenih in ekonomskih razmer ljudi (prav tam).

Zadrege uradnikov Unescovega sekretariata izvirajo predvsem iz pretirane bližine državam pogodbenicam in izpostavljenosti njihovim političnim pritiskom na eni strani ter veliki oddaljenosti od lokalnih partnerjev na drugi (Bortolotto idr. 2020: 68). Unescovo Ocenjevalno telo nominirane elemente presoja izključno na podlagi

predloženih dosjejev, ker ni pooblaščen in nima finančnih sredstev, da bi njegovi člani obiskali lokalne skupnosti nominiranih elementov (Kuutma 2019: 72). Udeleženci zasedanj Medvladnega odbora nesnovno dediščino spoznajo iz ocen Ocenjevalnega telesa in fotografij iz nominacijskih dosjejev, ki jih predvajajo v dvorani, redko tudi iz filmskega odlomka (Bortolotto 2015: 253). Če želijo nosilci dediščine na zasedanju ob vpisu svojega elementa na seznam prikazati svojo dediščino v odrskem nastopu, se po protokolu za njihov nekajminutni nastop vnaprej dogovori uradni predstavnik njihove države (Bortolotto idr. 2020: 72; primerjaj Brumann 2015: 279; Sousa 2018: 26).

Participacija nosilcev dediščine je utopična zahteva in Unescova največja politična težava, ki uradnike po državah postavlja pred nerazrešljive izzive. Ne glede na vso raznovrstnost med državami morajo uradniki ob predložitvi nominacije za vključitev elementa na enega od seznamov dokazati »najširšo možno udeležbo skupnosti, skupin ali posameznikov«, in sicer z njihovimi prostovoljnimi, predhodnimi in obveščenimi soglasi (Bortolotto idr. 2020: 72). »Na nacionalni in lokalni ravni je vir razočaranja uradnikov na področju dediščine pogosto boj za uskladitev osebnega prepričanja z birokratskimi in političnimi omejitvami, ki so del njihovih nacionalnih upravnih sistemov« (nav. delo: 68). Institucionalizirani utopizem izraža širše napetosti

med normativnim idealističnim vidikom organizacije (delaj dobro, prinašaj mir, bodi pravičen), mehanicističnim strokovnim vidikom (red, nadzor, revizija), političnimi in ekonomskimi interesi, ki se pri tem odigravajo, ter frustracijami<sup>[85]</sup> in spodbudami za spremembe, ki jih doživljajo akterji v teh organizacijah. (Müller 2013: 2)

V zvezi s političnimi in ekonomskimi interesi gre pri nominacijah za vpis na Unescove sezname nesnovne dediščine med drugim tudi za ekonomsko kultivacijo nacionalnih virov, usklajeno s političnimi cilji vlad (Bendix 2009: 265). Tak primer so bile hrvaške nominacije na Unescove sezname leta 2008 (Harrison 2013a: 147–51). Ker uradniki lastna prepričanja in Unescov globalni ideal participacije težko usklajujejo s politično in birokratsko realnostjo svojega dela, čustva ob frustracijah pogosto usmerijo v iskanje načinov za uresničitev participativnega ideala – gre za dialektiko med razočaranji in usvarjalnimi prizadevanji za izpolnitev utopičnega načela. Uradniki v treh državah z različnimi družbeno-političnimi pogledi

---

85 Gre za že omenjeno kognitivno disonanco (Festinger 1957): uradniki močnih mednarodnih organizacij lahko prilagodijo notranji referenčni okvir in ravnanje, zunanjega pa bistveno težje, kvečjemu lahko zamenjajo službo.

na demokracijo udeležbo skupnosti omogočajo na tri različne načine (Bortolotto idr. 2020: 78). Dodajam, da udeležba nosilcev ni samo ideal, je tudi doktrina, saj je zahtevana.

Na Kitajskem je participacija politično občutljiv koncept, zato je proces nominacije voden izrazito z vrha navzdol (Bortolotto idr. 2020: 70–3; primerjaj You 2015: 125). Nosilce dediščine zaprosijo za informacije in podpise, izvedbo pa vodijo novo ustanovljena telesa, tesno povezana z državno oblastjo. Kitajski sogovornik je pojasnil, da gre pri nominacijah pravzaprav za poznavanje pravil igre – nominacije za vpis na Unescove sezname so uspešne ob uporabi pravilne terminologije in upoštevanju normativnih upravnih postopkov, ne glede na to, ali je udeležba skupnosti dejanska ali to le zatrjuje nominacija. Pri pripravi nominacije za vpis znanja o letnih časih, ritualih in festivalih, povezanih s sončnim ciklom (Spletni vir 65), so na primer nosilci sodelovali zelo pasivno, Unescovo Ocenjevalno telo pa je nominacijo potrdilo (Bortolotto idr. 2020: 73). To je mogoče, ker Unescova telesa ne vidijo elementov, v nominacijah pa so pogosto predstavljeni vsečno Unesco (Hamar in Voľanská 2015: 40–1). Uspešnost nominacije je v precejšnji meri odvisna od tega, kako dobro pripravljavci nominacije poznajo Unescova navodila in vrednote, ter od spretnosti pisanja (Románková-Kuminková 2017: 359; Židov 2019: 17), kar vključuje tudi izogibanje manj zelenim besedam. Priredb besedil v nominacijah se v zadnjih letih zavedajo tudi Unescovi strokovnjaki, ki razpravljajo o možnosti, da bi smelo Ocenjevalno telo pridobiti dodatne podatke v primerih, ko se zdijo informacije v nominaciji netočne ali protislovne oziroma izjave prostovoljnega, predhodnega in obveščeneega soglasja sporne (Unesco 2021: 7., 46., 47., 70. člen; Janse 2023: 20–1).

V Grčiji, zibelki demokracije, je Direktorat za moderno kulturno dediščino obrazce za vpis v nacionalni register priredil kar po Unescovem obrazcu za nominacijo elementa na Reprezentativni seznam in nosilce dediščine angažiral, da čim samostojneje sodelujejo pri njihovem izpolnjevanju. Tako naj bi se naučili postopkov priprave dokumentov in izjav obveščeneega soglasja, kar bi pozneje olajšalo pripravo nominacij za vpis na Unescov seznam. Zamisel poklicnih uradnikov je praktična in učinkovita, vendar se nosilci dediščine otepajo birokratskih postopkov in jih raje prepustijo uradnikom. Ti najamejo raziskovalce ali sveže diplomirane antropologe, ki strokovno pripravijo potrebne dokumente, navedeni pa so kot nosilci ali kulturni mediatorji. Grška interpretacija učinkovite participacije nosilcev dediščine je torej kreativni uradniški pragmatizem (Bortolotto idr. 2020: 71, 73, 76–7).

V Braziliji je participacija nosilcev dejanska, saj uradniki v skupnostih ustvarjajo prakse vključevanja ljudi za krepitev demokracije

(Bortolotto idr. 2020: 78). Pri tem uporabljajo predstaviški model, ki ne vključuje vseh zainteresiranih posameznikov, skupin in skupnosti, je pa hitrejši in operativnejši. Za udeleženske pristope se sicer trudijo tudi zunaj Unescove paradigme (nav. delo: 71, 74, 77). Brazilija je v Unescov Register dobrih praks vpisala Razpis Nacionalnega programa nesnovne dediščine za projekte, ki vključujejo skupnosti in skupine, spodbujajo družbeno vključenost in zboljšujejo življenjske razmere nosilcev ter jih povezujejo v mreže z institucionalnimi akterji (Spletni vir 66).

Avtorji članka z večkrajevno etnografijo na pariškem sedežu, v Braziliji, Grčiji in na Kitajskem ponazarjajo, kako »birokratske operacije pogosto razčarajo [angl. disenchant, Weber 1968] participativni ideal in ga odtujijo od njegovega prvotnega namena« (Bortolotto idr. 2020: 66). Hkrati pa poklicni uradniki na različnih upravnih ravneh odkrivajo nove taktične pristope, da ustvarijo dokaz o udeležbi nosilcev dediščine pri oblikovanju varovalnih ukrepov in pri pripravi nominacij. Avtorji sklenejo, da dediščinska birokracija ni ustrezno sredstvo za doseganje Unescovega cilja participacije nosilcev v varovalni paradigmi (nav. delo: 77–8), ne napišejo pa, kako bi jo lahko dosegli. *Konvencija* ni izpolnila obljub po vključevanju skupnosti, spodbudila pa je birokracijo in tekmovanje državnih vlad za ugled (Kurin v Stefano 2017: 40).

Moč in avtoriteto nosilcev dediščine (Deacon idr. 2004: 11; Erlewein 2015: 29) v varovalni paradigmi lahko etnologi in antropologi, ki poznajo udeleženske pristope pri terenskih raziskavah, krepijo z javnimi razpravami, preseganjem lokalnih vzorcev prevlade in prepuščanjem odločanja nosilcem dediščine, skratka, s spodbujanjem lokalne demokracije (Blake 2009: 63). Tudi dialoški model upravljanja dediščine zmanjšuje hierarhične odnose med praktiki, stroko in politiko (Harrison 2013a: 225–6). Švicarski Piročnik javne participacije (*Public Participation Manual*, Müller in Stotten 2011) državne uradnike usposablja, da ljudem omogočijo prevzemanje dejavnejših vlog v političnih odločitvah, kar ustreza konceptu participativne demokracije (nav. delo: 5; Fakin Bajec 2020b: 70).

### Vloge stroke in znanosti v varovalni paradigmi

*Konvencija* sodelovanje stroke in znanosti opredeli samo posredno, v 13c. in 13d. členih med drugimi ukrepi varovanja, medtem ko so glavno orodje popisi nesnovne dediščine po državah (Unesco 2003a: 12. in 13. člen). Država pogodbenica zagotavlja varovanje, spodbujanje in razvoj nesnovne kulturne dediščine na svojem ozemlju s tem, da:

- (a) sprejeme splošno politiko, namenjeno spodbujanju vloge nesnovne kulturne dediščine v družbi in vključevanju varovanja te dediščine v načrtovanje programov;
- (b) imenuje ali ustanovi eno ali več ustreznih teles za varovanje nesnovne kulturne dediščine na svojem ozemlju;
- (c) spodbuja znanstvene, strokovne (angl. *technical*) in umetnostne raziskave ter raziskovalne metodologije za učinkovito varovanje nesnovne kulturne dediščine, še zlasti ogrožene nesnovne kulturne dediščine;
- (d) sprejme ustrezne zakonske, strokovne, administrativne in finančne ukrepe za: (i) spodbujanje ustanavljanja ali krepitev izobraževalnih ustanov na področju upravljanja nesnovne kulturne dediščine in posredovanja te dediščine prek forumov in okolij za izvajanje ali predstavljanje te dediščine; (ii) zagotavljanje dostopnosti nesnovne kulturne dediščine ob spoštovanju uveljavljenih praks dostopa do posameznih vidikov te dediščine; (iii) ustanavljanje institucij za dokumentiranje nesnovne kulturne dediščine in olajšanje dostopa do njih (Unesco 2003a: 13. člen, prevod N. V. F.).

Po *Konvenciji* vsaka država pogodbenica najprej organizira politični okvir varovanja in potem ustanovi eno ali več ustreznih teles za varovanje nesnovne kulturne dediščine, pri tem pa Unesco državam pogodbenicam prepušča presojo, kakšne profile bodo angažirale za to delo. V *Zakonu o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* je vloga stroke še manj razvidna zaradi načina prevoda 13. člena, saj je angleški izraz *technical* (MKV NKD: 13c., 13d. člen) mogoče prevesti kot tehnične ali strokovne raziskave. V uradnem prevodu so uporabili izraz »tehnične«, medtem ko sama ocenjujem, da je v kontekstu nesnovne dediščine ustrežnejši prevod »strokovne« raziskave, pri tem pa se sklicujem na primerljive pomenske razlike v člankih (Smith 2012; Winter 2013) in na prevode nativnega govorca angleščine Davida Limona, ki je do leta 2022 prevajal v angleščino besedila Slovenskega etnografskega muzeja in Koordinatorja.

Etnologija, antropologija in druge družbene in humanistične vede imajo v Unescovi paradigmi predvsem aplikativne vloge, so vezni členi, posrednice med kulturno politiko in izvajalci kulturnih praks v lokalnem okolju. Strokovnjaki pri tem ne prevajajo samo med različnimi diskurzi, temveč blažijo tudi napetost med politično deklarativnostjo in birokracijo na eni strani ter živimi kulturnimi praksami in njihovimi nosilci na drugi. Etnologi in antropologi po eni strani obvladajo empatične tehnike približevanja lokalnemu prebivalstvu in metode raziskovanja njihovih tradicij, znanja, identitet in vrednot,<sup>86</sup> po

86 Darja Kranjc je kot prednosti in smisel etnologije navedla sposobnost zaznavanja potreb na terenu, posluš za ljudi in mehko znanje povezovanja dediščinskih pobud, akterjev, znanja in veščin.

drugi strani pa so se naučili tudi načinov enotnega opisovanja v skladu z Unescovo paradigmo varovanja, ki so potrebni za vpise enot v državne registre in pri pripravi nominacij za vpis na Unescove sezname. Ljudem iz lokalnega okolja razumljivo pojasnijo zahteve Unescove *Konvencije* in katerim izrazom se velja izogniti v nominacijskih obrazcih. Skratka – večči so oblikovanja novega znanja v raziskavah v lokalnih skupnostih in v skladu z zahtevami Unescove paradigme – znajo tudi prevajati med obojim. Dogaja pa se tudi, da z leti ponotranjijo birokratski diskurz, tehnike, metode in (ne)napisana pravila ter zavestno ali nezavedno sprejemajo hierarhijo vrednot (Brumann 2014: 173–4), tj. habitus Unescove paradigme.

Po drugi strani pa so etnologi in antropologi tudi kritični raziskovalci dediščine, dediščinjenja in Unescove paradigme, vendar tega vidi-ka Unesco ne spodbuja. Chiara Bortolotto je raziskala, kakšne vloge so namenili antropologiji Unescov sekretariat in ocenjevalna telesa, ki jih je ustanovil Medvladni odbor za varovanje nesnovne kulturne dediščine (Bortolotto 2015: 260). Pri tem je ločila dva načina konstrukcije antropološkega znanja: »raziskovalci« uporabljajo kritični in refleksivni pristop ter raziskujejo tudi procese nastajanja dediščine, »pospeševalci« (angl. *facilitators*) pa ustvarjajo korpus elementov dediščine v skladu s politično paradigmo varovanja (nav. delo: 261). V slovenskem prostoru ju lahko opredelimo kot razliko med kritično znanostjo in aplikativno stroko. Bortolotto je opozorila, da varuhi »duha konvencije« (angl. *spirit of the convention*)<sup>87</sup> akademskih raziskav ne cenijo, češ da ne postavijo nosilcev dediščine in njihovih vrednot v središče procesa varovanja dediščine (prav tam). Unesco strokovnjake, usposobljene za krepitev zmogljivosti, dejansko imenuje pospeševalci; čeprav imajo antropološko izobrazbo, v procese varovanja ne posegajo z znanstvenimi merili discipline, temveč zagotavljajo nevtralne strokovne usmeritve načel *Konvencije*, da »utrdijo /.../ človeške in institucionalne zmogljivosti varovanja« (Unesco 2012: 2). Njihov položaj je soroden vlogi muzejskih kustosov pri pripravi skupnostnih razstav, kjer delujejo kot muzeološki pisci v senci (angl. *ghost writers*) (Phillips 2003: 164) – svoje strokovno znanje dajo na razpolago članom skupnosti, ki odločajo o vsebini razstave in interpretativnih besedil (Bortolotto 2015: 261–2).

V razpravah Medvladnega odbora imajo Unescove politično-strokovne smernice pozitivno konotacijo kot nevtralne, ker temeljijo

---

87 Sintagmo zelo pogosto uporabljajo na zasedanjih Medvladnega odbora za varovanje nesnovne kulturne dediščine, pojavlja se tudi v Unescovih dokumentih, na primer v *Aide-Mémoire* (Unesco 2015a: 14., 49. točka), ki povzema priporočila Medvladnega odbora in njegovih teles.

na odločitvah, kolektivno sprejetih v skladu z »objektivnimi« merili. Politične intervencije držav veljajo za nepovezane z ohranjanjem dediščine, ker so zgolj rezultat izmenjav uslug med državami.<sup>88</sup> Mnoge razprave na zasedanjih osvetljujejo nejasnost vloge antropologov kot »posrednikov med 'nosilci dediščine' in 'dediščinskim aparatom'« (Bortolotto 2015: 264). Varuhi »duha konvencije« vlogo raziskovalcev dojemajo kot kolonialno (sic!), vlogo pospeševalcev pa cenijo kot skladno z dekolonizacijskim pristopom *Konvencije* (sic!) in z zamisljivo opredeljevanja dediščine s strani njenih nosilcev (nav. delo: 265).

Na podlagi česa se je Unesco utrdila tako negativna podoba o antropologiji kot kolonialni vedi (Bortolotto 2015: 265)? Njeni začetki so res utegnili biti takšni, vendar je v zadnjih šestdesetih letih opravila niz reflektivnih in samokritičnih revizij, povečala občutljivost za etična razmerja med raziskovalci in subjekti raziskave ter uvedla etične kodekse (Cassell in Jacobs 1987; Turner 2006; Mendonça 2012: 241; Ginsburg 2018: 39; Spletna vira 12 in 13). Tudi med antropologi so nekateri precej kritični: po Faye Venetii Harrison antropologija kljub reformam ostaja prevladujoče zahodni intelektualni in ideološki projekt, vpet v dana razmerja moči in kapitalistični svetovni sistem (Harrison 1997a: 1; primerjaj Culiberg 2022: 49). Ker v Sloveniji etnologija in antropologija nista bili neposredno povezani s kolonializmom, sta bistveno manj udeleženi v (neo)kolonialni dominaciji in tudi manj občutljivi na očitke o (neo)kolonialnih prežitkih vede.

Po drugi strani pa Unescova pozitivistična stališča o »nevturalnih« in »objektivnih« merilih nasprotujejo postmodernim pogledom na družbeno realnost in dediščino kot prizorišče pogajanja vseh akterjev (primerjaj Lyotard 2002; Clifford 1986; Berger in Luckmann 1988; Burr 1995; Hall 1997a; Hooper-Greenhill 2000; Graham in Howard 2008; Gray 2013). Izrazito hierarhična razmerja moči Unescove politike nesnovne dediščine nikakor niso skladna z deklarativnimi dekolonizacijskimi postopki varovalne paradigme (primerjaj Harvey 2001: 320, 327). Unesco pravzaprav takšne avtorefleksije sploh še ni opravil. Franck Petiteville, ki dvomi o apolitičnosti mednarodnih organizacij, navaja tri strategije navidezne depolitizacije: poudarjanje etike in vrednot, politično nevtralizacijo uradne retorike in sklicevanje na raznovrstno strokovno znanje (Petiteville 2018). Bortolotto je opozorila še, da posegi pospeševalcev z

---

88 Pri obravnavi nominacij na zasedanjih Medvladnega odbora lahko zaveznitva med državami pomagajo posebej v primeru, če nominacija potrebuje ustni zagovor; naprotovanja drugih držav pa lahko škodujejo interesom države prijaviteljice (Židov 2018a: 53; 2019: 17).



»nevtralnimi strokovno-političnimi orodji« za krepitev zmogljivosti samoopredeljevanja skupnosti vplivajo na načine samopredstavitve skupnosti, določajo merila uspešnosti in spodbujajo »najboljše prakse« (Larsen 2013), s tem pa nenamerno šolajo skupnosti v Unescovem jeziku in vrednotah (Bortolotto 2015: 267).

Dopuščam možnost, da je šlo sprva za nenamerno vzgojo pozornosti v sklopu situacijskih praks (primerjaj Grasseni 2007b: 7) na delavnicah krepitev zmogljivosti in na zasedanjih Medvladnega odbora. Sčasoma so pa so skupinski dogodki in različni dokumenti, kot je na primer *Aide-Mémoire* (Unesco 2015a), udeležence varovalne paradigme načrtno vzgajali v vrednote in »duha konvencije« (primerjaj Müller 2013).

Pri spustu z Unescove ravni na raven varovanja na ozemljih držav pogodbenic naj bi partnerstvo med državo in skupnostmi vključevalo pogajanja, v katerih imajo pomembno vlogo kulturni posredniki ali mediatorji (angl. *mediators, brokers*), ki so lahko predstavniki skupnosti, vladnih ali raziskovalnih ustanov, lahko pa tudi neodvisni svetovalci (Blake 2009: 63). Najpogosteje gre za družboslovce in humaniste v uradnih telesih za varovanje dediščine, ki združujejo strokovne in uradniške vloge (Jacobs, Neyrinck in van der Zeijden 2014). V Sloveniji vlogo mediatorjev, posrednikov in prevajalcev med skupnostmi in politiko največkrat opravljajo predstavnice Koordinatorja in raziskovalci regionalnih ali lokalnih muzejev, inštitutov in fakultet; večinoma to posredništvo opravljajo poleg svojega rednega dela. V Sloveniji se izraza pospeševalec (Bortolotto 2015) ali mediator (Jacobs, Neyrinck in van der Zeijden 2014) nista uveljavila.

Sodobna etnologija in antropologija sta presegle avtoritativne in pokroviteljske pristope, ki bi nosilce dediščine poučevali, kako jo je »prav« izvajati. Pred takimi pristopi je opozarjal Naško Križnar (2008), vodja projekta *Register nesnovne dediščine kot del enotnega registra kulturne dediščine* in predstavnik prvega slovenskega Koordinatorja, Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU:

Vsem, ki se ukvarjajo s preučevanjem nesnovne dediščine, pa pripočam, da se tega lotijo z največjo možno mero empatije in z veliko manj avtoritativnosti, kot se je običajno uporabljala v prejšnjih obdobjih etnologije. Emski in refleksiven raziskovalni pristop bi moral zmanjšati prevlado enostranskih razlag kulture. (Križnar 2012a: 185)

Za etnološke in antropološke raziskave dediščinjenja je bistvenega pomena razumeti perspektive in dejavnosti vseh akterjev Unescove paradigme, vključno z razmerji moči med njimi (Smith 2012: 537) ter protokoli, standardi in tudi nezapisanimi pravili, ki so vgrajeni v rutine (Goodwin 1994; Grasseni 2011: 41).

## KRITIČNI POGLEDI NA VAROVALNO PARADIGMO IN IZKUŠNJE V LOKALNIH SKUPNOSTIH

Doslej sem izhajala predvsem iz Unescove *Konvencije*, nadaljevala pa bom s pogledi avtorjev kritičnih dediščinskih študij – Laurajane Smith, Barbare Kirshenblatt-Gimblett in Valdimarja Tr. Hafsteina, ki je bil islandski delegat v Medvladnem odboru in dve leti član islandске nacionalne komisije (Hafstein 2018b: 16); svoje delo je opredelil kot etnografsko opazovanje z udeležbo (Hafstein 2009: 109, op. 1; 2018b: 16). Njihove poglede in koncepte bom dopolnila s primeri dediščinjenja iz literature in iz slovenske prakse. Obenem opozarjam, da so opisane zgodnje izkušnje, iz katerih so se, tudi zaradi kritičnih člankov, učili praktiki, strokovnjaki, Unesco in države pogodbenice.

### Dediščinski diskurzi in disonantna dediščina

Laurajane Smith trdi, da so »družbeni pomeni, oblike znanja in strokovnega znanja, razmerja moči in ideologije vtisnjeni v jezik in se v njem reproducirajo« (Smith 2006: 4). Diskurzi, v katerih opredeljujemo koncepte, raziskave in razprave, gradijo naše razumevanje, posredujejo pomen, usmerjajo razprave, vplivajo pa tudi na načine našega ravnanja in na oblikovanje znanja. Smith dominantni zahodni diskurz o dediščini poimenuje hegemonski, avtorizirani, pooblaščen<sup>89</sup> dediščinski diskurz (angl. *authorized heritage discourse*) (Smith 2006: 4). Vanj so lahko vgrajene številne predpostavke o kulturnih in družbenih vrednotah dediščine, ki so povezane z definicijami monumentalnosti in estetike. V ta diskurz spada tudi strokovni diskurz, ki vrednote in interpretacije strokovnjakov predstavlja kot objektivno znanje (nav. delo: 4, 300).

Izjave znanstvenikov lahko temeljijo na »ideološki dispoziciji raziskovalca«, ki »z manipulacijo 'objektivno' ugotovljenih dejstev v bistvu označuje svoj ideološki (civilizacijski, estetski, moralni, avtorski, komercialni) interes in ne položaja obravnavane kulture« (Križnar 1996: 119). V etnografskih filmih se izogibamo izjavam znanstvenikov, ki so značilne predvsem za televizijski diskurz. Njihove interpretacije lahko zaradi večje artikulacije, večje družbene moči in delovanja v nacionalnih ustanovah prevladajo nad pogledi nosilcev dediščine (Polanyi 1962: 67). Podobno velja tudi za metanaracijo v obliki tretjeosebne strokovne komentarja v filmu.

---

89 Ingrid Slavec Gradišnik ga prevaja kot uradni, avtorizirani, pooblaščen, hegemonski (2014: 10), Mateja Habinc pa kot avtoritarni diskurz (2020: 70).

V praksah uradne dediščine večinoma prevladuje kombinacija strokovnega in Unescovega političnega diskurza, v lokalnem okolju pa poleg avtoriziranega diskurza obstaja še vrsta poljudnih, ljudskih diskurzov in praks. Nekateri podrejeni<sup>90</sup> diskurzi enostavno soobstajajo z dominantnim diskurzom, drugi pa mu dejavno oporekajo (Smith 2006: 4–5). Smith se strinja s Johnom Tunbridgem in Gregoryjem Ashworthom, ki sta uvedla koncept »neskladna dediščina«, da je v bistvu disonantna vsa dediščina, ker jo zaznamujejo nasprotujoče si, konkurenčne ali tekmiške interpretacije (Tunbridge in Ashworth 1996: 21; Smith 2006: 80).

Ashworth je neskladne poglede na nesnovno dediščino pripisal vrsti dejavnikov: dediščina lahko pripada več ljudem ali skupinam z različnimi pogledi in vrednotami; lahko je povezana z različnimi identitetami na različnih ravneh (individualna, lokalna, regionalna, nacionalna, kontinentalna, globalna; pogledi z vsake od teh ravni so lahko drugačni); ljudje lahko istim virom v različnih obdobjih pripišejo različne vrednosti in vrednote; napetosti se lahko pojavijo ob različnih rabah, zlasti ko kdo začne dediščino tržiti, na primer za turistične namene (kdo jo ima pravico tržiti in kdo naj ima od tega koristi); dediščina je orodje ideologij, moči, družbenega nadzora in upravljanja ekonomskih sprememb, zato lahko pride do spora legitimnosti (čigava je dediščina, čigava je preteklost); ker so skupnosti praviloma pluralne, morda tudi večetnične, ne gre izključiti kulturnih in etničnih konfliktov ob vključevanju ali izključevanju etnij, manjšin in priseljencev v lokalno dediščino (Ashworth 2011: 28–31).

Jasna Fakin Bajec je navedla primer disonantnih napetosti med dediščinsko skupnostjo in avtsajderjem, ki je želel tržiti »njihovo« arheološko dediščino. Razvojno društvo Debela griža, društvo za ohranjanje, oživljanje in razvoj naravne, kulturne in etnološke dediščine Volčji Grad je uredilo bližnje prazgodovinsko gradišče Debela griža, postavilo table in oznake ter pripravljalo dogodke in vodstva za skupnost in obiskovalce. Nekaj let pozneje je zasebnik iz sosednje vasi ustanovil Zavod Krasen Kras, odkupil zemljišča in arheološko dediščino začel neoliberalno tržiti, ne da bi vaščane in društvo povabil k sodelovanju ali jim priznal njihove zasluge. Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije v pripravo konservatorskega načrta o upravljanju Debele griže ni vključil niti lokalne skupnosti niti društva. Vaščani in posebej člani društva so bili zaradi nepriznavanja svojih kulturnih pravic čustveno prizadeti, čutili so odpor, nestrinjanje in nasilje (Fakin Bajec 2020b: 73–83).

---

90 Slavec Gradišnik (2014: 10) ponudi prevode: podrejeni, alternativni, obrobni, tihi, utišani diskurz.

Laurajane Smith je avtorizirani in strokovni dediščinski diskurz, ki sta močna zaradi vezanosti na državno financirane ustanove in vplivata na upravičevanje določenih vrednot in identitet, ter tudi razmerja s podrejenimi glasovi proglasila za oblike dediščine (Smith 2006: 44–5, 307; 2012: 538; 2012: 538). Tako postane dediščina predvsem politično pogajanje o identitetah, spominih in vrednotah, pri tem pa so dejavnosti in tvornosti izvajalcev, uporabnikov in odločevalcev vpete tudi v razmerja moči (Smith 2006: 5; 2012: 537). Posledično je trdila, da je vsa dediščina nesnovna (Smith 2006: 3, 54, 57), neskladna (nav. delo: 80–2) in politična (nav. delo: 38; 2012: 538; primerjaj Bendix 2009: 265; Leimgruber 2010; Tauschek 2012a, 2015; Slavec Gradišnik 2014: 16).

V Sloveniji je Koordinator varstva nesnovne dediščine zaznal neskladnost dediščine pri *Izdelovanju ljubenskih potic* (2012, Spletni vir 68). Po prepričanju lokalnega duhovnika bi moral biti element v prvi vrsti opredeljen kot verska dediščina, župan pa je nasprotno trdil, da je to predvsem skupna kulturna dediščina, zato ni želel poudarjati verskih vidikov. Polarizirala so se tudi mnenja vaščanov, vendar so v zadnjih letih uspeli zgladiti nasprotja. Podobno tekmištvo med »laičnimi« in »verskimi« dediščinami poteka tudi v družbi oziroma politiki: po vpisu enote *Obisk dedka Mraza* (2020, Spletni vir 69) kot značilne dediščine iz časa socializma je desno usmerjena slovenska politika spodbudila vpisa *Miklavževega* (2021, Spletni vir 70) in *Trikraljevskega koledovanja* (2021, Spletni vir 71) v Register nesnovne kulturne dediščine.

Z avtoriziranim diskurzom je pogosto povezana uradna dediščina, ki je motivirana z zakonodajo in vpisana v registre ali shranjena v muzejih, medtem ko se podrejeni diskurz lahko nanaša na uradno ali neuradno dediščino. Po Grahamu in Harrisonu uporabljam delitev na uradno dediščino (angl. *official heritage*) v državnih popisih in na Unescovih seznamih, ki so jo priznala odgovorna telesa, in neuradno (angl. *unofficial*) dediščino za širok spekter praks in tradicij, ki jih nosilci imenujejo nesnovna dediščina, vendar (še) niso prepoznane kot uradne oblike dediščine (Graham 2002: 1004; Harrison 2013a: 14–5). Razlogi so lahko različni – navajam nekaj možnosti: morda nosilci ne vidijo potrebe po njenem uradnem priznanju, morda imajo o njej različne poglede, morda še niso pripravili pobude za vpis, morda njihova dediščina (še) ne ustreza merilom za vpis.

Koncept avtoriziranega dediščinskega diskurza je vplivno posegel na obravnave dediščine, zato ne preseneča, da je več avtorjev iskalo alternativne pristope in ponudilo koncepte in metode, s katerimi bi lahko presegli nasprotja med pooblaščenimi in podrejenimi diskurzi.

Harrison je predlagal dialoški model dediščine, utemeljen na ontologiji povezanosti, ki splošči hierarhije razmerij med nosilci dediščine, strokovnjaki, politiko in nečloveškimi akterji, udeleženi v elementu dediščine (Harrison 2013a: 225–6). Hibridni forumi odprto razpravljajo o dediščini (nav. delo: 223), kar je zelo uporabno pri pripravi nominacij in filmov za vpis na Unescove sezname (nav. delo: 225).

Višnja Kisić je v knjigi o upravljanju dediščinskih neskladij (2016) predložila koncept »inkluzivni« ali »vključujoči dediščinski diskurz« (angl. *inclusive heritage discourse*, primerjaj Smith 2006: 299), ki dediščino artikulira kot kulturno in politično določen ter od okoliščin odvisen interpretativni proces, zato je neskladje razumljeno kot kakovost, ki spodbija en sam, vodilni diskurz, odpira prostor za pogajanja o pomenih in zagotavlja okvir za mehkejše interpretacije in politike upravljanja dediščine (Kisić 2016: 23–4; primerjaj Čebren Lipovec 2021). Avtorica je priznala, da je to zaenkrat utopična vizija, ki pa lahko v prihodnje okrepi ozaveščenost izvajalcev, raziskovalcev, državljanov in oblikovalcev kulturnih politik (Kisić 2016: 295; primerjaj Bortolotto idr. 2020: 69, 72).

Marc Jacobs je v analizi enajstih vietnamskih nominacij ljudske glasbe na Unescove sezname (Spletni vir 72) nasproti elitističnemu, strokovno vodenemu, na prestižno dediščino osredinjenemu, konservativnemu in k Matejevemu učinku<sup>91</sup> nagnjenemu avtoriziranemu diskurzu zagovarjal participativni ali ljudski diskurz o dediščini (angl. *participatory / popular heritage discourse*). Udeleženske metode so prava pot v paradigmi varovanja nesnovne kulturne dediščine, ne le za obvladovanje učinkov vidnosti in obiskanosti, temveč predvsem za zagotavljanje živosti<sup>92</sup> dediščine (Jacobs 2017: 183–5).

Če sklenem, Harrison, Kisić in Jacobs poudarjajo tvorno vključenost praktikov in akterjev v vse odločitve o lastni dediščini, v dejavnosti varovanja in vpisovanja v registre ter v pripravo nominacij in filmov za vpis na Unescove sezname. To je tudi edini etični odgovor na vprašanje, »kdo ima pravico odločati o tem, kako so lahko vpisani elementi predstavljeni: kot jih vidijo uradniki odgovornih državnih

---

91 Ta temelji na ideji, da bogati postajajo bogatejši, revni pa revnejši – tisti, ki že imajo status, so pogosteje postavljeni v okoliščine, da ga si ga še okrepijo. Ko sta Pierre Bourdieu in Jean-Claude Passeron analizirala, zakaj se izobraževalnim sistemom ne posreči zmanjšati družbenih neenakosti, sta ugotovila, da učitelji družbeno določene razlike pogosto napačno razlagajo kot »naravne« talente učencev iz premožnih meščanskih družin, v resnici pa jim akademski uspeh zagotavlja uglednost obnašanja – kulturni kapital, ki so ga pridobili v zgodnji socializaciji v družini in je soroden učiteljevemu (Bourdieu in Passeron 1990: 202, 209–10; Štrajin 2012: 269).

92 Navedene koncepte je uporabil v naslovu članka in se poigral s prvimi zlogi besed: *The Vi of Visibility, Visitability, and Viability in Vietnam* (Jacobs 2017).

ustanov, strokovnjaki ali nosilci?» (Židov 2018a: 48). Vključenost nosilcev in dialog med vsemi tremi akterji sta bistvenega pomena.

### Dediščina kot rezultat metakulturne produkcije

Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004, 2006) je (nesnovno) kulturno dediščino opredelila z metakulturno produkcijo. Strokovnjaki za dediščinjenje uporabljajo muzejske koncepte, standarde, vrednote in metode (zbiranje, dokumentiranje, ohranjanje, predstavljanje, vrednotenje in interpretacijo), da kulturne pojave in njihove nosilce pripeljejo v polje dediščine, kjer postanejo metakulturni artefakti; hkrati pa tudi nosilci doživljajo nov, metakulturni odnos do svojih kulturnih praks (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 161–2). Posledično je kulturne prakse, ki temeljijo na habitusu, razločila od dediščine, ki je rezultat metakulturne produkcije (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 57): prve so nosilec samoumevne, medtem ko je dediščina ozaveščena izbira predmetov in praks (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 161–2). V metakulturni produkciji Unescovi strokovnjaki, vladna telesa, nevladne organizacije in družboslovno-humanistične stroke oblikujejo dediščinsko politiko ter nosilce dediščine poučujejo o režimih in vrednotah dediščine (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 53), zato je varovanje pedagoški projekt (Hafstein 2018b: 4, 14). Če so v preteklosti folklorni, etnološki in jezikovni raziskovalni modeli temeljili na dokumentiranju in ohranjanju zapisov o izginjajočih tradicijah, želi novi model varovanja in raziskovanja ohraniti žive tradicije s tem, da podpira razmere za njihovo kulturno reprodukcijo v lokalnih skupnostih, torej način življenja nosilcev, njihova habitus in habitat (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 53).

Hafstein je še bolj poudaril omenjeni razloček: »Poskrbeti, da ljudje nadaljujejo s prepevanjem svojih pesmi tudi jutri, je zelo različna naloga od arhiviranja pesmi, ki jih pojejo danes« (Hafstein 2018b: 104). Unescovo varovanje nesnovne dediščine ustvarja instrumente za reguliranje javnega življenja. Intervencije v nesnovno dediščino omogočajo državam, da delujejo na ljudi z mehko močjo, da po lastni volji preoblikujejo svoje ravnanje – z varovanjem nesnovne dediščine se države vrivajo v družbeno tkivo ljudskih praks (prav tam). Ker *Konvencija* poziva države, naj ohranijo svoje tradicionalne kulture z »vsemi potrebnimi sredstvi« (Unesco 2003a: 11a. člen), se je Kurin (2003) retorično vprašal, kdo ima pravico siliti otroke tkalcev preprog, da nadaljujejo družinsko tradicijo, če bi radi postali odvetniki ali antropologi.

Teza Barbare Kirshenblatt-Gimblett med drugim pomeni, da stavbe, tehnologije, predmeti in načini življenja z reciklažo zakupijo novo življenje in postanejo »reprezentacije samih sebe« na

dediščinskih lokacijah, v muzejih, na festivalih ali na svetovnem spletu (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 151). Nesnovno dediščino pomnijo, utelešajo, izvajajo in prenašajo njeni nosilci, zato je treba upoštevati njihovo subjektivnost in tvornost (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 196). Vsi posegi v dediščino spremenijo odnos ljudi do tega, kar počnejo, njihovo razumevanje svoje kulture in samih sebe ter navezavdnje tudi osnovne razmere za kulturno produkcijo in reprodukcijo (nav. delo: 180).

Iz izkušenj pri delovanju Koordinatorja je zgled prehoda iz živih kulturnih praks v dediščino delavnica izdelovanja cvetnonedeljskih *puslov*, ki od leta 2008 poteka v prostorih Osnovne šole Simon Kos v Podbrdu. Člani Kulturno tehnično turističnega društva Baška dediščina, ki skrbi za ohranjanje dediščine v zgornjem delu Baške grape, so ocenili, da tradicija zamira in so jo želeli mladim rodovom približati z delavnico v trajanju dveh šolskih ur. Organizatorji že prej v domačem okolju naberejo zelenje za *pusl*, kupijo veje oljke in lovorja, otroci in ženske potem po njihovih navodilih izdelajo *pusle* in nazadnje strokovna komisija nagradi najlepše. Pri tem so organizatorji ohranili materialne razsežnosti in praktično delo pri sestavi *pusla*, zabrisala pa se je povezava z naravnim okoljem (kje rastejo pušpan, bršljan, leska, vrba in kdaj jih je treba nabrati). Na delavnici ne gre več za predajanje znanja v družini, opuščene so šege, povezane z apotropejskimi močmi blagoslovljene cvetnonedeljske butare. Presežena je tudi delitev po spolu – butare so prej delali gospodarji in pri tem sinovom prenesli bogato znanje o naravnem, kulturnem in družbenem okolju. Dediščina je vpisana v register (Spletni vir 73) in dokumentirana s filmom *Moj pusl je ta leus: Izdelovanje cvetnonedeljskih butar* (2017), društvo pa je izdalo tudi brošuro *Moj pusl je ta leus: Cvetnonedeljski šopi zelenja v Baški grapi* (Zgaga 2021).

### Dediščinjenje kot transformativni proces

Valdimar Tr. Hafstein (2012: 596–7; 2014a, 2018a) se je poglobil v dediščinjenje kot transformativni proces, ki spreminja odnos nosilcev dediščine do njihovih praks in identitet, ter dediščino dojema kot tehnologijo za vplivanje na družbo. Dediščino misli prek družbenih odnosov in hierarhije ter opozori na več nasprotij pri varovanju materialne dediščine preteklosti in nesnovne dediščine: gradovi in spomeniki, ki so bili last višje družbene plasti, so zdaj v smislu varovanja in financiranja na plečih večinske srednje plasti; nesnovna kulturna dediščina, ki je večinoma naslednica ljudske kulture, pa je prav tako last vseh, tudi višjih plasti, obenem pa se pričakuje, da se bo preživljala

sama. Mešanica aristokratskega in kmečkega, snobizma in ljudskega, daje vtis, da so družbene hierarhije stvar preteklosti, ki prej zbuja no- stalgijo kot željo po uporabi, zato je Hafstein (2012: 505–6) prepričan, da je kulturna dediščina tudi medij za prikrivanje razrednih razlik.

Organiziranje skupnosti kot prostora čustvenih odnosov in močnih identifikacij je odgovor na politiko spodbujanja kulturne raz- novrstnosti, ki naj bi jo ogrožala globalizacija. Vladanje v skupnosti je povezano tudi z orkestriranjem razlik (Hafstein 2014a: 51; 2018b: 119), ki so pogosto eksotizirane, da se vključijo v program enotnosti v različnosti. Orkestrirane so kot kulturna pestrost in skupine v dr- žavi zdaj poleg glasu dobijo tudi partituro, da bodo pele usklajeno (Appadurai 1996: 39; Hafstein 2014a: 51; 2018b: 119; primerjaj Wilk 1995: 110). Politika uglaševanja se po vsem svetu izvaja enotno kot mednarodni spektakel, ki udomači razlike. Prenos odločanja na skupnosti namreč ohranja istočasno pripadnost skupnosti, državi in globalnemu projektu, kar so tri referenčne točke procesa upravljanja nesnovne dediščine po Unescovi *Konvenciji* (Hafstein 2014a: 55). Nevarnost je, da bodo skupnosti zatrlle mnogoglasje, okrepile en glas in potopile drugačna mnenja – v tem primeru *Konvencija* poleg kul- turne dediščine ohranja tudi politično dediščino pokornosti (nav. delo: 55–7).

Pri tem poteka še vrsta procesov: posamezniki ali skupine lahko tekmujejo, kdo bo govoril v imenu nosilcev dediščine in kdo bo odločal o načinu reprezentacije. Politična moč v skupnosti lahko po- meni tudi lažji dostop do oblasti nad dediščino in nasprotno. Kulturna dediščina torej lahko postane polje za uglaševanje ali razglaševanje družbenih mrež (Hafstein 2012: 508–10). Unesco očitno meni, da je treba skupnost nenehno reševati pred skorajšnjim izginotjem, oziro- ma jo ustvariti, če še ne obstaja (Bennett 2000: 1422–3); *Konvencija* o nesnovni dediščini oblikuje in organizira skupnosti, da lažje upravlja dediščino (Hafstein 2012: 508–10; 2018b: 95–9).

Na mestu, kjer je Harrison (2013a: 131–4) končal »srečno«  
zgodbo o tržnici Jemaa el-Fna, jo je Hafstein nadaljeval s poudarkom na ponesrečenem upravljanju skupnosti, ki ga je označil kot komuna- lizacijo (Hafstein 2014a: 40–1, 54–5; 2018b: 122). Španski pisatelj Goytisolo je ustanovil zvezo Prijatelji tržnice; z Unescocom so najprej prepričali mestno in nacionalno upravo, da sta obvarovali tržnico in jo potem uredili po svoje. Muzealizirali sta vsakdanje prakse in habitus spremenili v dediščino, pri čemer so programi varovanja, lokalni sveti, nacionalna telesa in mednarodne skupnosti delovale na lokalno druž- beno polje. Tudi umetniki, izvajalci in etnične skupine so ustanovili društva in zveze, ki pa jih je oblast lažje upravljala kakor nepovezane



posameznike (Hafstein 2018b: 95–96). Mestna oblast je uvedla enotno podobo prodajnih kioskov in urnike nastopov, s tem posegom pa je prejšnjo spontanost in kaos preoblikovala v red in harmonijo – poskrbela je za urejeno, estetizirano in higienizirano različico habitusa (Hewison 1987: 83; primerjaj Smith 2006: 38–40, 81; Hafstein 2018b: 167; Habinc 2020: 77). Tako so Jemaa el-Fna iz klateškega elementa simbolično preoblikovali v javno gledališče moči in marakeške identitete (Hafstein 2015: 155). Ker pa je mestna uprava obenem tudi premaknila avtobusno postajo in postajališče za taksi, je presahnil dotok ljudi na tržnico, kar je bistveno okrnilo živost nesnovne dediščine. Pokroviteljska in hegemonika drža do nosilcev in uporabnikov dediščine se je kazala v tem, da jih nihče ni vprašal za mnenja, namesto njih so odločali politiki (Hafstein 2018b: 99–101).

Če izvajalce dediščine in neposredne uporabnike razumemo kot insajderje, vidimo, da so vse pomembne pobude, predloge in odločitve sprejeli avtsajderji: Goytisoló, Prijatelji tržnice, mestna uprava, nacionalna politika in Unescova telesa. Umetniki, izvajalci in etnične skupine so se sicer v nekem trenutku organizirali, vendar niso vplivali na bistvene odločitve. Ta primer je bil pravzaprav velik opomin Unescu, da mora varovalna paradigma bistveno bolj upoštevati mnenja, želje in poglede izvajalcev dediščine.

V Sloveniji po mojih opažanjih ob delovanju Koordinatorja ne poznamo tako korenitih posegov; se je pa upravljanje dediščine od zgoraj navzdol pojavilo pri enoti *Obhodi kurentov* (Spletni vir 74), ki je bila tri leta po vpisu v Register nesnovne kulturne dediščine razglašena za živo mojstrovno državnega pomena (Spletni vir 75). Na javnih obravnavah predloga tega odloka, ki so jih na Ptuj pripravili Ministrstvo za kulturo, Koordinator in Pokrajinski muzej Ptuj Ormož, so se pokazale velike razlike v pogledih posameznikov in društev kurentov: eni so želeli čim hitrejši vpis na Unescov Reprezentativni seznam, drugi pa so bili zadržani (Pukl 2019: 64–5) – šlo je za neskladne poglede. Ministrstvo je ob pripravi odloka za lažjo komunikacijo z množico društev in skupin spodbudilo ustanovitev Zveze društev kurentov (Spletni vir 76). Zaradi hitenja in ker niso bila obveščena vsa društva, je to pri nosilcih zbudilo številna nesoglasja. Korant iz Markovcev se je pritožil, da ne more »molče opazovati, kako bo naš fašenski lik korant podlegel vsej komercializaciji in pritiskom s strani nekaterih posameznikov, podjetij in po novem tudi združenj« (navedeno v Pukl 2019: 65). Na podlagi tega primera smo spoznali, da takšno upravljanje v procesih dediščinjenja ni ustrezen pristop in se mu odtlej izogibamo.

## Objektivizacija in odtujevanje nesnovne dediščine ter vprašanje lastništva

Hafstein je poleg transformativnih procesov in potujevanja (angl. *defamiliarization*, Foster 2011: 66) dediščine navedel še objektivizacijo dediščinskih praks, ker jih ta naredi prenosljive in je zato prvi korak k njihovem odtujevanju (angl. *alienating*) od izvirne skupnosti (Hafstein 2018a: 143, 134). Folklorizacija je »predelava lokalne tradicije za zunanjo porabo«, ko kulturne prakse v prirejeni obliki prenesejo drugam (McDowell 2010: 183).

Še tretjič se vračam h kulturnemu prostoru Jemaa el-Fna v Marakešu, ki so ga v letih 1999 in 2001 kot festival izvozili na sedež Unesca v Pariz in v druga evropska mesta. Prakse so iztrgali iz družbenega konteksta in kulturnega prostora, da so jih lahko predstavili tujemu občinstvu, pri tem pa so jih močno okrnili: obiskovalci niso razumeli zgodb, ker niso poznali jezika pripovedovalcev, zeliščarji pa zaradi francoske zakonodaje niso smeli prodajati zelišč, zato so se spremenile funkcije nekaterih elementov dediščine. Festival je bil redukcija in ponostavitev dejavnosti na maroški tržnici ter folklorizacija, komercializacija, globalizacija in neoliberalizacija te dediščine (Hafstein 2018a: 134–5). Festivali kot skoncentrirane oblike polepšane in tržno zanimive dediščine so vrsta simulakra (Baudrillard 1999).

Festivali so doživeli izrazit porast v zadnjih desetletjih 20. stoletja, ko so imeli ljudje več prostega časa in se je povečala njihova kupna moč (Cudny 2016).<sup>93</sup> V Španiji so bili del strategije turistične industrije, da bi obmorsko poletno sezono razširili tudi na mesta v notranjosti države in jo razpotegnili čez vse leto; pri tem pa so se pogosto sklicevali na Unescovo dediščino (Giguère 2014: 312). Na prelomu iz 20. v 21. stoletje se je festivalizaciji pridružil tudi globalni akter Unesco, ki sta ga zavedli fizična nezakoreninjenost nesnovne dediščine (v primerjavi s spomeniki in naravnimi parki) in neznosna lahkost njenega prenosa. Vendar pa v Parizu niso več čutili avre ali duše (Benjamin 1998: 151, 154), torej enkratnosti praks v njihovem izvirnem okolju. Kritični avtorji so začeli opozarjati, da gre za nesmiselno odtujevanje dediščine od njenih nosilcev, med prvimi Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2006).

Kako je torej z načelom, da dediščina skupine ali skupnosti z vpisom na Unescove sezname postane javno dobro vsega človeštva (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 170, 184–5; Hafstein 2012)? *Konvencija* v

93

V Sloveniji so se festivali razmahnili v 21. stoletju (Kozorog 2021: 16) kot kulturne produkcije, ki so obenem del lokalne identitete in globalnega trga (nav. delo: 56; primerjaj Wilk 1995: 110).

bistvu o tem ne piše, 3b. člen štiti suverenost držav do intelektualne lastnine in ne pravic nosilcev dediščine:

Nobene določbe v tej *Konvenciji* ni mogoče tolmačiti tako, da /.../ vpliva na pravice in obveznosti držav pogodbenic iz katerega koli mednarodnega instrumenta o pravicah intelektualne lastnine ali o uporabi bioloških in ekoloških virov, katerih pogodbenice so. (Unesco 2003a: 3b. člen)

V *Konvenciji* namerno niso definirali, kdo je »lastnik« kulture in dediščine, kar je varovalka, da *Konvencija* ne more vplivati na intelektualno lastnino dediščine in da države ne morejo nadzirati tradicionalne kulturne dediščine (Kurin 2004: 74).

Tradicionalno pravo v številnih skupnostih opredeljuje kolektivno ali skupno lastništvo kulturnih tradicij in izrazov,<sup>94</sup> zato intelektualne pravice pripadajo skupnostim (Erlewein 2014: 236; primerjaj Srećković 2012: 169). Zaradi skupnega značaja znanja in praks je evropocentrični pojem individualnega avtorstva v kontekstu tradicij neustrezen – avtorsko pravo je bilo namreč zasnovano na zahodni premisi o posamezniku in štiti objektivizirane stvaritve, ki so zapisane ali posnete s filmom, fotografijo oziroma zvočno, ni pa nujno, da so tudi objavljene. Avtorske pravice niso primerne, ko gre za varovanje nesnovne kulturne dediščine tudi zato, ker sta mimezis (posnemanje) in kopiranje pomembna načina prenosa večšin in kulturnih praks (Erlewein 2014: 234–6).

Unescovo stališče je, da se *Konvencija* osredinja na varovanje nesnovne kulturne dediščine, pravna zaščita manifestacij s pravicami intelektualne lastnine pa je v pristojnosti Svetovne organizacije za intelektualno lastnino (World Intellectual Property Organization, WIPO), ki jo je Organizacija združenih narodov ustanovila leta 1967.<sup>95</sup> Uveljavljanje pravic intelektualne lastnine pri obravnavi nesnovne kulturne dediščine ni produktivno vsaj iz dveh razlogov: nesnovno kulturno dediščino ustvarjajo, vzdržujejo in posredujejo skupnosti, zato je težko natančno določiti kolektivnega lastnika; poleg tega pa je nesnovna dediščina procesna in dinamična, zato bi jo tovrstna zaščita lahko zamrznila ali celo ovirala njen razvoj (Unesco 2011b: 8).

Erlewein je s primerom ponazorila, da so imele v tradicionalnem indijskem gledališču Kutiyattam več stoletij monopol nad znanjem gledališke družine in skupnosti prakse, vendar je njihov nadzor

---

94 V mnogih družbah imajo ljudski izvajalci pravice nad svojo izvedbo, ne pa nad samo kulturno prakso (Engelbrecht 2015: 45–6).

95 Sedež ima v Ženevi, vključuje 193 držav (Spletni vir 77).

v 20. stoletju že nekoliko popustil. Z razglasitvijo Kutiyattama za mojstrovino ustne in nesnovne dediščine leta 2001 oziroma s prenosom na Reprezentativni seznam leta 2008 (Spletni vir 78) in s spodbujanjem varovanja, ki vključuje dokumentacijo, digitalizacijo, arhiviranje in promocijo, se je dostop do skupnega znanja in artefaktov še dodatno povečal. Izključni nadzor nad znanjem zato počasi, a vztrajno polzi iz rok tradicionalnih skupnosti prakse, čeprav imajo te še vedno protokole, kdo in kako lahko dostopa do pisne in vizualne dokumentacije v njihovih arhivih (Erlewein 2014: 238–40).

Barbara Kirshenblatt-Gimblett je opozorila na asimetrijo: patenti, blagovne znamke, poslovne skrivnosti in avtorske pravice ščitijo pravice in interese lastnikov z omejevanjem dostopa, medtem ko Unesco z oznako nesnovne dediščine, ki je namenjena varovanju kulturnih praks pred izumrtjem, to dediščino daje v javnost, kjer je dosegljiva vsem (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 184–5). »Pretvorba habitusa v dediščino, te pa v kulturna sredstva, kulturni kapital in kulturno dobro [je] proces, ki je sestavni del konceptov javne domene, javnih dobrin, poštene uporabe in globalnega kulturnega dobra« (nav. delo: 195).

Unesco je previden, ko v nominacijah trči na omenjanje blagovnih znamk, patentov ali geografskih označb, ker certificiranje zamrzuje dediščino in njene razvojne procese, različna podjetniška združenja pa lahko dediščino odtujujejo skupnostim. Slovenska nominacija *Tradicionalno izdelovanje kranjskih klobas* (*Traditional Production of the Kranjska klobasa*) za vpis na Reprezentativni seznam ni bila uspešna, ker je izdelava klobas zamrznjena s certificiranjem in kodifikacijo postopka izdelave s strani ekonomsko motivirane interesne skupine; ker je besedilo poudarjalo izdelke namesto večšin in njihovega prenosa; ker nista bila predstavljena družbena vloga elementa in pomen vpisa za ohranjanje te dediščine; in ker element ni bil opisan v duhu opredelitve nesnovne dediščine v 2. členu *Konvencije* (Unesco 2015b: 37–8; primerjaj Židov 2014: 158).

Valdimar Tr. Hafstein in Martin Skrydstrup kulturne dobrine (angl. *cultural property*) in kulturno dediščino vidita kot ločeni in deloma prekrivajoči se tvorbi v polju dediščine. Namenoma ju interpretirata zgodovinsko in ne pravno: razvili sta se v različnih zgodovinskih razmerah (prva zaradi negativnih posledic druge svetovne vojne, druga pa zaradi izzivov dekolonizacijskih procesov). Proizvajata različni obliki strokovnega znanja (prva pravno, druga kuratorsko) ter različno oblikujeta dediščinske in politične subjekte (prva v liberalni moderni državi ustvarja suverene subjekte s pravicami, ozemlji, mejami in lastnino, druga pa subjekte, ki so zapleteni v neoliberalne in pokolonialne oblike upravljanja). Polje kulturnih dobrin uporablja vračanje,

restitucijo in repatriacijo muzejskih zbirk skupnostim, od katerih so bile odtujene, kot tehnologijo suverenosti, polje nesnovne kulturne dediščine pa krepitev zmogljivosti, izobraževanje, participacijo in posredovanje strokovnega znanja v skupnosti kot tehnologije preobrazbe in vladnosti (Hafstein in Skrydstrup 2017: 50–1).

### Kritična literatura o izkušnjah lokalnih skupnosti

Kakšne so torej izkušnje nosilcev dediščine, kako poteka dediščinjenje, koliko politika in stroka prisluhneta glasovom nosilcev dediščine? Michael Dylan Foster in Lisa Gilman sta v zborniku *Prizemljeni Unesco: Lokalni pogledi na nesnovno kulturno dediščino (UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Intangible Cultural Heritage, 2015)* zbrala analize šestih primerov dediščine: gledališče Kutiyattam v Indiji, šamanski ritual iz Južne Koreje, zdravilni obred *vimbuz* iz Malavija, japonski silvestrski obred *toshidon*, plesna dediščina iz Makedonije in šega obiskovanja svetih sorodnikov v Hongtongu na Kitajskem. Kritične študije so pisali neodvisni raziskovalci, ki niso bili člani delovnih skupin za pripravo kandidatur oziroma nominacij, zanimali pa so jih predvsem emski pogledi nosilcev dediščine in lokalnih skupnosti na postopke dediščinjenja, torej perspektive od spodaj navzgor.

Leah Lowthorp je igralce gledališča Kutiyattam opisala kot pripadnike cenjenega poklica s tisočletno zgodovino, ki je v 20. stoletju zaradi družbenih sprememb izgubil prej elitni pomen. Razglasitev Kutiyattama za mojstrovino ustne in nesnovne dediščine človeštva (2001, 2008 prenesen na Reprezentativni seznam, Spletni vir 78) je umetnikom prinesla vidnost, ponos in boljšo gmotno podporo, obenem pa so mnogi proces dojeli kot izgubo svobode: »S svojimi programi smo bili prej popolnoma svobodni, zdaj pa je to vse urejeno. Zdaj imamo stanje redno zaposlenih delovnih ljudi. To je dobro za pisarno in slabo za umetnost« (Lowthorp 2015: 27–30). Dediščinjenje ustanavlja družbena telesa, ki regulirajo prakse in zgoščajo moči sprejemanja odločitev, prej porazdeljene med številne akterje (Hafstein 2015: 149–50).

Kyoim Yun je pisal o nominaciji korejskega šamanskega rituala in kulturnega festivala *Jeju Chilmeoridang Yeongdeunggut*, ki uteleša identiteto otoka Jeju in izraža spoštovanje vaščanov do morja. Lokalni skupnosti zaradi modernizacije življenja ni bil več pomemben, država pa ga je želela varovati kot izumirajočo tradicijo. Po vpisu obreda na Reprezentativni seznam (2009, Spletni vir 79) so vsi akterji dediščine uživali v svetovnem priznanju, zrasel je družbeni status šamanov. Ko so pripravljali predstavitve za turiste, so večurni ritual skrajšali na 20 minut, s čimer so ga osiromašili in poblegovili.

Ščasoma najpomembnejših šamanov niso več angažirali, ker se jim je zdelo plačilo zanje previsoko. Globalna potrditev je šamanom in ženskam potapljačicam, ki so jih najemale v preteklosti, odvzela možnost, da prenehajo izvajati obred, kar so storili v mnogih drugih obmorskih krajih na otoku (Yun 2015: 46–55).

Lisa Gilman je zdravilni ples *vimbuz*a opredelila kot mešanico malavijskih in zahodnih pogledov na zdravljenje ter tradicij prednikov in krščanstva. Obred je bil raziskan – obstajale so publikacije, muzejske razstave, predstave – in živ, zato ni bilo nobene potrebe po varovanju (Gilman 2015: 65, 72; primerjaj Krepš 2009: 204; Hafstein 2012; Nikočević 2012: 10). Priprava kandidature na seznam mojstrovine ustne in nesovne dediščine (vpis leta 2005, 2008 prenesen na Reprezentativni seznam, Spletni vir 80) je bila vodena z vrha navzdol, niso pa upoštevali pogledov nosilcev dediščine (Gilman 2015: 63–71). Avtorica je spoznala tudi, da so večine praktikov in večine, potrebne za pripravo nominacijskega dosjeja, različne vrste; menila je, da morata znanje, večine in vire za izpolnjevanje zahtevnega dokumenta priskrbeti državna administracija in stroka (nav. delo: 72; primerjaj Kirshenblatt-Gimblett 2004: 55).

Michael Dylan Foster je analiziral japonski silvestrski obred *toshidon*, v katerem demonična božanstva strašijo otroke. Prebivalci otoka Koshikijima niso bili udeleženi pri pripravi nominacije; podpisali so izjave o soglasju in precej pozneje iz javnih medijev izvedeli, da je obred vpisan na Unescov Reprezentativni seznam (2009), saj jih prijavitelji niso obvestili (Foster 2015: 77–82). Skrbela jih je izguba avtonomije nad svojo šego – že ob vpisu so se bali, da zaradi odselejanja mladih v bližnji prihodnosti na otoku ne bo otrok, zato je večina vztrajala, da je treba v tem primeru obred ukiniti (nav. delo: 82–5), kar se je očitno v naslednjih letih tudi res zgodilo.<sup>96</sup> Vpis na Unescov seznam je povzročil, da so otočani začeli na svojo tradicijo gledati z zunanje, globalne perspektive, pogoste so bile razprave o manjšanju števila prebivalstva, infrastrukturi, zaposlitvah in razvoju turizma (nav. delo: 87). Po Fosterju so v lokalnem okolju Unesco zaznavali, kakor da prakticira kritični pogled, ki otočane opominja na zunanji svet. Gre za lebdeči označevalec, ki je odprt za več nasprotujočih si interpretacij in pomenov: za nekatere je bil vpis na Reprezentativni seznam znak lokalnega statusa, navdih za lokalni ponos ali razlog za samozaupanje; za druge spodbujevalec turizma in občinskega financiranja; za tretje pa breme zaradi globalnega položaja

---

96 Obred so na Reprezentativni seznam vpisali leta 2009, leta 2015 je še bil vpisan, potem pa so ga zbrisali – leta 2024 je bilo dostopnih samo nekaj podatkov (glej Spletni vir 81).

in odgovornosti za ohranjanje tradicije. »Obstaja veliko različnih Unescov in vsi so /.../ zamišljeni« (Foster 2015: 89).

Carol Silverman je primerjala usodo dveh makedonskih plesov: ples *teškoto* so v letih 2002–2004 dvakrat neuspešno kandidirali za vpis na Unescov seznam mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva, desetletje pozneje pa je bil na Reprezentativni seznam vpisan ples *kopačkata* (2014, Spletni vir 82); vendar je kopačkata ostal ples regionalnega pomena, teškoto pa je postal narodni zaklad in simbol Makedoncev. Je del rekonstruirane tradicionalne poroke v vasi Galičnik, ki je imela v 19. stoletju 3000 prebivalcev, po drugi svetovni vojni pa se je prebivalstvo izselilo – zadnjo pravo osemdnevno poroko so praznovali leta 1953. Folklorizirane poroke, ki jo v dvodnevni strnjeni različici ob koncu tedna uprizorijo člani skopskega plesnega ansambla Kočo Racin in nekaj nekdanjih vaščanov, se udeleži na tisoče ljudi. Dogodek kot »pristno« folkloro in narodno dediščino medijsko pokriva in promovira Ministrstvo za turizem (Silverman 2015: 97–101).<sup>97</sup> Carol Silverman (2015: 101) je menila, da gre za močno nostalgijo, vplive turizma in graditev narodne identitete, pri čemer je zamolčano, da so glasbeniki Romi. Teškoto je postal simbol zgodovinske nepodreditve Makedoncev Turkom (prav tam); dodajam pa, da gre tudi za nepodreditev Unescovi paradigmi, ker so nosilci dediščine raje ostali zvesti svojim čustvenim pogledom, nacionalnemu sentimentu in folklorizirani različici plesa (nav. delo: 102–3), kakor da bi kandidaturo prilagodili zahtevam in vrednotam Unesca.

Ziying You je obravnavala obred *Hongtong Zouqin Xisu*, ki so ga med kulturno revolucijo prakticirali naskrivaj; leta 2008 so ga vpisali v regionalni in državni kitajski register nesnovne dediščine (ter iz državnega pozneje zbrisali), niso pa ga nominirali na Unescove sezname. Pri vpisovanju elementa je bilo lokalno prebivalstvo postavljeno na dno zapletenih razmerij moči, kar je še poglobilo družbene neenakosti (You 2015: 121–4). Absurdno je, da združenjem za obnovo obreda *shè* in templjev, ki so ohranjala in prenašala tradicijo, niso omogočili udeležbe pri oblikovanju varovalnih ukrepov, ker je vlada za varovanje lokalne tradicije pooblastila novoustanovljeni Center za varstvo nesnovne dediščine v Hongtongu (nav. delo: 125). To potrjuje opažanje, da je participacija nosilcev na Kitajskem občutljiv koncept, večinoma izpričan samo v izjavah obveščenih soglasij, varovanje pa izvajajo politično postavljena telesa (Bortolotto idr. 2020: 70–3).

Valdimar Hafstein je primerjal omenjene raziskave in povzel, da je nesnovna dediščina zdravilo za družbene težave, ki so jih kulturnim praksam povzročili gospodarski razvoj, depopulacija podeželja, družbeni preobrati ali politično preganjanje. »Zdravljenje, znano kot varovanje, je dolgotrajen in intenziven poseg, ki zahteva napredna strokovna znanja za doseg želenih rezultatov, njegovi stranski učinki pa so v mnogih primerih hujši od samega stanja«, saj varovanje preoblikuje odnos subjektov do njihovih praks (prek občutkov, kakršni so ponos, samozavest, samospoštovanje ali samozaupanje), spreminja prakse (usmerja jih k prikazovanju z značilnimi dediščinskimi žanri) in na koncu preoblikuje odnos izvajalcev do sebe (nove družbene ustanove formalizirajo prej neformalne odnose in centralizirajo prej razpršene moči) (Hafstein 2015: 146–9). Če te trditve povežemo z Gellovo (2006: 28) interpretacijo tvornosti, je Unesco s postavitvijo varovalne paradigme spodbudil niz dejavnosti s pričakovanimi pozitivnimi rezultati, ki pa jih spremljajo tudi nepredvidene posledice in negativni stranski učinki.

Vse te preobrazbe lokalnim skupnostim in nosilcem vzamejo moč (You 2015: 124; Hafstein 2015: 156). Čeprav nosilci v tej knjigi predstavljene dediščine živijo v različnih delih sveta, se pritožujejo nad istim: pri varovanju nesnovne dediščine se od lokalnih skupnosti pričakuje, da nadzor nad svojimi kulturnimi praksami predajo zunanjim strokovnjakom in uradnim upraviteljem dediščine. Hafstein (2015: 156) se je torej retorično vprašal, ali je varovanje drugo ime za razlastitev. Ponos, samozavest in samospoštovanje lahko postanejo breme, saj nosilci dediščine ne morejo preprosto prenehati s svojimi dejavnostmi (Yun 2015: 46–55; Hafstein 2018b: 156–7). Unesco apelira na njihovo moralno odgovornost in državljansko dolžnost; enako tudi država, ki mora o dejavnostih, povezanih z varovanjem dediščine na svojem ozemlju, Unescu pošiljati poročila vsakih šest let. Ta kompleks nasprotujočih si občutij in dejavnosti je Foster (2011: 66) poimenoval »učinek Unesca«.

Po Hafsteinu (2015: 155; 2018: 157) alternativa varovanju dediščine nikoli ni nevarovanje dediščine, temveč njeno uničenje. Strinjam se s Harrisonom, da dediščini lahko dovolimo, da izzveni, oziroma da jo imajo nosilci pravico opustiti. Podobno kakor spominjanje ni popolno arhiviranje vsega, kar bi imelo potencialno vrednost v prihodnosti, je tudi z dediščino: če bomo kopicili in ohranjali prav vse, nas bo količina premagala in dediščina bo izgubila vrednost, zato vedno obstaja možnost deakcesije (izločitve iz zbirke) muzejskih predmetov, odstranitve elementov s seznama in brisanja digitalne dediščine (Harrison 2013a: 231; primerjaj Bendix 2021). Japonci so umaknili



že šest elementov od štirinajstih, vpisanih na Reprezentativni seznam leta 2009,<sup>98</sup> zato velja dobro premisliti, katero dediščino nominiramo in še posebej, kako jo opredelimo. Ashworth je o ogroženih ritualih zapisal, da je ogroženost jasen znak, da ne izpolnjujejo več namenov, zaradi katerih so bili ustvarjeni. Če je ritual oživiljen kot dediščina, se ohrani lupina, ne pa tudi njegov prvotni pomen, zato gre za različna fenomena. Muzealiziran ritual je iztrgan iz konteksta, brez vrojenih ideoloških sporočil pa postane nemočen in nepomemben (Ashworth 2011: 33–4).

## ZNANJE O NESNOVNI DEDIŠČINI

Načini ustvarjanja znanja o dediščini in v filmih so med temeljnimi vprašanji te knjige. O vrstah znanja v filmih sem pisala v poglavju o vizualni antropologiji, tu pa je v ospredju predvsem oblikovanje in predajanje znanja v skupnostnih praksah, nesnovni kulturni dediščini in v varovalni paradigmi.

Iz samostalnika »znanje« še ni izpeljanih strokovnih konceptov v obliki glagola in glagolnika kakor pri konceptih identitete / istovetnosti (identificirati, identifikacija, istovetenje); prostor (prostoriti, prostorjenje), telo (utelesiti, utelešanje) (Muršič 2006: 53); dediščina, dediščiniti, dediščinjenje (Walsh 1992: 4, 138; Harvey 2001); človek, človečiti, človečenje (angl. *human, to human, humaning*, Ingold 2013: 21).<sup>99</sup> Ko gre za znanje, uporabljam besedno zvezo ustvarjanje ali oblikovanje znanja, ki ima širši pomen od učenja in poučevanja.

Peter Berger in Thomas Luckmann (1988) sta v razpravi o družbeni konstrukciji realnosti trdila, da vse znanje, zlasti pa vsakdanje znanje, izvira iz interakcij in družbenih praks ter jih obenem vzdržuje. Vivien Burr (1995) je za osrednji predpostavki konstruktivizma predložila kritično naravnost do samoumevnega znanja in nasprotovanje pozitivistični predpostavki, da obstaja objektivna resničnost. Kategorije in koncepti, ki jih uporabljamo za osmišljanje sveta, so časovno in kontekstualno opredeljeni ter zgodovinsko in kulturno specifični, zato sta znanje in razumevanje sveta relativna in dinamična; ustvarjamo in vzdržujemo ju v družbenih procesih, torej sta tudi dialoška

---

98 Fosterjev seznam (2015: 90) sem primerjala s stanjem japonskih vpisov leta 2024 (Spletni vir 1).

99 Emma Waterton in Laurajane Smith (2010: 8) sta predlagali, da tudi skupnost dojema mo kot proces, vendar glagola ali glagolnika nista izpeljali.

in izpogajana, obenem pa oblikovanje našega videnja sveta vpliva na naše družbeno delovanje (Burr 1995: 3; Erlewein 2014: 8–12). Berger in Luckmann sta v procesu konstrukcije realnosti analitično ločila tri procese – eksteralizacijo, objektivizacijo in internalizacijo (Berger in Luckmann 1988: 51–88), ki jih lahko prenesemo tudi na znanje, če ga razumemo kot razumevanje družbene realnosti. Nekdo lahko na primer eksteralizira (povnanji) svojo idejo o svetu z govorjenjem ali pisanjem – ko ta zamisel vstopi v družbeno območje in postane predmet znanja, je objektivizirana. Druge osebe potem lahko to idejo internalizirajo (ponotranjijo). Včasih jo posvojijo tako močno, da se jim zdi njihova lastna, ker je postala del njihovega habitusa (Erlewein 2014: 9).

Če nesnovno kulturno dediščino in njeno varovanje mislimo z vidika omenjenih treh procesov, so neimenovani arhitekti *Konvencije* in varovalne paradigme zaznali kritične pobude različnih skupnosti po svetu ter znanosti in stroke, da je potrebno poleg materialne kulturne dediščine varovati tudi družbeno znanje in prakse, posebej nezahodnih kultur in ljudstev. V eksteralizaciji ideje so na podlagi mnogih primerov in zvrsti najprej konstruirali krovni koncept – nesnovno kulturno dediščino. Po razpravah, osnutkih, opredelitvah glavnih konceptov in izrazov (van Zanten 2002) ter vmesnih seznamih mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva se je v procesu objektivizacije izkristaliziralo besedilo *Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (Unesco 2003a) in naposled so sprejeli protokole za njeno implementacijo z orodji varovanja (Unesco 2008/2018). Države pogodbenice so *Konvencijo* z zakoni potrdile, pristojna politična telesa in aplikativne stroke pa so pojma nesnovna kulturna dediščina in varovanje z internalizacijskimi in eksteralizacijskimi procesi spravile v družbeno sfero in operativno delovanje. Mnogi posamezniki, skupine, društva in skupnosti so začeli drugače gledati na svoje prakse, ko so ponotranjili pojem nesnovne dediščine. Če so želeli svojo dediščino vpisati v državni register ali na Unescove sezname nesnovne kulturne dediščine, so pobljže spoznali Unescovo varovalno paradigmo in svojo dediščino objektivizirali v pobudi oziroma nominaciji. Proces eksteralizacije, objektivizacije in internalizacije idej in znanja o nesnovni dediščini se nenehno izmenjujejo in prepletajo na različnih ravneh od globalnega do lokalnega in nazaj.

Za procese pridobivanja znanja v šolskih, muzejskih in drugih kontekstih je v rabi izraz učenje. John H. Falk, Lynn D. Dierking in Marianna Adams (2006) so ugotovili, da so procesi učenja precej kompleksnejši, kakor so pedagogi pojmovali v preteklosti. Nevroznanost je proti koncu 20. stoletja ovrgla behavioristično-pozitivistični pogled na učenje, v katerem je učenec nekakšen nepopisan list, ki ga učitelj

z didaktičnimi pristopi nekaj nauči. Nadomestila ga je s konstruktivističnim, ki trdi, da je učenje kontinuiran, individualiziran in visoko kontekstualiziran proces, na katerega vplivajo tri vrste kontekstov: posameznikovi osebni (biografija, pričakovanja, predhodna znanja, izkušnje, interesi, motivacija), družbeno-kulturni (vloge družine, prijateljev, kulturnega, izobraževalnega in poklicnega okolja) in fizični konteksti (fizično okolje izobraževalnih ustanov, študijskih knjižnic in domačih prostorov za učenje, pripomočki, mediji) (Falk, Dierking in Adams 2006: 323–26; primerjaj Cohen 2010: 194). Učenje ne poteka samo v učni situaciji, temveč tudi pozneje, ko predelujemo nove podatke, jih usklajujemo s poznanim znanjem, izkušnjami in vrednotami, pridobivamo dodatne informacije in razpravljamo z drugimi. Posledično pedagogi in andragogi vse več pišejo o vseživljenjskem učenju in učenju po svobodni izbiri (Falk, Dierking in Adams 2006: 324; primerjaj Ingold 2018).

Za raziskovanje znanja v nesovni kulturni dediščini se mi je zdel najprimernejši pristop Fredrika Bartha, ker je uporaben za analizo tradicije znanja v lokalnem okolju, v humanistično-družboslovnih vedah in tudi v politični paradigmi Unescove *Konvencije*. Dopolnjen je z analitično delitvijo na praktično znanje ali *znanje, kako* (angl. *knowing how, know-how*) in kognitivno znanje ali *znanje, da* (angl. *knowing that*) (Ryle 1946, 1949; Koch 2013: 176); okvirno se ujemata z občutki, utelešenimi veščinami, stališči in informacijami, verbalnimi taksonomijami in koncepti (Barth 2002: 1). Michael Herzfeld je opozoril, da sodobna družba idejo znanja ponavadi omeji na racionalno in zavestno znanje, redkeje pa ga poveže z veščinami, utelešenim in tihim znanjem, ki je prej v območju usposobljenega gledanja kakor eksplicitne verbalizacije – opazil je namreč, da v logocentrični tradiciji slabše vrednotimo znanje in veščine, ki se jih ne učimo v šolah in na univerzah (Herzfeld 2007: 211). Iz analize nastajanja znanja v skupnostnih praksah in procesih dediščinjenja bo razvidno, da tudi Unescova varovalna paradigma višje vrednoti kognitivno znanje strokovnjakov od utelešenega znanja in veščin nosilcev dediščine, čeprav je *Konvencija* nastala z namenom, da slavi in varuje predvsem veščine in utelešeno znanje skupnosti po vsem svetu.

### Fredrik Barth in njegov pogled na procese posredovanja znanja

Barth je tradicije znanja predstavil kot procese. Izhajal je iz razmerja med subjektivnim in skupnim znanjem, saj posameznik velik del znanja nabere z učenjem od drugih, vključno z merili za presojanje njegove veljavnosti, ki jih je pridobil s tradicijami znanja in dejavnostmi,

s katerimi je bil socializiran (nav. delo: 2–3). Kritiziral je akademski prototip znanja v učbenikih, enciklopedijah in slovarjih, kjer je znanje iztrgano iz konteksta, brisani so zgodovinski čas in akterji njegove produkcije, pretirano pa je poudarjena skladnost, ki ne ustreza resničnim razmeram (prav tam; primerjaj Law 2004: 4, 6). »Prezlahka se osredinimo na posploševanje, doslednost in logično skladnost, v katerih je idealen sistem znanja videti kot sistem, ki je svoj korpus izpeljal s sistematičnim sklepanjem iz nekaj abstraktnih načel«; različne modalitete znanja pa segajo od niza nepovezanih empiričnih podrobnosti do »teorije o vsem« (nav. delo: 8). Bartha so bolj kot objektivizirane različice znanja torej zanimali procesi nastajanja in posredovanja znanja, pri tem pa je znanje široko opredelil kot občutke, utelešene veščine, stališča, informacije, verbalne taksonomije in koncepte, skratka vse načine razumevanja, ki so v rabi za oblikovanje doživetve resničnosti (nav. delo: 1). Analitično je razložil tri obraze ali vidike znanja, ki dinamično sobivajo in vplivajo na uporabo, prenos in predstavljanje znanj:

Prvič, vsaka tradicija znanja vsebuje korpus vsebinskih trditev in zamisli o vidikih sveta. Drugič, predstavljena in posredovana mora biti v enem ali več medijih kot zaporedje delnih reprezentacij v obliki besed, simbolov, usmerjevalnih kretenj, dejanj. In tretjič, razširjena, sporočena, uporabljena in posredovana je v nizu vzpostavljenih družbenih odnosov. (Barth 2002: 3)

Barth je medije razumel zelo široko, od ritualov do znanstvenih konferenc, in želel zagotoviti prostor za tvornost »znancev« (angl. *knowers*) – to so ljudje, ki imajo znanje, ga pridobivajo, ustvarjajo in uporabljajo v različnih dejavnostih (prav tam).

Slovar slovenskega knjižnega jezika takole razlaga prevedke angleške besede *knower*: znanec je, kdor kaj zna (na primer znanec jezikov ali antične umetnosti) (Spletni vir 83); poznavalec je, kdor ve (za) kaj, je seznanjen s čim (na primer poznavalec vina, gob, predpisov, razmer); ali kdor ima s študijem, raziskovanjem pridobljeno vednost o določeni dejavnosti, stvari ali področju (na primer poznavalec evropske književnosti, Prešernove poezije, matematične vede, tujih jezikov) (Spletni vir 84); veščak zna dobro praktično opravljati kako dejavnost, zlasti strokovno (na primer pravni, živinorejski veščak) (Spletni vir 85). Izraz znanec, ki sicer v slovenščini ni zelo razširjen, se zdi v tem primeru najbolj nevtralen, saj ga lahko rabimo v zvezi s praktičnimi znanji (vem, kako = znam narediti) in s kognitivnimi znanji (vem, da = poznam). V tem besedilu zloženko nosilec znanja uporabljam v enakem pomenu kot znanec; veščak deluje zastarelo in se nanaša predvsem na veščine in praktično znanje; poznavalec pa obvladuje predvsem kognitivno

znanje. Poudarjam, da tako praktiki v lokalnem okolju kot raziskovalci in uradniki uporabljajo obe vrsti znanja.

Etnologi in antropologi skušajo pri etnografskem delu iz čutno zaznanih empiričnih podatkov izluščiti bistvo neke tematike in spodbuditi spominske procese znalcev; potem pa vse te podatke prevedejo v kognitivno znanje in najpogosteje v diskurzivno obliko (Geertz 1983: 56–7; Marcus in Fischer 1999: 31; Harris 2007: 6; etnografski film vsebuje manj prevodov, Devereaux 1995: 72; Henley 2004: 112–3). Obenem pa za svoje delo potrebujejo tudi precej praktičnega znanja – sogovornici z Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije sta praktično znanje o konservatorstvu pridobili predvsem z izkustvenim učenjem na zavodu, od starejših kolegov, gradbenih mojstrov in z udeležbo na različnih delavnicah.

Barth je poleg treh obrazov tradicije znanja poudaril, da je mogoče opazovati medsebojno vplivanje okoliščin, ki ustvarjajo merila veljavnosti za urejanje znanja v neki tradiciji oziroma družbeni organizaciji, kot so razširjenost znanja, uveljavljeni načini in mediji za njegovo predstavljanje, mreža zaupnih odnosov in uveljavljeni položaji moči in podrejenosti (Barth 2002: 3). Analizirati je mogoče tudi spreminjanje korpusa znanja, meril veljavnosti in načinov prenosa zaradi vplivov naravnih danosti in materialnih okoliščin, ki določajo življenjske prakse ljudi, ali sistemov znanja in razmerij moči v širši družbi ali mednarodnem okolju, katerih težnje je zaznati tudi v lokalnem okolju (nav. delo: 3–4).

V 21. stoletju Unescova paradigma nesnovne kulturne dediščine izredno močno in dolgotrajno vpliva na tradicije družbenega in kulturnega znanja in veščin po vsem svetu. Michel Foucault je znanje analiziral v procesih vključevanja in izključevanja, prenašanja in razširjanja po področjih in območjih, da je razumel, kako, kdaj in kje znanje deluje kot oblika moči, ki širi učinke dominacije (Foucault 1980: 69). Unescovo *Konvencijo* lahko interpretiramo kot instrument moči, saj določa znanje tistih, ki nesovno dediščino v državah pogodbenicah raziskujejo in varujejo, ob tem pa vpliva tudi na preoblikovanje znanja in ravnanja nosilcev dediščine in lokalnega prebivalstva (Smith 2008: 38; 2012: 538; Leimgruber 2010; Tauschek 2012a, 2015; Slavec Gradišnik 2014: 16). Unesco z administrativnimi ukrepi po državah pogodbenicah izvaja vladnost<sup>100</sup> (angl. *governmentality*) – njegova struktura moč-znanje upravlja mišljenje in ravnanje ljudi po vsem svetu (Foucault 1980, 1991; Smith 2006: 50–2; Hafstein 2015: 146–9) –, s tem pa krepi svoje dominantno polje (Foucault 1980: 69).

---

100 Po prevodu v knjigi *Politika, estetika in demokracija* (Gržinić 2015), posvečeni Foucaultu.

Kanadska raziskovalka medijev in kulture Sheenagh Pietrobruno (2017: 8) je Unescove sezname nesnovne dediščine opredelila kot prestižen mehanizem razstavljanja in javnega spektakla v čast globalni organizaciji in državam pogodbenicam, katerih dediščina je uvrščena na sezname. Z Bourdieujevim konceptom polj moči ali metapolj, ki oblikujejo odnose in prakse v podrejenih poljih (Webb, Schirato in Danaher 2002: xii), lahko Unesco interpretiramo kot meta-metapolje, ki obvladuje metapolja držav pogodbenic, ta pa nato ravnanje nosilcev dediščine na svojih ozemljih. Unesco poleg tega organizira tudi dejavnosti in prakse v varovalni paradigmi udeleženih družboslovcev in humanistov, kakor je z analizo vlog antropologov pokazala Chiara Bortolotto (2015: 260–2).

Pri dediščini in dediščinjenju gre za več tipov znanja in različne znalce: po eni strani za veščine, utelešeno in tudi kognitivno znanje v kulturnih praksah lokalnih prebivalcev, po drugi strani za normativno znanje v *Konvenciji* in praktično znanje za uporabo njenih orodij (popisi, sezname in registri) pri političnih in strokovnih telesih. Pregledala bom tudi, katere medije so znalci uveljavili za oblikovanje in posredovanje tega znanja in kdo v teh poljih določa merila veljavnosti. Kritični raziskovalci na podlagi teorij in metod humanističnih in družboslovnih znanosti raziskujejo vse tipe znanja, posebno kako potekata nastajanje znanja in predajanje znanja in veščin.

### Znanje in veščine v kulturnih praksah in vloge raziskovalcev

Pred stoletji so ljudje večino znanja posredovali v živi komunikaciji iz oči v oči (angl. *face to face*), tj. neposredno: mladi so se učili z opazovanjem in posnemanjem utelešenih veščin v družini ali vaški skupnosti in s poslušanjem zgodb (Lipp 2013: 135–136). Paul Connerton je ta načina prenosa znanja interpretiral s procesom pomnjenja: inkorporacija ali utelešenje znanja poteka v praksi, med telesno dejavnostjo; inskripcija ali vpisovanje pa je v preteklosti temeljila na poslušanju pripovedi in razlag, pozneje tudi branju in v 20. stoletju še sprejemanju sporočil iz filmov, radia in televizije (Connerton 1989: 72–3), ki se jim je v zadnjih desetletjih pridružilo tudi pregledovanje vsebin na svetovnem spletu. Inkorporacija in inskripcija sta po Bergerju in Luckmannu postopka ponotranjenja znanja. Maurice Halbwachs je poudaril pomen družbenih interakcij pri ustvarjanju kolektivnih spominov in znanja (Halbwachs 2001).

Utelešeno znanje sodi k tihemu znanju: podedovane prakse, tradicije, implicitne vrednote in tudi predsodki so predlogičnega značaja in jih nosilec večinoma ne zna opisati, jih pa sprejme in

prenaša naprej (Polanyi 1962: 55–6, 2022). Pri tem so poleg ročnih spretnosti pomembne tudi jezikovne, družbene in emocionalne zmožnosti – k boljšemu pretoku znanja namreč prispevata tako verbalna kot neverbalna komunikacija (Ličen 2012: 17, 22). V tradicionalnih družbah je prenos znanja potekal neformalno, z udeležbo v dejavnostih, razpršenih v vsakdanjem in prazničnem življenju, določena področja pa so bila organizirana kot formalno izobraževanje, kakor na primer vajeništvo pri rokodelcih (Duvellé 2010: 6–7). Ob praktičnem znanju, tehnikah in kulturnih manifestacijah so se prenesla tudi sporočila o pomenu, zgodovini in vrednotah teh praks. Precej vsakdanjih veščin se v družinah in skupnostih še danes posreduje na podobne načine, na primer priprava hrane, skrb za čistočo, manjša popravila, skrb za vrt in živali.

Jean Lave in Etienne Wenger (1991) sta tovrstne prenose praktičnega znanja označila z izrazom »situacijsko učenje«; slovenska pedagoginja in andragoginja Nives Ličen jih isti z učenjem v vsakdanjem življenju, kjer so sestavni del delovanja posameznika v dialogih s skupnostjo in z okoljem (Ličen 2012: 11). Če je tiho znanje neartikulirano, subjektivno in razpršeno ter se ohranja v veščinah in zgodbah ustnega izročila, je eksplicitno znanje artikulirano, specificirano in se prenaša s koncepti; tiho in eksplicitno znanje se torej ločita po stopnji kodificiranosti in po mehanizmih prenosa (nav. delo: 14). Kako torej poteka prehod iz situacijskega učenja kot neorganiziranega in deloma celo nenamernega učenja k neformalnemu učenju, ki je organizirano in rahlo strukturirano (nav. delo: 11)? Značilen primer so različne delavnice in krožki v šolah, muzejih in društvih, kjer gre za izkustveno učenje s praktičnim delom in opazovanjem (angl. *hands on, eyes on learning*), brez večjega poudarka na teoriji (primerjaj Grasseni 2009: 135).

Eksternalizacija tacitnega znanja je proces artikulacije tihega znanja v koncepte, ki jih lahko prenašamo, in je tudi ozaveščanje rutin, kar se dogaja z ubeseditvijo. Ko proučujemo pripovedi o tistem znanju, ne smemo podleči epistemološki naivnosti, da bi verjeli, da je opis izkušnje (četudi zelo disciplinirano povedan) natančen odsev doživetega. (Ličen 2012: 14)

Podobno kompleksni procesi, kakor potekajo pri internalizaciji znanja, ko nove podatke in izkušnje ponotranjimo, predelujemo in usklajujemo s poznanim znanjem in vrednotami (Falk, Dierking in Adams 2006: 323–36; primerjaj Berger 1972: 8–9; MacDougall 1978: 413), veljajo tudi za eksternalizacijo tihega znanja. Opise in koncepte lahko sčasoma dograjujemo in izpopolnujemo do objektivizirane oblike, ki je kot trajnejša forma na razpolago širšemu krogu ljudi.

Raziskovalci bistvo neke kulturne prakse spoznajo iz čutno zaznanih empiričnih podatkov na terenu in emskih izjav ter jih prevedejo v (etske) koncepte in diskurzivne oblike. Pri opisovanju večšin in tihega znanja je pogosto uporabljena metoda elicitacije, s katero od sogovornikov izvablamo podatke in znanje, pri čemer pa je mogoče znanje, vrednote in identitete tudi reinterpreterirati.

V vizualni antropologiji sta znani metodi foto (angl. *photo elicitation*, *photovoice*) in filmske elicitacije. Prva (Collier 1957; Collier in Collier 1986; Harper 2002:13; Turk Niskač 2013: 130) temelji na ideji, da se v raziskovalnem intervjuju fotografije uporabijo kot odpiralca za konzerve (Leonard in McKnight 2015: 630; Walstra 2020: 10–1) ali spodbuda sogovornikom, da lažje priključijo podatke, spomine in izkušnje. Anne Mette Jørgensen (2017: 84) je starejšim ljudem na Grenlandiji prikazovala filme Jette Bang iz leta 1936 kot sprožilec njihovih spominov na obdobje industrializacije. Hilary Parsons Dick je raziskala jezikovne metode, s katerimi je sogovornikom pomagala, da so lažje priključali nejasno védenje in spomine (Dick 2006). Cristina Grasseni (2004: 28; 2008: 157, 168) je z udeležbo v utelešenih praksah skušala razumeti tihe večšine, poglede na svet in poklicne identitete svojih sogovornikov. Njena metoda usposobljenega gledanja in tudi snemanje sta vrsti izvajanja znanja s kombinacijo verbalne in neverbalne komunikacije (primerjaj Crawford 1992: 68; MacDougall 1992: 39; 1998: 68–72; Ingold 2000: 22; Pink 2009: 54, 101). Kamera je lahko katalizator pozornosti in uglaševanja s preučevano skupino ljudi, da se okrepi razumevanje njihovih praks, večšin in identitet (Grasseni 2004: 27; Ingold 2000: 22).

Michael Polanyi (1962: 67) je trdil, da prakticanje neke večšine in konstrukcija strokovnega (kognitivnega) znanja o tej večšini in praksi zaznamuje temeljna sprememba bivačnega (angl. *being*). Vešči praktiki sami postavljajo standarde svojih praks in se po njih ravnaajo, kar se odvija glede na eksistencialni pomen teh praks. To so merila veljavnosti znanja v skupnosti prakse (Lave in Wenger 1991: 98). Zunanji raziskovalci pa njihove prakse vrednotijo po standardih, ki so jih po strokovnih in osebnih merilih oblikovali za delo, orodja, kontekste in ustno izročilo praktikov. Gre za tekmovanje dvojnih meril vrednotenja in strokovni pogledi lahko zaradi večje družbene moči prevladajo nad pogledi praktikov, ki so do neke mere tihi. Prototip strokovnega prizadevanja večšine in prakse lokalnih okolij opisuje in presoja po univerzalnih strokovnih merilih in metodah (Polanyi 1962: 67). Pri tem gre za ločnici med insajderji in avtsajderji neke večšine ter med laiki in strokovnjaki.

Eksternalizirane in objektivizirane diskurzivne oblike znanja večinoma ne zadostujejo za reprodukcijo praktičnih večšin – Cécile



Duvelle (2010: 7) je za nesnovno dediščino opredelila samo tisto, ki se redno prenaša v skupnih praksah, po premoru rekonstruirane dejavnosti pa je označila za ponovno iznajdbo. Poleg neformalnega in delno strukturiranega učenja obstajajo tudi uradno organizirane oblike formalnega in certificiranega izobraževanja, ki praviloma vsebujejo tudi preskuse znanja, kot so mojstrski izpiti. Pri prenosu dediščine so relativno redke, če pa obstajajo, imajo pogosto še druge, vzporedne cilje in namene. Nives Ličen je prakse opredelila kot telesne in mentalne rutine, učenje pa kot »krizo prakse«, ker te rutine spreminja – prakse namreč niso hermetično ločene od drugih praks in učenja, zato prenesejo inovacije (Ličen 2012: 14; Bourdieu 2002: 9, op. 4). Pri habitusu in dediščini je poglobitno vprašanje, kako učenje in uvajanje novosti sprejemajo različni udeleženci skupnosti prakse, saj so njihovi pogledi pogosto neskladni.<sup>101</sup>

Unesco želi s *Konvencijo* doseči, da se skupnostim, skupinam ali posameznikom omogoči trajnostno vzdrževanje praks, izrazov, znanja, veščin in z njimi povezanih manifestacij (Duvelle 2010: 6–7), vendar pa dediščinjenje vanje vnaša tudi novosti in spremembe. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004: 57) je zato ločila kulturne prakse, ki temeljijo na habitusu, in dediščino kot rezultat metakulturne produkcije. Kaj se zgodi z znanjem in habitusom ob tem prehodu?

Bourdieu je s teorijo prakse skušal preseči nasprotje med fenomenološkim subjektivizmom, po katerem akterji sami ustvarjajo svojo družbeno realnost, in strukturalističnim objektivizmom, ki zagovarja stališče, da je družbeno realnost sestavljena iz niza odnosov in sil, ki so akterjem vsiljene (Wacquant 1998). S konceptom habitusa je dinamično in dialektično obravnaval razmerje med tvornostjo akterjev in družbenimi strukturami:

V praksi je habitus, zgodovina, spremenjena v naravo, zanikan kot tisto, kar praktično uresničuje povezovanje teh dveh sistemov razmerij [zgodovine in narave] v in s produkcijo prakse. »Nezavedno« ni nikoli nič drugega kot pozaba zgodovine, ki jo zgodovina sama proizvaja z vključevanjem objektivnih struktur, ki jih proizvaja, v druge narave habitusa. (Bourdieu 1977: 78–9)

Koncept habitusa praktičnemu znanju priznava lastno logiko, ki je ni mogoče zreducirati na logiko teoretičnega znanja, torej praktiki

---

101 Spominjam se velikega razočaranja sošolca iz tolminske gimnazije, ki je končal študij agronomije na Biotehniški fakulteti in na domači kmetiji želel uvesti precej novosti in izboljšav. Oče tega enostavno ni bil sposoben sprejeti in je kmetijo raje prepustil mlajšemu sinu, ki je nadaljeval njegov tradicionalni način kmetovanja, bliže njegovemu in družinskemu habitusu.

v nekem smislu družbeni svet poznajo bolje od teoretikov (Bourdieu v Krajs 1991: 252). Z vključevanjem kulturnega kapitala se znanje in večšine utelešajo in pretvorijo v sestavni del osebe, v habitus, skupaj z vrednotami in normami družbenega okolja, ki oblikujejo njene identitete (Meissner 2018: 238). Vednosti o družbi in kulturi se priučimo od drugih s prakso in podobno pozneje to znanje in večšine posredujemo naprej, zato je praksa krožni dejavnik socializacije in enkulturacije (Muršič 2006: 52). Habitus ne reproducira slepo družbenih struktur – Bourdiejev akter je družbeno kompetenten in lahko preseže omejitve sistemskih modelov (Ličen 2012: 15), ker »habitus ob soočenju z novimi položaji iznajde nova sredstva za opravljanje starih funkcij« (Bourdieu 2002: 9, op. 4). Ljudje lahko zaradi novih izkušenj svojim praksam skozi čas pripisujejo nove, drugačne pomena, oziroma jih prilagodijo spremenjenim družbenim razmeram in vrednotam. In prav to se dogaja ob prehodu iz skupnostnih praks v dediščino.

Omenjena delavnica izdelave cvetnonedeljskih *pušlov* v Podbrdu je značilen primer preoblikovanja habitusa v dediščino. Če je bil tradicionalni medij za prenos znanja skupna praksa v družini ali situacijsko učenje (Lave in Wenger 1991), je zdaj medij praktična delavnica z neformalnim učenjem, ki je organizirano, strukturirano in vodeno (Ličen 2012: 11). Habitus ostaja del življenja starejših in se v zadnjih letih spet razvija tudi v nekaterih mlajših družinah, ki *pušle* spet izdelajo doma in jih nesejo blagoslovit v cerkev.

Podobno kakor pri izdelovanju cvetnonedeljskih butar so mnoge druge skupnosti in skupine ravno še ujele zamirajoče skupnostne prakse in habitualno znanje, da so jih lahko prenesle v dediščino in na nove generacije, kot dokazujeta *Subozidna gradnja* (Spletni vir 2) ali *Slamnikarstvo na Domžalskem* (Spletni vir 86). Določene tradicije so brez večjih pretresov žive že več stoletij: značilen primer je *Čebelarstvo* (Spletni vir 87) s kar 10.000 dejavnimi čebelarji, mnogimi društvi in Čebelarstvo zvezo Slovenije, ki skrbi za kontinuiran prenos znanja. Nekatere kulturne dejavnosti pa so nosilci rekonstruirali po daljši prekinitvi: *Škofjeloški pasijon* (Spletni vir 88) so na primer izvajali v 18. stoletju, nato leta 1936 in potem spet v letih 1999, 2000, 2009 in 2015. Zaradi prekinitve v izvajanju je bila to ponovna iznajdba (Duvell 2010: 7), po Koordinatorjevih merilih za vpis v Register pa gre za obnovitev dediščine po daljši prekinitvi (Koordinator 2021a: 8. točka).

Poudarek kulturnih praks in nesnovne dediščine je na večšinah in znanju, ki so zajete v praksah in se v njih oziroma z njimi posredujejo, ter na družbenem kontekstu, ki zahteva vsaj osnovno soglasje<sup>102</sup>

---

102 V kulturnih praksah je to soglasje največkrat tiho, v procesih nominiranja dediščine na Unescove sezname pa Unesco zahteva pisna ali posneta soglasja k nominaciji elementa.

udeležencev, da nekaj počnejo skupaj (Burr 1995: 8; Erlewein 2014: 9). Christoph Wulf je poudaril, da je telo tudi danes nosilec in medij nesnovne kulturne dediščine pri ustni tradiciji, uprizoritvah, družbenih praksah, ritualih in rokodelskih veščinah. Prenos znanja omogočijo mimetične prakse – ustvarjalno posnemanje in ponavljanje, v katero so vključene verbalne in neverbalne oblike komunikacije; z njimi se znanje dejavno reproducira in vtisne v telo in spomin, obenem pa se tudi prilagaja, spreminja in posodablja. Mimetični procesi se po dovolj ponovitvah izvajajo rutinsko, nezavedno (Wulf 2011: 77–80).

Eno od protislovij dediščinjenja je, da nosilci skupnostnih praks večinoma že več generacij ali celo stoletij uspešno skrbijo za svoje tradicije, ko pa država pogodbenica te prakse vpiše v register nesnovne dediščine, je Unesco kot ukrepe varovanja za zagotavljanje živosti predvidel raziskovanje, dokumentiranje, promocijo in različno izobraževanje (Unesco 2003a: 2.3., 13. člen; MKVND: 2.3., 13. člen). Lahko gre za ustanovitev raziskovalnih inštitutov, ustvarjanje arhivov, organizacijo konferenc, izdajo publikacij, filmsko produkcijo, izobraževalne programe, razvoj muzejev in razstav, oblikovanje turističnih in tematskih poti, umetniške dejavnosti, kulturni turizem in organizacijo festivalov (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 57). Varovanje je kombinacija družbenih ustanov (dediščinski sveti, odbori, komisije, mreže, skladi in delovne skupine) in dediščinskih žanrov (sezname nesnovne dediščine, festivali, delavnice, tekmovanja, dokumentarci, spletne strani, razstave, zgibanke in publikacije) (Hafstein 2015: 146–9; 2018a: 128, 142; 2018b: 120). Tudi v Sloveniji so nastala nekatera nova telesa<sup>103</sup> in uporabljeni našteti žanri, vendar pa delovna skupina Koordinatorja ne spodbuja vpisovanja festivalov in folklornih prireditev v register, ker se dediščina na njih ne »izvaja v primarnem času in prostoru« (Koordinator 2021a: 12. točka).

Če torej na prehod skupnostnih praks v dediščino pogledamo z vidika Barthovih treh obrazov znanja, vsebinski korpus trditev, medije za prenos znanja in družbeno organizacijo, v kateri potekajo te prakse, opazimo, da se je korpus znanja razširil in spremenil. Ko nosilci, društva ali lokalne uprave izpolnijo obrazec pobude za vpis svoje dediščine v slovenski Register nesnovne kulturne dediščine, jo morajo opisati in ovrednotiti njen pomen v skupnosti. Za vpis v register ali ob pripravi nominacije za vpis na Unescov seznam so utelešene veščine in tiho znanje – oboje je bilo v preteklosti bistven del skupnostnih praks

---

103 Ministrstvo za kulturo je leta 2009 ustanovilo novo telo – Koordinatorja, Univerza na Primorskem pa leta 2022 Katedro za interpretacijo in izobraževanje za spodbujanje celostnih pristopov k dediščini pod okriljem Unesca (Spletni vir 89).

– manj pomembne od eksplicitnega kognitivnega znanja o elementu dediščine, pomembno je tudi poznavanje mehanizmov varovanja in vpisovanja. Veščine, prenesene v praksi v prvotnih življenjskih okvirih, zdaj dopolnjujejo moderni mediji za prenos znanja z živo komunikacijo iz oči v oči, kot so delavnice in raznovrstno izobraževanje, podpirajo pa jih tudi reprezentacije v različnih medijih (priročniki, knjige, filmi, fotografije) in objave v množičnih medijih (časopisi, radio, televizija, svetovni splet), kjer ni več živih interakcij in redko pride do povratnih informacij. Raziskava suhozidne gradnje je pokazala, da v lokalnih skupnostih še vedno skrbijo za utelešenje znanja in veščin v praksi, medtem ko Unescova varovalna paradigma spodbuja predvsem inskripcijo ali vpisovanje kognitivnega znanja. Dediščinjenje torej spreminja razmerje med obema vrstama znanja in načinoma ponotranjenja in posredovanja znanja.

Družbene ali kulturne prakse so bile v preteklosti namenjene predvsem članom skupnosti, po metakulturni produkciji pa je dediščina bistveno bolj odprta za zunanji svet; po eni strani strokovnim, znanstvenim, izobraževalnim in političnim ustanovam, po drugi pa splošni javnosti in posebej turizmu, ker je v ozadju neoliberalna podmena, da se nesnovna dediščina lahko vzdržuje sama (Kockel 2007; Hafstein 2012: 505–6).<sup>104</sup> Folklorizacija je »predelava lokalne tradicije za zunanjo porabo« (McDowell 2010: 183), je »presežek zanimanja avtsajderjev«, ki širi družbeno organiziranost dediščine, spreminja vsebinske poudarke, prireja kulturne prakse in jih prenaša drugam (Hafstein 2018a: 132). Druga vrsta folklorizacije nastopi, ko se znanstvene in strokovne refleksije o ljudskih kulturnih izrazih reciklirajo nazaj v skupnosti (Moser 1962 v Hafstein 2018a: 140) in etnološko razumevanje začne prežemati vsakdanje prakse (Köstlin 1997: 261; Fournier 2016: 10–1; Hafstein 2018a: 146; 2018b: 142).

Ali ne gre pri tem tudi za recipročnost – kogar koli gledamo, nas drugi vedno gledajo nazaj (Berger 1972: 8–9; Willerslev 2009: 23–46): ko raziskujemo kulturo ljudi, jih zanimajo naši pogledi in če so jim naše interpretacije všeč, jih vgradijo v svojo vednost o lastni kulturi. Kulturne identifikacije potekajo dialektično in pripadniki dediščine se pri samoopredeljevanju odzivajo tudi na strokovne in znanstvene kategorizacije; lahko jih upoštevajo, zavračajo ali nekaj od vsakega (Barth 1969: 14; Hall 1980: 59). V postmoderni dobi gre za kroženje znanja (Tschofen 2012: 29, 31), povratne zanke

---

104 Mednarodni svet spomenikov in spomeniških območij je leta 1999 ocenil, da ima kulturni turizem zelo pozitivne vplive na vzdrževanje in zaščito spomenikov in območij dediščine (ICOMOS 1999).

(Brumann 2012: 12) ali spremenjena območja obravnavanih praks (Hafstein 2018a: 134). Hafstein je opozoril še na dodaten vidik – nosilci dediščine se v varovalni paradigmi naučijo tudi politično nastalega znanja. Belgijski peki pomfrija so reciklirali interpretacije Veščine pivovarstva v Belgiji (Spletni vir 90, primerjaj Kultura piva v Belgiji na Reprezentativnem seznamu, Spletni vir 91) in cvrtje krompirja (Spletni vir 92) v občestnih kioskih vpisali v belgijske registre nesnovne dediščine flamsko, francosko in nemško govorečih skupnosti (Hafstein 2018a: 144).

Merila veljavnosti znanja so v skupnostnih praksah določali nosilci, lokalne skupnosti in deloma tudi uporabniki, v procesih dediščinjenja pa merila v veliki meri določajo Unesco in države pogodbenice. Ob nominaciji obreda *toshidon* je japonska kulturna politika brez večje udeležbe otoške skupnosti uveljavila svoja merila veljavnosti za urejanje znanja; po vpisu na Unescov seznam so stopila v veljavo tudi Unescova določila. Tedaj so prebivalci otoka Koshikijima tvorno sklenili, da svetovno priznanje ne sme vplivati na izvajanje *toshidona* – če zaradi staranja prebivalstva in odseljevanja mladih družin na otoku ne bo več otrok, obreda ne bodo več izvajali (Foster 2011: 90–1), s tem pa so spet postavili merila veljavnosti svoje tradicije in skupnosti.

Unesco je do vpisanih elementov samo moralno odgovoren (Bendix 2013: 368), medtem ko uradno odgovornost za varovanje nesnovne kulturne dediščine prevzame država pogodbenica, ki je dolžna Unesco obveščati o statusu vpisanih elementov dediščine v periodičnih poročilih (Židov 2018a: 54; 2019: 18). V praksi pa za živost in vitalnost dediščine ter predajanje večšin še naprej skrbijo predvsem njeni nosilci (Tauschek 2015: 292; Španiček 2019: 217, 223; Jerin 2020: 175).

Neuradna dediščina, ki ni vpisana v nacionalni popis, jo pa nosilci začnejo imenovati nesnovna dediščina, se giblje v vmesnem prostoru, ker nosilci sprejmejo nekaj Unescovih in strokovnih pogledov, obenem pa o dediščini še naprej odločajo sami (primer je omenjeni makedonski ples *teškoto*). Neko prakso lahko kot dediščino začnejo obravnavati tudi stroka, nevladne organizacije in lokalna uprava, pogosto v želji po moderni in prestižni oznaki (primerjaj Kirshenblatt-Gimblett 2004: 61; Hafstein 2014a: 37; Schreiber 2017: 448–50; Pietrobruno 2017: 8). Študentski terenski raziskavi na Pivškem je sledila analiza, »kaj kot dediščino območja, na katerem živijo, dojemajo njegovi prebivalci.« Raziskavo sta spodbudila Regionalna razvojna agencija Zeleni Kras in Ekomuzej Pivških presihajočih jezer, zato se sprašujem, ali sta poleg ugotavljanja pogledov na lokalne kulturne identifikacije (Habinc 2020: 70–1) pri lokalnem prebivalstvu želela spodbuditi željo po dediščini (primerjaj Hafstein 2018b: 106).

Na tradicije ohranjanja znanja in veščin po vsem svetu učinkujejo naravni in družbeni pogoji lokalnega in nacionalnega okolja, najmočnejši zunanji vpliv pa ima gotovo globalni akter Unesco, ki je s konceptom nesnovne kulturne dediščine in zapovedanim varovanjem spremenil odnos ljudi do skupnostnih praks, naredil dediščino modno in pri mnogih ljudeh zbudil željo, da morajo obvezno vstopiti na to prizorišče. Vendar globalni politični dediščinski koncept ne zajame vseh skupnostnih praks v vseh lokalnih okoljih – nekatere še naprej obstajajo neodvisne od Unescove paradigme. Na terenu so še kulturne prakse, katerih nosilci ne razmišljajo o vpisu v nacionalni register in na Unescove sezname, niti jih ne označujejo kot dediščino. Sama sem ob filmskih produkcijah za potrebe razstav na primer spoznala tradicionalnega izdelovalca vrat (*Prikaz ročne izdelave notranjih vrat*, 2013) in družinsko obrt Vodeb (*Čevlji po meri noge: Boutique Vodeb*, Ljubljana, 2019). Res pa se razmere hitro spreminjajo – *Tradicionalno čevljarstvo* (Spletni vir 93) je od februarja 2023 vpisano v slovenski Register nesnovne kulturne dediščine; ali to pomeni, da se bo tudi čevljarstvo Vodeb želelo evidentirati med nosilce dediščine?

Cristina Grasseni se je o pridelavi sira v italijanskih Alpah vprašala, kaj se zgodi s tradicionalnimi veščinami, ko so opredeljene kot dediščina, ter odgovorila, da gre za stalni dialog med habitusom in dediščino (Grasseni 2008: 165; 2017: 164). V okolici Bergama je raziskovala govedorejo in sirarstvo, varovanje tradicij in zaščito več vrst sirov. Zaenkrat tradicionalno sirarstvo tega območja ni uradno priznana nesnovna dediščina v katerem od italijanskih registrov ali na Unescovem seznamu, temveč je neuradna dediščina – leta 2006 so vso dolino Taleggio preoblikovali v ekomuzej sirov in gorskih stanov (Val Taleggio – Civiltà del Taleggio, dello Strachitunt e delle Baite tipiche, Spletni vir 94) (Grasseni 2017: 150, 156–8). Nekateri sirarji so za določene vrste sira pridobili evropske certifikate zaščitene geografske označbe ali zajamčene tradicionalne posebnosti; drugi so jih uspeli uvrstiti na regionalni ali nacionalni seznam tradicionalne hrane; tretji jih tržijo pod okriljem prezidijev Slow Food kot okus kraja ali znamko; četrti pa so jih zaščitili kot *tipicità* (tipičnost) (nav. delo: 21, 27, 34, 38).

Dialogu dediščine in habitusa pritrjujeta tudi mnenji, da lahko reflektivni vidiki na podlagi metakulturnih mehanizmov ponovno postanejo habitus (Tauschek 2011: 56) in da sta pogosto »habitualna kultura in 'metakulturna' dediščina /.../ prepleteni in krožno povezani tako, da ju ni več mogoče ločiti v dva različna modusa« (Tschofen 2012: 29).

Unesco s *Konvencijo* (2003) in *Operativnimi direktivami* (2008/2018) daje teoretični, normativni in tudi praktični, izvedbeni okvir. Najprej ju ponotranjijo države, potem pa še nosilci skupnostnih praks, če jih želijo institucionalizirati kot uradno dediščino in postaviti pod svetovne žaromete. Unesco je s pozicije moči postavil merila veljavnosti s *Konvencijo* in njenimi orodji, obrazci nominacij, navodili in protokoli; nosilci dediščine in države, ki formalno izvajajo varovanje na svojih ozemljih, se jim podredijo. Družboslovci in humanisti so bili med pripravo *Konvencije* in varovalne paradigme Unescovi sopotniki in sogovorniki. Če raziskovalec danes želi postati Unescov sogovornik, se mora angažirati v enem od njegovih teles (Hafstein 2009: 109, op. 1; 2018b: 16), ob tem pa ponotranji tudi nekaj institucionalnega habitusa.<sup>105</sup> Organizacija si s habitusom, ki je materializacija kolektivnega spomina, prilasti posameznika, obenem pa si tudi posameznik prilašča organizacijo (Podjed 2011: 25; primerjaj Bourdieu 2002: 93, 98; Cohen 1994: 98). Ocenjujem, da imajo posamezniki v Unescovih telesih razmeroma skromen povratni vpliv na organizacijo.<sup>106</sup>

Vse prakse in izdelki določenega akterja so strukturirani izdelki (*opus operatum*), ki jih strukturirajoča struktura (*modus operandi*) ustvarja s ponovnimi prevodi v skladu z logiko polja, zato so med seboj objektivno usklajeni in orkestrirani (Bourdieu 1996: 172–3). Pri habitusu to poteka brez zavestnega usklajevanja, v Unescovi varovalni paradigmi pa gre tudi za načrtno orkestriranje. Jezik je obenem »strukturirajoča struktura«, ki zagotavlja razumevanje sveta, in »strukturirana struktura« – medij, s katerim sporočamo razumevanje (Webb, Schirato in Danaher 2002: 95). Unesco v besedilih nominacije odsvetuje »neprimeren besednjak« – *Aide-Mémoire* odvrtača od uporabe izrazov pristnost (avtentičnost), pristen, čistost, čist, pravi, edinstven, enkratni, izviren, bistvo, tradicija (razumljena kot nekaj zamrznjenega v preteklosti), mojstrovina, visoka kulturna vrednost in izjemna vrednost, ker niso združljivi z duhom in vrednotami *Konvencije* (Unesco 2015a: 14. točka).

---

105 Neodvisni opazovalci in zastopniki nevladnih organizacij, članic foruma nesovne dediščine (Spletni vir 95), lahko na zasedanjih generalne skupščine svoje perspektive predstavijo samo v nekaj minutah na koncu sestankov, ko so vsi že utrujeni, zato imajo njihova sporočila zelo omejen vpliv (Sousa 2018: 26; Bortolotto idr. 2020: 72; za področje svetovne dediščine glej Brumann 2012: 5–7; 2015: 279).

106 Dan Podjed je raziskoval Društvo za opazovanje in preučevanje ptic Slovenije, ki je organizirano kot enakopravno in deloma hierarhično omrežje ali palačinka s konico na sredini (Podjed 2011: 159–60), medtem ko je Unesco kolosalna ustanova s piramidno strukturo; zaposleni se ne poznajo med seboj ali dela drug drugega.

Kristin Kuutma (2019), vodja Unescovih aplikativnih študij nesnovne kulturne dediščine na Univerzi Tartu, ki je od leta 1999 članica Estonske nacionalne komisije za Unesco in je pet let (2006–2010) Estonijo zastopala v Medvladnem odboru za varovanje nesnovne kulturne dediščine ter v letih 2009 in 2010 ocenjevala nominacije,<sup>107</sup> je takole opisala produkcijo dediščine in znanja v Unescovi paradigmi:

Če kulturno dediščino ustvarjamo in gradimo, si jo je treba najprej zamisliti. Kulturna dediščina postane resnična, ko jo nekdo identificira kot tako, kar označuje proces produkcije znanja, ki vključuje znanstveno raziskovanje. Analiza procesa identifikacije in instrumentalizacije kulturne dediščine zahteva kritično raziskovanje nastajanja akademskega znanja in njegovega družbenega razširjanja v kontekstu raziskovanja kulturne dediščine ter medsebojnih učinkov kulturne politike in akademskega sveta. Zavedanje dediščine je epistemološko povezano z zgodovinskimi, umetnostnimi, etnološkimi, folklornimi in drugimi raziskavami – dediščina je določen način spoznavanja kulturnih objektov, krajev ali praks. Vključuje posebne pomenske sisteme, ki jih uporabljajo strokovnjaki. Na ta način se poznavalci sklicujejo na posebno avtoriteto, utemeljeno na empiričnem, retoričnem in metaforičnem determinizmu, ki ureja svet in ustvarja avtoritativni diskurz. (Kuutma 2009: 7–8)

Kuutma je o razmerju med dediščino, stroko in politiko zapisala, da »kulturna dediščina izhaja iz procesov selekcije in identifikacije, ki so subtilno povezani z akademskimi interesi, vendar se uveljavijo na pobudo vlade, ki postavlja uradne predpise in posege« (Kuutma 2009: 8). Nesnovna kulturna dediščina »izhaja iz povezave med politiko in oblastjo; gre za projekt simbolne dominacije« (Kuutma 2012: 23; 2013: 3). Uradno varovanje dediščine na podlagi mednarodno sprejete koncepta dediščine, kulturnih politik in strokovnega znanja raziskovalnih in dediščinskih ustanov zahteva visoko specializirano znanje in veščine, ki pa so drugačne vrste kakor prav tako visoko specializirane veščine izvajanja in ohranjanja kulturnih dejavnosti njenih izvajalcev (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 55).

»Izvedenci« za dediščino uporabljajo koncepte, standarde in uredbe, s katerimi kulturne fenomene in njihove »nosilce« postavijo v območje dediščine, da postanejo metakulturni artefakti, na primer v državni zakonodaji in registrih in na globalni ravni v Unescovih dediščinskih seznamih. S tem o dediščini ustvarjajo merodajno znanje in dediščina je politična forma znanja. (Slavec Gradišnik 2014: 16)

---

107 Sodelovala je torej pri oblikovanju varovalne paradigme na ravni Unesca in v treh državah (Estoniji, Švici, Eritreji), opravlja pa tudi terenske raziskave dediščine v Estoniji (Kuutma 2019).



Za pripravo nominacije elementa dediščine na enega od Unescovih seznamov je potrebno dobro poznavanje tega elementa, *Konvencije* in ustreznih navodil, pa tudi Unescovih protokolov in vrednot, kot so mednarodne človekove pravice, medsebojno spoštovanje med skupnostmi, skupinami in posamezniki, zagotavljanje svetovnega miru, vzdržen razvoj, enakost spolov, vključenost mladih in spoštovanje etničnih identitet (Unesco 2003a: 1., 2.1. člen; 2008/2018: 192.–197. točka; 2015a: 11.–37., 47.–50. točka; 2022b: 143–5). Claude Lévi-Strauss, ki je od leta 1949 z Unescocom intenzivno sodeloval v boju proti rasizmu, je pozneje kritiziral Unescovo pojmovanje, da so ljudje spontano odprti za medkulturni dialog z Drugim – trdil je, da so ljudje po naravi zadržani do Drugega in da hitra rast prebivalstva na Zemlji povečuje nestrpnost do drugih ljudstev, zato ima vsaka kultura pravico ostati gluha za vrednote Drugih (Lévi-Strauss 1971: 624–5; Stoczkowski 2008: 6–7).

Zahtevan pristop od zgoraj navzdol je do neke mere razumljiv, ker nosilci dediščine nimajo dostopa do znanja in virov, potrebnih za izpolnjevanje tako obsežnega dokumenta (Gilman 2015: 72). Ta pogled podpira tudi dejstvo, da nominacijski dosje uradno podpiše in na Unescov sekretariat odda pooblaščen predstavnik države pogodbenice, kar je zapisano v navodilih za izpolnjevanje obrazca nominacije (Unesco 2022a: 4. točka).

Če torej pogledamo kontingent znanja, medije za njegov prenos in družbene kroge Unescove paradigme, se korpus znanja o nesovni kulturni dediščini z leti dopolnjuje in širi, ker je produkcija člankov, priročnikov, knjig, filmov in spletnih strani ogromna. Zelo pomemben medij za prenos znanja in utrjevanje moči so srečanja in sestanki različnih Unescovih teles, zasedanja Medvladnega odbora z natančno določenimi protokoli, konference in delavnice krepitev zmogljivosti. Unesco varovalno paradigmo razširja na vse družbene kroge tudi v elektronskih medijih in na svojem spletišču, na katerem dopolnjuje sezname dediščine (Spletni vir 1), prenaša posnetke zasedanj Medvladnega odbora (Spletni vir 96), omogoča dostop do posodobljenih obrazcev in navodil (Spletni vir 62) in informira.

Kdo so tu znalci? Uradniki, družboslovci in humanisti, povezani v veliko Unescovo telo, delujejo od zgoraj navzdol, nosilci dediščine, stroke in nacionalne politike pa po njihovih navodilih pripravljajo svojo udeležbo v globalni nesovni dediščini. Poznani in nepoznani arhitekti *Konvencije* in njenih orodij so ustvarili paradigmo varovanja nesovne kulturne dediščine in tudi merila veljavnosti zanjo. Unesco si je postavil trden položaj moči, ki ga z leti še krepi (Müller 2013; primerjaj Foulcault 1980, 1991; Smith 2006: 50–51; Bortolotto 2015:

260; Bortolotto idr. 2020). Ima tudi uveljavljene načine angažiranja strokovnjakov in nacionalnih zastopnikov ter protokole nadomeščanja uradnih predstavnikov, ko jim poteče mandat (Unesco 2003a: 6. člen; primerjaj Barth 2002: 6). V varovalni paradigmi s sezname nesnovne dediščine poteka sistematična standardizacija, ki oži pogled na razlike, čeprav Unesco (Unesco 2003a: 2.1., 16.1. člen) poudarja kulturno raznovrstnost (Kirshenblatt-Gimblett 2004, 2006; Smith 2009; Kreps 2009: 204–5; Brumann in Berliner 2016: 27). S tem podpira »globalni sistem skupne razlike« (Wilk 1995).

Če znanje, pojmovanja in standardi strokovnjakov in politike prevladajo nad pogledi nosilcev dediščine, gre za epistemsko nepravilnost (Fricker 2007, 2008; Pantazatos 2017). Dehierarhizacijo znanja (Jackson 1996; Lunaček Brumen 2018: 93) je mogoče doseči z doslednim upoštevanjem pogledov in pojmovanj nosilcev dediščine, ko so enakovredno vključeni v skupno ekonomijo znanja (Pantazatos 2017: 375, 377).

## DEDIŠČINA, ČUSTVA IN TVORNOST

Dediščino v tem delu interpretiram predvsem z vidika oblikovanja znanja in identitet, v literaturi pa je pogosto, sploh v povezavi s t. i. afektivnim obratom (Tolia-Kelly, Waterton in Watson 2017b; Smith, Wetherell in Campbell 2018), obravnavan tudi čustveni odnos nosilcev in akterjev dediščine (na primer Smith 2006; van de Port in Meyer 2018), zato v nadaljevanju sledi povzetek s tem povezanih opazanj. Zanima me, s čim avtorji povezujejo čustva – na primer s tvornostjo nosilcev dediščine; oboje je potrebno za vzdrževanje tradicij. Prav tako je pomembna povezanost znanja, čustev in identitet.

### Dediščina in čustva

Čustva so v antropologiji »prišla v ospredje v sedemdesetih letih 20. stoletja, ko se je razvilo področje, ki ga danes razumemo kot antropologija čustev« (Muršič 2004: 50). Muršič je čustva obravnaval kot kognitivno kategorijo, vpeto v politični prostor, pri čemer je pregledal tuje in slovenske avtorje. V 21. stoletju je mnogim obratom v antropologiji sledil še t. i. afektivni obrat (Hofman idr. 2020).

Tudi kritične raziskave dediščine so ob raziskovanju neskladij upoštevale afektivni obrat. Laurajane Smith je afekte razumela kot utelešenje misli in čustev, s tem konceptom pa je povezala fizični,

telesni občutek dediščine, kakor je simbolično utelešen s posebnimi vrednotami, pomeni in tradicionalnimi idejami o nesnovni dediščini. Skozi afekte in čustva postane vsa dediščina nesnovna in ponuja večji konceptualni prostor za spomin in spominjanje (Smith 2006: 57; Smith in Campbell 2015). Zbornika o dediščini, čustvih in afektih<sup>108</sup> (Tolia-Kelly, Waterton in Watson 2017b; Smith, Wetherell in Campbell 2018) sta obravnavala predvsem čustva nostalgije, žalosti, jeze, empatije in travme v kontekstu muzejskih razstav, krajev spomina (fr. *lieu de mémoire*, Nora 1989) in pedagoških pristopov. V Sloveniji sta čustvene vidike industrijske dediščine obravnavali na primer Tanja Petrović (2016) in Nina Vodopivec (2019, 2021). Katja Hrobat Virloget se je poglobila v travme italijanskih migrantov iz Istre (2017, 2021). Jasna Fakin Bajec pa je raziskala čustva Volčegrajcev do svoje dediščine in avtsajderja, ki jo je začel tržiti (2020b).

Dediščino, ki ohranja spomin na pokojne ljudi, nesreče, vojne, nasilje in zapore, nekateri imenujejo težavna (angl. *difficult heritage*, van de Port in Meyer 2018: 10). Pogosto gre za memorialno ali spominsko dediščino, kot so taborišča (Jezernik 1983, 1993, 1999, 2022), vojne fronte (Fikfak in Jezernik 2018; Kravanja 2018), pokopališča in kraji spomina. Temačno dediščino (angl. *dark heritage*, Roberts in Stone 2014; Thomas idr. 2019) povezujejo s temačnim turizmom (Stone 2006; Roberts in Stone 2014; za Slovenijo glej na primer Habinc 2010; Kužnik 2015; Kužnik in Veble 2017; Šuligoj in De Luca 2019).

Na Unescovih seznamih nesnovne dediščine (Spletni vir 1) opis nobenega elementa ne vsebuje sintagme *difficult* ali *dark heritage*, vendar je nekaj takšnih, ki se vsebinsko približajo temačni dediščini. Štirje vpisi se nanašajo na praznovanje dneva mrtvih in rituale, povezane z duhovi mrtvih (Spletni viri 97–100). Kubanski element Francoski boben (*La Tumba Francesa*, Spletni vir 101) samo bežno omeni izvir plesne dediščine v času suženjstva (Pietrobruno 2017). Vsi so bili vpisani v obdobju Razglasitev mojstrov in ustne in nesnovne dediščine. Unesco zaradi spoštovanja človekovih pravic in mednarodnih deklaracij (Unesco 2003a: 2.1. člen) ne vpisuje na primer obredov prehoda, pri katerih gre za medicinske posege v telesa mladih članov skupnosti (van Zanten 2004: 37–8; Ruggles in Silverman 2009: 2; Janse 2023: 19–20; Spletna vira 102 in 103). Prav tako ne potrjuje nominacij elementov, ki

---

108 Hofman in soavtorji so opisali razlike med občutki (angl. *feelings*, so osebni in biografski), čustvi (angl. *emotions*, so družbeno pogojena) in afekti (angl. *affects*, so predosebni in telesno intenzivni odzivi na zunanje dražljaje) (Hofman idr. 2020: 58). Raziskovalci čustev in afektov v dediščini priznavajo, da ni vedno preprosto razločevati med njimi (Wetherell, Smith in Campbell 2018; Smith 2021).

vsebujejo žrtvovanje živali, bikoborbe, petelinje ali pasje boje (Unesco 2015a: 49. točka). Nominacija Festivala bakel ljudstva Yi (*Torch Festival of the Yi People*), ki vključuje tudi živalske boje, je bila leta 2014 vrnjena Kitajski v dopolnitev, ker iz besedila ni bilo razvidno, ali »stavine festivala, ki vključujejo nasilno uporabo živih živali za zabavo, spodbujajo dialog med skupnostmi, ki imajo drugačno občutljivost«, in ali so »združljivi z zahtevo po spoštovanju trajnostnega razvoja« (Unesco 2014: 31). Prijaviteljem se tega očitno ni posrečilo dokazati, zato element ni bil vpisan niti v naslednjih letih.

Unesco vpisuje samo »dobro« dediščino, zadnja leta pa se je začel zavedati tudi prirejanja v uradnih opisih v nominacijskih obrazcih (Janse 2023: 20). Na splošno so tudi čustva, ki vzdržujejo ohranjanje dediščine, v veliki meri pozitivna. Družbeni projekti in tudi dediščina morajo biti čustveni, afektivni, da bi bili uspešni (angl. *affective to be effective*) – dediščina deluje na čustva, da pritegne ljudi, saj vsiljevanje dediščine nikakor ni uspešno (Hafstein 2018b: 106). Dediščina ni preprosto dana, zato je v njeni kulturni produkciji potrebno prepričevanje, prigovarjanje in navduševanje zanj. Ustvarjalci dediščine za prepričevanje naslovnikov uporabljajo različna sredstva in pripovedi, materialne in estetske oblike, na drugi strani pa so naslovniki pripravljene na čustveno in mentalno identifikacijo s takšnimi oblikami. Prepričevanje deluje ob ponavljajoči izpostavljenosti v smislu prodiranja v čute in telesa ljudi, ob tem pa dediščina preneha biti zgolj predmet »tam zunaj« v svetu in postane utelešen del doživete izkušnje ali »druga narava« (van de Port in Meyer 2018: 22–3).

Pravzaprav je težko določiti mejo, kdaj naklonjenost preraste v tako intenzivno poistenje z dediščinskimi dejavnostmi, da začne usmerjati celotno življenje in delo neke osebe. Intenzivna čustvena identifikacija z nekom ali nečim lahko sproži transfer sebe na objekt istenja, vse do točke zlivanja (Brubaker in Cooper 2000). Močna identitetna in čustvena prepletenost subjektov z dediščino je značilna za romantični pogled<sup>109</sup> na dediščino, za željo po izkustveni usklajenosti subjekta in objekta oziroma po odpravi ločnice med njima (van de Port in Meyer 2018: 16). V tem primeru gre za popolno predanost dediščini, ki je včasih opazna v lokalnem okolju. Pogosto taki posamezniki ali družine postanejo povezovalci in navduševalci celotne dediščinske skupnosti. Osebe, ki izgorevajo za svoje delovanje, znajo prižgati ogenj tudi v drugih članih skupnosti (Podjed 2011: 77).

---

109 To je blizu romantično-nostalgicnemu odnosu do dediščine, ki je poleg negativnega, tržnega ali ekonomskega in strokovnega odnosa značilen za razmerje z dediščino (Bogataj 1992: 15).

Čeprav so čustva spodbujevalci dediščine, pa Unesco ne želi njihovega poudarjanja v besedilih nominacijskih obrazcev, ki naj bodo čustveno nevtralna: kandidatura makedonskega plesa *teskoto* je poudarila čustva plesalcev in nacionalni sentiment, kar je na Unescove ocenjevalce delovalo izrazito kontraproduktivno (Silverman: 2015: 102–3). Nasprotno pa Unesco dovoli izražanje čustev v izjavah prostovoljnega, predhodnega in informiranega soglasja in pismih podpore ter ob razglasih vpisa nominiranega elementa na želeni seznam, kakor je razvidno na zasedanjih Medvladnega odbora.

Avtorji besedil lahko glede na svoje cilje in ciljno občinstvo čustva in ozračje razkrivajo ali prikrivajo. Občutke, čustva, afekte in ozračje dogodkov<sup>110</sup> lahko zelo dobro prenesejo izkustveni filmi, veliko slabše pa ilustrativni. Za raziskovanje čustev je zelo pomemben podatek, da ljudje v nekem položaju zelo redko ubesedijo svoje čutne in čustvene odzive na doživeto izkušnjo takoj, ampak jih večinoma lahko izrazijo šele s časovnim odklikom (Hofman idr. 2020: 60). Podobna opažanja veljajo tudi za konstrukcijo identitet, ki jih večinoma osmišljamo retrogradno (Muršič 1997: 227), in za oblikovanje znanja, ki se nadaljuje po učni situaciji, ko nove podatke in izkušnje predelujemo in soočamo z obstoječimi ter tudi s čustvi in vrednotami (Falk, Dierking in Adams 2006).

Hafstein (2015: 152) je o skupnem čustvenem registru nesnovne kulturne dediščine opazil, da Unescovo priznanje pogosto izzove čustveni odziv, ki ga ljudje opišejo kot ponos, samozavest, samozaupanje ali samospoštovanje; vendar je prestiž mednarodnega uspeha v Unescovi paradigmi zasnovan tako, da v ljudeh načrtno zbuja tudi zavezanost k varovanju dediščine, kar lahko praktiki dojemajo kot vrsto pritiska (nav. delo: 154). Divya Tolia-Kelly, Emma Waterton in Steve Watson trdijo, da dediščino in njene ekonomije poganja politika afektov in čustev, ki se utrjuje z občutenjem ponosa, spoštovanja, veselja, bolečine in strahu (Tolia-Kelly, Waterton in Watson 2017a: 4). Bortolotto in kolegi so frustracije državnih in mednarodnih uradnikov prikazali kot spodbude za tvorno preskušanje, kako bi uresničili nedosegljiv ideal udeležbe nosilcev dediščine (Bortolotto idr. 2020: 78).

Sarah Ahmed je prav zato, ker čustva ganejo ljudi in jih spodbujajo, da delujejo na določen način, trdila, da vsebujejo določeno tvornost (Ahmed 2004a, 2004b; Jørgensen 2017: 163). Še več, prakse ne le ustvarjajo čustva, temveč čustva sama lahko obravnavamo kot praktično ukvarjanje s svetom, ker čustvene prakse vključujejo

---

110 V kontekstu nesnovne dediščine si lahko priključimo razliko med svečanim ozračjem izvedbe živih jaslic ali veselo in norčavo atmosfero pustovanj.

telo in um, jezik in materialne artefakte, okolje in druge ljudi (Scheer 2012: 193; primerjaj Smith 2006: 57). Čustva je zato treba opazovati v praksi, ko jih ljudje doživljajo in tudi izražajo (Scheer 2012: 195), pri tem pa je poimenovanje čustev bistven sestavni del njihovega doživljanja (nav. delo: 212).

Tudi v slovenskem okolju je bilo zaznano, da subjektivni pogledi in izkušnje skupnosti, skupin in posameznikov izražajo predvsem njihovo emocionalno navezanost na dediščino, skupnost in kraj (Slavec Gradišnik 2014: 10). Potrebna pa je tudi previdnost pri terenskih raziskavah, ker se dejanski pomen izraženih čustev izriše le v kontekstu vsakokratne situacije, poleg tega pa raziskovalce pri pisanju dodatno omejuje etični kodeks (Muršič 2004).

Moč čustev se skriva tudi v tem, da le redko nastopajo v čistih oblikah, kajti čustva so največkrat ambivalentna ali celo v sporu, zato jih je mogoče v družbenem smislu prekanalizirati v to ali drugo smer. /.../ Tipičen primer ambivalentnosti čustev je prezir, ki ga čuti večinsko prebivalstvo vseh evropskih dežel do Romov, in hkratio navduševanje nad njihovim »pristnim« glasbenim izrazom. (Muršič 2004: 57)

Po Laurajane Smith dediščinske dejavnosti niso le telesne izkušnje »delovanja«, temveč tudi čustvene izkušnje »bivanja«. Čustvena vsebina dejavnosti je pomemben vidik »izkušnje dediščine«, ki ustvarja, prenaša in ohranja družbene vrednote in pomene, ob tem pa priključuje zavestna čustvena dejanja spominjanja in ustvarjanja spominov (Smith 2006: 71). To kaže tudi na tesno prepletenost znanja, čustev in identitet. Smith obiskovanja muzejev in dediščinskih krajev namenoma ni analizirala kot učne izkušnje (muzeološka literatura je pomen izobraževanja poudarjala predvsem proti koncu 20. stoletja), temveč kot kulturno dejavnost, s katero ljudje skušajo zavestno ali nezavedno potrditi svoje poglede in zavedanje družbenih in kulturnih pripadnosti (Smith 2015: 459). Obiskovalci muzeja se lahko v enaki meri kot učenju novega posvečajo čustveni in intelektualni krepitvi svojih predstav o sebi, vrednot, stališč in identitet (spolne, razredne, »rasne«, narodne), svoje družbene in kulturne pripadnosti, torej potrjevanju svojega nabora »znanega znanega« (nav. delo: 478–9).

Te trditve je mogoče povezati z delitvijo Slavoj Žižka (2006) v štiri kategorije znanj: v muzej ali na dediščinsko delavnico lahko gremo po »znano neznano«, ko se želimo poučiti o določeni temi ali naučiti nove veščine; lahko nas ob tem preseneti tudi kaj »neznanega neznanega«, za kar sploh nismo vedeli, da obstaja, vendar se izkaže kot zanimivo in pomembno za nas; lahko iščemo čustveno in intelektualno potrditev svojega repertoarja »znanega znanega«, da bi se dobro

počutili; lahko pa se zavemo celo kakšnega dela »neznanega znane-ga«, če se na primer zavemo kakšne slepe pege, stereotipa, predsodka ali dela habitusa, ki je, po Bourdieuju, pozaba zgodovine.

Žižkova tipologija in različne motivacije Laurajane Smith dokazujejo tesno prepletenost učnih, čustvenih in identitetnih procesov, saj gre v življenjskih kontekstih največkrat za kombinacijo več kategorij. Sploh ni nujno, da vnaprej ozavestimo vse te možnosti – obisk muzeja ali dediščinskega kraja, dogodka smo morda izbrali zaradi povsem drugih vzrokov, na primer, da otrokom, sorodnikom ali prijateljem iz tujine pokažemo nekaj zanimivega v svojem okolju ali zaradi želje po dejavnem druženju z njimi.

### Dediščina in tvornost

Alfred Gell je tvornost opisal kot sposobnost oseb (ali reči), da sproži-jo vzročna zaporedja dogodkov z dejanji misli, volje ali namere. Akterji so vir dogodkov v svoji bližini, ki naj bi po njihovi viziji vodili proti nekemu cilju, vendar pa imajo te verige dogodkov včasih tudi nepriča-kovane posledice ali stranske učinke (Gell 2006: 28).

Zanimivo je, da je Unesco v Besednjaku nesnovne kulturne dediščine, ki je nastal med oblikovanjem *Konvencije*, poudaril tvor-nost skupnosti in posameznikov s sedmimi vlogami: nosilec, ustvar-jalec, varuh, izvajalec, raziskovalec, oskrbnik in upravitelj dediščine (van Zanten 2002: 2; 2004: 38). Tvornost<sup>111</sup> so opredelili kot zmo-žnost sprejemanja odločitev, ki vplivajo na družbene prakse in pred-stavitve, v katerih sodelujejo posamezniki in skupnosti (van Zanten 2002: 3).

Opredelitev nesnovne dediščine v *Konvenciji* ne poudarja tvor-nosti nosilcev, izvajalcev in varuhov, kar omogočajo pasivne stavčne strukture angleškega jezika. Tvornost je v drugem delu stavka pripisa-na dediščini, ki ljudem zagotavlja občutek identitete in povezanosti s prejšnjimi generacijami:

This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity (Unesco 2003a: 2.1. člen).

---

111 Franc Smrke in Ingrid Slavec Gradišnik (2004: 271) sta *agency* prevedla kot »zmožnost vplivanja«.

V spodnjem prevodu, ki se razlikuje od prevoda v *Zakonu o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (MKVNKD 2008), tvornost pripišem nosilcem in akterjem dediščine,<sup>112</sup> pri čemer ignoriram Unescovo strategijo nejasnega opredeljevanja (Kearney 2009; Blake 2009: 63, Bortolotto idr. 2020: 69):

Skupnosti in skupine nesnovno kulturno dediščino, preneseno iz roda v rod, nenehno poustvarjajo kot odziv na svoje okolje, naravo in zgodovino, s čimer zagotavljajo občutek identitete in povezanosti s prejšnjimi generacijami ter spodbujajo spoštovanje kulturne raznolikosti in človeške ustvarjalnosti. (Unesco 2003a: 2.1. člen; prevod N. V. F.)

Angleške trpne formulacije omogočajo, da *Konvencija* tvornost nosilcev dediščine postavi v ozadje in s tem prikriva vprašanje »lastništva« nesnovne dediščine. Protokoli dediščine poudarjajo skupne stvaritve, spregledajo pa subjekte, ki so tvorni nosilci in posredniki tradicije ter akterji dediščinskih pobud (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 179). Tvornost reči je odnosna – omogočajo jo človeški akterji v njihovi sosesčini (Gell 2006: 30, 156); kar velja tudi za nesnovno dediščino kot družbeno prakso, ki ne obstaja brez tvornosti njenih nosilcev, izvajalcev in posrednikov.

Sherry Ortner je tvornost razdelila v »mehke« (angl. *soft*) različice, za katere je značilno, da se akter prilagaja, podreja družbenim silnicam, in »trde« (angl. *hard*) različice z akterjevo težnjo, da svoje življenje ureja po lastnih ambicijah in s tem izziva družbene danosti in pritiske. Različne oblike tvornosti lahko opazujemo kot točke na lestvici od mehke tvornosti z nizko stopnjo namernosti do trde z visoko stopnjo namernosti (Ortner 2006: 134–6). Do tega je prišla prek analize pravljič bratov Grimm, ki sta princese opisovala kot »junaške žrtve« – njihova vloga do prehoda v odraslost je bila v potrpljenju in pasivnem sprejemanju dejanj drugih. Junaki so v obredih prehoda tvornost pokazali tako, da so razvozlati problem, ubili zmaja in rešili ujeto dekle, princese pa so morale potrpežljivo čakati na prinčevo reševanje in mu omogočiti, da je postal junak. Dejavna dekleta so bila za trdo tvornost kaznovana tako, da niso odrasla ali se niso poročila; nagrajena je bila mehka tvornost princes, ki je omogočala reprodukcijo patriarhalnega reda (nav. delo: 140–1, 147).

Mustafa Emirbayer in Ann Mische sta tvornost analitično razdelila v tri komponente, glede na časovno usmerjenost družbenih akcij in odnos do družbenih struktur. Iteracijska (angl. *iterational*) tvornost

---

112 Pasivne angleške glagole sem v slovenščino prevedla z aktivnimi oblikami, da je iz konteksta razviden vršilec dejavnosti (primerjaj Štefančič 2016).



deluje po načelu ponavljanja preteklih vzorcev mišljenja in delovanja, ki so vključeni v praktične dejavnosti, rutine in navade; spominja na mehko tvornost in poudarja stabilno reprodukcijo tradicije z ohranjanjem uveljavljenega reda. Načrtovalna (angl. *projective*) tvornost se nanaša na alternativne rešitve in možnosti, ki si jih akter ustvarjalno zamišlja glede na upe, strahove, želje in načrte za prihodnost; to je blizu trdi tvornosti, ki je usmerjena v preoblikovanje, posodabljanje in prilagajanje tradicij zahtevam sodobnosti. Tretja je praktično-ocenjevalna (angl. *practical-evaluative*) tvornost, ki deluje z ovrednotenjem preteklih navad in tradicij, trenutnih razmer in dilem ter bodočih načrtov in neznank (Emirbayer in Mische 1998: 962, 971; primerjaj Jørgensen 2017: 64). V življenju gre večinoma za kombinacije vseh treh vidikov.

Japonski obred *toshidon* ni bil nominiran na pobudo otoške skupnosti, s tem pa je kulturna politika nosilec tradicije omogočila samo mehko tvornost – sprejetje njenih vizij in načrtov. Po vpisu na Reprezentativni seznam so otočani s praktično-ocenjevalno in načrtovalno tvornostjo določili okoliščine, v katerih bodo nadaljevali svojo tradicijo. Ko zaradi demografskih sprememb na otoku ni bilo več otrok, so skladno s tradicijo obred ukinili in ga zbrisali z Unescovega seznama (ostanki so na Spletnem viru 81), pri tem pa je bila njihova tvornost trda.

Iteracijska tvornost prevladuje pri slovenskih pustnih skupinah, ki skušajo ostali čim zvestejše tradiciji, ne vključujejo žensk in ne hodijo na karnevale (na primer Ravenski pust; Zych 2003), projektivna pa pri tistih, ki rade uvajajo novosti, potujejo po svetovnih karnevalih in dogodkih, ki pogosto niso povezani niti s pustnim časom, niti s funkcijami pustnih šeg. Skupina korantov je bila navzoča celo na poletnih olimpijskih igrah v Londonu leta 2012 (Pukl in Jerin 2017: 154; primerjaj Gačnik 2000, 2003; Fikfak 2003a; Brence 2012; Habinc 2013b; Jerin in Pukl 2022: 57–9). Pogledi različnih pustnih skupin na to vprašanje so izrazito neskladni. Opazujemo lahko, kako bo Unescova težnja po vključevanju žensk in otrok v prihodnje vplivala na poglede slovenskih fantovskih skupnosti in na podobo vaških šeg.

## DEDIŠČINA KOT ZBIR, SKUPNOSTI PRAKSE IN UNESCOVA EPISTEMSKA SKUPNOST

Rodney Harrison dediščino obravnava kot zbir<sup>113</sup> (fr. *agencement*,<sup>114</sup> angl. *assemblage*) ljudi in neljudi (rastlin, živali, okolja, materialnega

113 Glede prevoda se zgledujem po Rajku Muršiču (2021: 90).

114 V francoščini je očitna povezava med zbirom, tvornostjo (fr. *agence*) in akterjem (fr. *agent*).

sveta, izdelkov). Teorijo zbira sta razvila Gilles Deleuze in Félix Guattari (1980), da bi poudarila družbeno kompleksnost raznovrstnih kolektivitet, saj je zbir fluiden, entitete so izmenljive, tvornost pa je porazdeljena med akterje in aktante, pri čemer prvi urejajo druge (Latour 2005). Zbir je več kot samo vsota sestavnih delov, teorija zbira pa presega znane modernistične dualizme narava – kultura, človeško – nečloveško, družbeno – naravno (Harrison 2013a: 32–3; Tauschek 2015: 293, 303).

Unescova varovalna paradigma in sezname nesnovne kulturne dediščine so zbiri ljudi (nosilcev dediščine, lokalnih akterjev, nevladnih organizacij, strokovnjakov, državnih uradnikov, članov Ocenjevalnega telesa, informacijskih inženirjev in uradnikov v Unescovem sekretariatu), pojavov in stvari (pravnih okvirov, nominacijskih dosjejev, besedil, fotografij, filmov, dediščinskih lokacij, izdelkov, muzejev, interpretativnih aparatov, diskurzov, spletnih mest). Mnogi akterji in aktanti delujejo na daljavo: Unesco na primer s politiko dediščine, birokratskimi procesi in sezname dediščine; stroke in nosilci dediščine pa s predstavitvami, referati, članki, knjigami, filmi in spletnimi mesti, ki povratno vplivajo na upravljanje dediščine (Harrison 2013a: 33–4). Koncept zbira pomaga razumeti, kako dediščina deluje na ravni materialnih in družbenih odnosov, s poudarkom na razmerjih znanja in moči (nev. delo: 35; Tauschek 2015: 293, 303), torej razmerja med dediščino in vladnostjo.

Če na primer *Tematsko pot Na svoji zemlji* (2012, Spletni vir 104) pogledamo s teorijo zbira, smo pri njeni pripravi postavili krog akterjev, kot so delovna skupina, društva, krajevna skupnost in vodiči ter predstavniki nacionalnih, regionalnih in občinskih dediščinskih ustanov. Poleg njih so tvornost izkazovali tudi aktanti:<sup>115</sup> filmska dediščina ter z njo povezano dokumentarno in publicistično gradivo; interpretativni aparat in infrastruktura (tematske table, razstava v Domu krajanov, medijski točki, spletna stran); lokalni prostor (Grahovo ob Bači in Koritnica z okolico) in širši družbeni prostor.

Michel Foucault (1980) je interpretacijo, medije, tehnologije in infrastrukturo označil kot aparat ali dispozitiv (fr. *dispositif*): aparat dediščino opredeli in ustvari razmeroma samostojno dediščinsko lokacijo v obliki razstave, tematske poti ali tematskega parka (*Tematska*

---

115 Po Gellu je družbena tvornost reči, tudi medijev, odnosna, omogočajo jo človeški akterji (2006: 30, 156), obenem pa ogled tematske poti (tudi brez vodstva) obiskovalcem prinaša novo znanje in jih spodbuja tudi k dejavnostim, kot so pisanje članka (Štefančič 2013), snemanje dokumentarca (*Filmoljubje*, 2018) ali priprava dogodkov na prizoriščih snemanja drugih slovenskih filmov (glej projekt Lucija v Sorici v Dariš 2017: 269–71).

*pot Na svoji zemlji* je prosto dostopna kadar koli, skupine se lahko dogovorijo za vodstvo, enkrat letno je organiziran pohod). Aparat je vse, kar lahko »zajame, usmeri, določi, prestreže, modelira, nadzoruje ali zavaruje geste, vedenja, mnenja ali diskurze živih bitij« (Agamben 2009: 14). Na tematski poti v te kategorije spadajo interpretacija filmske dediščine, mediji za dokumentiranje dediščine in spominov, reproduktivne tehnologije, prostor razstave v Domu krajanov in tematska pot s sedmimi tablami v kulturni krajini. Ta aparat vpliva na uporabnike in tudi na tvornost dediščinske skupnosti. Znanje je vedno vpeto v razmerja moči, kar se kaže v načinu postavljanja aparata (kdo sodeluje in kdo prevzame odgovornost za upravljanje). *Tematska pot Na svoji zemlji* je bila participativno zasnovan projekt, ki so ga pripravili strokovnjaki, lokalni prebivalci in društva, upravljajo pa jo KTT Društvo Baška dediščina in krajanjani.

Tradicije, ki jih je uvedla država, so bile označene kot politične; tradicije, ki so jih ustvarile skupnosti, pa družbene (Hobsbawm 1983b: 263); pri dediščini ločimo uradno in neuradno dediščino (Graham 2002: 1004; Harrison 2013a: 14–5). Po tej delitvi je film *Na svoji zemlji* (1948) nastal kot politično podprt film, njegov negativ je bil do decembra 2021 hranjen v Beogradu, pozitiv in kopije ter pisni in fotografski dokumenti pa v Slovenskem filmskem arhivu pri Arhivu Republike Slovenije in v Slovenski Kinoteki. Pri pripravi tematske poti smo črpali tudi iz družbene dediščine (spominov članov ekipe in vaščanov na snemanje, kulturne biografije Baške grape in filma), ki smo jo kot uradno dediščino legitimirali sodelujoči zastopniki strokovnih ustanov, uporabljeni aparat in medijske objave. Pri tem smo na novo ustvarili nekaj dediščine (Valentinčič Furlan 2014a: 194) – spomini so postali dediščina, ko smo jih dokumentirali in spoznali kot dediščino (Mensch 2005: 17).

Aparati ali dispozitivi so tudi Register nesnovne kulturne dediščine na spletišču Ministrstva za kulturo (Spletni vir 7), Prikaz enot, vpisanih v Register, na Koordinatorjevem spletišču (Spletni vir 9) in Unescovi sezname nesnovne dediščine (Spletni vir 1). Nosilci in akterji dediščine za nekatere elemente dediščine v slovenskem registru še niso oblikovali samostojnih aparatov, na primer za *Subozidno gradnjo*, drugi pa jih že imajo: slamnkarstvu sta na primer posvečena Slamnikarski muzej (Rus Krušelj 2016) in Slamnikarska pot v Domžalah, klekljanje čipk pa je med drugim predstavljeno na razstavah v Mestnem muzeju Idrija (Terpin in Gnezda Bogataj 2010), Muzeju Železniki in Loškem muzeju.

Zbire nesnovne kulturne dediščine bom tukaj teoretično obravnavala z značilnostmi in deloma tudi nasprotji dveh skupnosti različnih modalitet, kot so ju opredelile družboslovne in humanistične

znanosti: v lokalnem okolju so to skupnosti prakse, Unesco pa je ustvaril močno epistemsko skupnost, ki združuje politiko ter družboslovne in humanistične strokovnjake. Ko se dejavnosti obojih skupnosti povežejo v skupna prizadevanja, je varovanje dediščine po Unescovi paradigmi največkrat uspešno.

### Skupnosti prakse

Besedno zvezo »skupnost prakse« sta uvedla Jean Lave in Etienne Wenger; prvič sta jo uporabila v knjigi o situacijskem učenju in legitimni periferni participaciji (1991).<sup>116</sup>

Skupnost prakse je niz odnosov med osebami, dejavnostmi in svetom skozi čas in tudi v razmerju z drugimi dotikajočimi se in prekrivajočimi se skupnostmi prakse. Skupnost prakse je bistveni pogoj za obstoj znanja. /.../ Možnosti za učenje določajo družbena struktura te prakse, njena razmerja moči in njeni pogoji veljavnosti. (Lave in Wenger 1991: 98)

Za razumevanje kulturnih praks in nesnovne kulturne dediščine je pomembno, da je skupnost prakse prostovoljna skupina ljudi, ki v vsakdanjih dejavnostih razvija in prenaša utelešeno in tiho znanje, obenem pa se ustvarjajo tudi občutki pripadnosti in identifikacije (Ličen 2012: 13). Kompetence se kažejo kot praktični čut in habitus, po katerih se skupnost prakse loči od drugih takšnih skupnosti (nav. delo: 20). Gre za humanistično-družboslovni koncept: skupine ljudi se namreč ne opredeljujejo na ta način, nekatere niti še niso ozavestile, kaj vse jih povezuje ali kaj jih ločuje od drugih skupnosti praks, pogosto tudi nimajo imena, ker v tradicionalni kulturi ni bilo potrebe po tem (Kurin 2004: 72).

Cristina Grasseni je pokazala, da na istem prostoru lahko sobiva več različnih skupnosti praks in da jih pogosto šele konkretne razmere spodbudijo, da se zavedo razlik med svojimi izkušnjami, pogledi in vrednotami. V dolini Taleggio je nezadovoljstvo lokalne skupnosti sprožil turistični zemljevid, ki ga je izdala pokrajinska uprava (avtsajderji), zato so v lokalni skupnosti sklenili, da bodo sami (insajderji) pripravili nov skupnostni zemljevid svoje doline. V ta namen so pokrajino med drugim prehodili in fotografirali govedorejca – sirar, botaničarka,

---

116 Legitimna obrobna udeležba pomeni, da se novinec najprej nauči preprostejših opravil, sčasoma pa kompleksnejših, ter iz obrobnih vlog prehaja v središčne. Z novimi veččinami in diskurzom se uči skupnih pomenov, vrednot in identitet ter spoznava strukture moči (Ličen 2012: 19).

lovec, gornik, maratonec in antropologinja. Prispevali so vsak svoje utelešeno znanje, vendar je vsak pokrajino videl in predstavil drugače. Njihovi opisi poti so ustrezali njihovim vizualnim in telesnim izkušnjam ozemlja ter njihovim prostorskim in časovnim krajinam (angl. *timescapes*) – kje in kdaj v dnevu oziroma letu so se gibali po dolini in hribih. Skupni zemljevid je bil tako rezultat pogajanj med različnim zaznavanjem skupne pokrajine. Grasseni je iz te izkušnje sklepala, da so različni načini gledanja in zaznavanja povezani s fenomenologijo večšin in praks šestih ljudi iz različnih skupnosti praks; ena od njih je bila tudi sama (Grasseni 2007a: 204; 2008: 159). Mimogrede opozarjam na identitetne procese: lokalna skupnost je najprej uveljavila ločnico med insajderji in avtsajderji, potem pa še ugotovila, da obstajajo razlike med pogledi posameznih skupnosti praks v dolini.

Podobno kakor teh šest ljudi ni imelo ozaveščene pripadnosti različnim skupnostim prakse, dokler niso bili udeleženi v pripravo zemljevida skupnosti, tudi pri kulturnih praksah ni nujno, da se pripadniki skupnosti prakse zavedajo te pripadnosti. Prav prehod v uradno nesnovno dediščino je lahko sprožilni moment, ne samo za opredelitev dediščine, marveč tudi znalcev in skupnosti, ker se pojavi potreba po evidentiranju nosilcev dediščine (primerjaj Kurin 2004: 72). Pri nekaterih elementih dediščine so skupnosti prakse tako široke ali geografsko tako razširjene, da se njeni nosilci ne poznajo – v tem primeru gre za zamišljene (angl. *imagined*) skupnosti (Anderson 2007; Adell idr. 2015).<sup>117</sup> V slovenskem registru so široko razvejene skupnosti med drugim značilne za elemente *Prekmurščina* (Spletni vir 105), *Raba hišnih imen* (Spletni vir 106) in *Peka potic* (Spletni vir 107), za katere nosilci niso evidentirani. Elementi nesnovne dediščine so pogosto razširjeni na obsežnih območjih in celo prečijo državne meje. Decembra 2024 je na Unescovih seznamih ena osmina (97 od 788) večnacionalnih vpisov, ki povezujejo skupnosti prakse v dveh ali več državah pogodbenicah (Spletni vir 48).

V analizi pomena skupnosti prakse pri učenju odraslih v dediščinskih društvih in študijskih krožkih (Ličen, Findeisen in Fakin Bajec 2017) je poudarjeno, da so pri skupnostih praks važni občutki pripadanja, skupna identiteta, ki nastaja ob delovanju v nehierarhičnih odnosih in učenju *in situ* (nav. delo: 26), pomembno pri tem pa je, da člani skupnosti niso zgolj nosilci kulturnih in dediščinskih praks, temveč tudi prenašalci znanja na mlajše generacije (Fakin Bajec 2020a: 94).

---

117 Rajko Muršič (2005: 29) je *imagined communities* prevedel v »predstavne skupnosti«.

V knjigi o zamišljenih skupnostih in skupnostih prakse ob ustvarjanju dediščine (Adell idr. 2015) je v uvodniku poudarjeno, da posamezniki, ki so predani ohranjanju ali oživljanju kulturne tradicije, tvorijo skupnost prakse, ki nima nujno skupne etnične identitete, temveč sodeluje zaradi skupnih interesov (nav. delo: 7–8). Avtorji so so koncept »skupnost prakse« uporabili tudi pri dediščinjenju, ko lokalno prebivalstvo sodeluje s strokovnjaki in uradniki pri izdelavi nominacijskega dosjeja (prav tam). S tem se ne strinjam, ker pri varovalni paradigmi in postopkih nominiranja ne gre za spontane, nehierarhične in trajnejše skupnosti, marveč za projektno zasnovane skupine s ciljem, da vpišejo dediščino na enega od Unescovih seznamov. Izkušnje kažejo, da po doseženem cilju delovne skupine prenehajo delovati, državna kulturna politika in Koordinator pa po potrebi oblikujeta nove delovne skupine z nosilci in akterji dediščine, ki želijo pripraviti nominacijo svoje dediščine. Te skupine ne razvijejo trajne skupne identitete; med pripravo nominacije res pridobijo precej novega znanja, vendar to ni utelešeno in tiho, temveč v veliki meri ozaveščeno in politično, opredeljeno z Unescovimi mehanizmi (*Konvencija, Operativne direktive, obrazci nominacije, navodila, protokoli*).

### Unescova epistemska skupnost

Peter M. Haas je s konceptom »epistemska skupnost« opredelil mednarodno mrežo strokovnjakov, ki političnim odločevalcem pomagajo spoznati probleme, poiskati različne rešitve in predvideti potencialne rezultate njihovih politik (Haas 1992).

Koncept so razvili »mehki« konstruktivistični raziskovalci mednarodnih odnosov, ki se ukvarjajo s tvornostjo, da bi razumeli akterje, povezane z oblikovanjem idej, ter okoliščine, vire in mehanizme, s katerimi razvijajo nove ideje ali politične doktrine, uvedene v politični proces. (Haas 2001: 11578)

Mai'a K. Davis Cross je opozorila, da epistemskih skupnosti ne sestavljajo zgolj znanstveniki, saj v vse bolj globaliziranem svetu transnacionalni akterji postajajo vse vplivnejši, razumevanje oblikovanja in delovanja epistemskih skupnosti pa lahko jasno pokaže, kako se znanje pretvarja v moč (Cross 2013: 137). Koncept je za interpretacijo Unescove paradigme varovanja nesnovne kulturne dediščine prvi uporabil Marc Jacobs (2017). Trdil, da je za identifikacijo Unescove epistemske skupnosti treba samo:

slediti imenom, ki se ponavljajo na seznamih udeležencev medvladnih strokovnih srečanj, delegacij, opazovalcev in članov Unescovega sekretariata na sestankih Generalne skupščine in zasedanjih Medvladnega odbora ter na seznamu pospeševalcev programov krepitve zmogljivosti. (Jacobs 2017: 186; Globalna mreža pospeševalcev, Spletni vir 67)

Člani Unescovih teles in zastopniki držav pogodbenic pogosto združujejo politične in akademske funkcije (Wim van Zanten, Cécile Duvelle, Janet Blake, Valdimar Hafstein, Kristin Kuutma idr.). Tudi sedanji glavni tajnik *Konvencije* Avstralec Timothy Curtis je po izobrazbi kulturni antropolog. Obenem pa so družboslovni in humanistični profili v Unescovi paradigmi močno podvrženi Unescovim političnim težnjam. Aplikativni antropologi vidijo Unescovo *Konvencijo* kot priložnost za potrditev svoje poklicne identitete, znanja in participativnih pristopov, ki jih upravno-politična hierarhija končno vidi kot uporabne, obenem pa Unescovo načelo samoopredeljevanja dediščine s strani nosilcev zmanjšuje pomen njihovih raziskav, zaradi načela anonimnosti besedil v varovalni paradigmi pa se ne morejo postavljati z raziskovalnimi rezultati (Bortolotto 2015: 259). Posledično se nekateri zatekajo v identifikacijo s hierarhijo moči te paradigme, drugi pa se odločijo za kritične raziskave paradigme, ki pa jih Unesco ne vrednoti visoko (nav. delo: 261–5).

Za premislek o delovanju Unescove varovalne paradigme je lahko uporaben tudi koncept »kulturnega polja«, tj. specialistično področje prakse z vrsto institucij, pravil, ritualov, zborovanj in kategorij, ki sestavljajo objektivno hierarhijo ter ustvarjajo svoje diskurze in dejavnosti (Bourdieu v Webb, Schirato in Danaher 2002: 21–2). Kulturno polje razvije lastno logiko, merila vrednotenja in položaj moči, da določa vrednosti gospodarskemu, kulturnemu, družbenemu (mreže, zveze) in simbolnemu (ugled) kapitalu (Bourdieu 2005: 95). Kulturni kapital obstaja v treh oblikah: v utelešenem stanju kot dolgotrajne dispozicije duha in telesa (habitus, veščine, prakse); v objektiviziranem stanju kot kulturne dobrine (različni izdelki, slike, knjige, filmi, razstave, spletne strani); in v institucionaliziranem stanju (prav tam). Unesco skupnostne prakse, torej kulturni kapital v utelešenem stanju, z družbeno alkimijo predeluje v uradno nesnovno kulturno dediščino, ki je institucionaliziran kulturni kapital in ga je pod določenimi pogoji mogoče pretvoriti v družbeni, simbolni in ekonomski, tega pa naprej v finančni kapital (nav. delo: 100, 102). Več družbene alkimije Unesco opravi, večji so tudi njegovi kulturni, družbeni in simbolni kapitali.

Uradna nesnovna dediščina ni neposredno pretvorljiva v ekonomski in finančni kapital, vendar obstajajo določene finančne

spodbude. V Sloveniji Ministrstvo za kulturo od leta 2021 z letnimi javnimi razpisi<sup>118</sup> financira kulturne projekte na področju nesnovne kulturne dediščine. Ti kapitalizirajo uradno nesnovno dediščino in njeno varovanje ter povečujejo njeno vidnost in javno dostopnost, pri tem pa najbolj spodbujajo posredovanje znanja v različnih medijih: z izdajo publikacij, objavo filmov, pripravo razstav, postavitvijo spletnih strani in pripravo delavnic in izobraževanj.

## DRUŽBOSLOVJE IN HUMANISTIKA, NOSILCI DEDIŠČINE IN UNESCO O VPRAŠANJU (NE)PRISTNOSTI

Skupnosti prakse in Unescova epistemska skupnost imata različne poglede na vprašanje pristnosti, ki so ga družboslovne in humanistične znanosti že opustile. V Unescovi varovalni paradigmi je preseženo samo na prvi pogled, v resnici pa je še vedno aktualno, vsaj za skupnosti prakse in pripravljalce nominacij, ki se pogosto znajdejo v ambivalentnih situacijah. Je mogoča sprava med emskimi pogledi nosilcev, da je njihova dediščina zanje pristna, in etskimi pogledi znanosti in Unesca, da je vsa dediščina konstruirana?

Za večino kulturnih sestavin ni mogoče trditi, da so avtentične (Novak 1958), ker gre za dve potujitvi: če njihovemu izviru sledimo dovolj nazaj v zgodovino, smo večino elementov prevzeli od nekoga drugega, poleg tega pa izročila nenehno spreminja tudi ljudska ustvarjalnost (Muršič 2005: 34–5). To je blizu tezi, da je »vsaka kultura svojevrsten kompleksen izmislek neke skupnosti« (Wagner 1981 v Muršič 2005: 28), deloma tudi iznajdenim tradicijam (angl. *invented tradition*). Eric Hobsbawm (1983a: 1–2) je s tem konceptom označil obredne in simbolne prakse, ki so jih razglašali za zelo stare in s ponavljanjem poskušali ustvariti navidezno kontinuiteto s preteklostjo, večinoma pa so nastale konec 19. ali v 20. stoletju kot odziv na nove situacije in potrebe. Mnogi avtorji so navdušeno dekonstruirali ljudske predstave o pristnosti, pri čemer so nacionalne, politične in komercialne interese označili kot arbitrarne in pogosto povezane z interesi politike, elite ali stroke (Brumann 2017: 285).

Bolgarska filmarka Adela Peeva je v filmu *Čigava je ta pesem?* (*Whose Is This Song?*, 2003) v Albaniji, Bosni, Srbiji, Makedoniji,

---

118 Cilji razpisa so varovanje in oživljanje nesnovne dediščine, ki je vpisana v register nesnovne dediščine, povečanje ozaveščenosti o pomenu te dediščine med prebivalci Slovenije in zagotavljanje dostopnosti (so)financiranih projektov čim širši javnosti (Spletni vir 108).



Bolgariji, Grčiji in Turčiji zasledovala melodijo, ki jo ima vsak narod za svojo narodno dediščino in trdi, da so jim jo drugi ukradli. Večina kulturnega sposojanja poteka med bližnjimi sosedi, v času množičnih medijev pa pesmi potujejo tudi prek velikih ločnic (Noyes 2006: 32). Valdimar Hafstein je v filmu *Kondorjev let* (*The Flight of the Condor*, 2018) analiziral, kako se je melodija ljudstva Kečua širila med sosednjimi ljudstvi in postala svetovna uspešnica *El condor pasa*, ki je v različnih izvedbah obkrožila svet in šla celo v veselje, pri tem pa so jo kot svoje avtorsko delo zaščitili nekateri zahodni avtorji in si jo prilaščali državnim režimi (Hafstein 2018b: 29–51).

Izraz »avtentičnost« izvirja iz grških besed *authéntēs*, *authéntikós* in označuje tistega, ki deluje z avtoriteto, oziroma tisto, kar je narejeno z lastnimi rokami (Bendix 1997: 14). V muzejih so na primer strokovnjaki z njim opredeljevali pristnost muzealij, vendar je Walter Benjamin (1998) spodbijal pomen izvirnosti (Poljak Istenič 2013: 106). Po Davidu Lowenthalu (1985: 410) ne potrebujemo nespremenljive dediščine, temveč tako, s katero lahko sodelujemo ter z njo povezujemo preteklost in sedanost. Ko je Regina Bendix (1997) analizirala raziskave folklore (v nemški Volkskunde in ameriški folkloristiki) z vidika iskanja in zaščite pristnosti, je ugotavljala, da so z industrializacijo in modernizacijo neločljivo povezani občutki izgube, ki vodijo v sentimentalno iskanje nedotaknjenega kulturnega bistva. V 19. in 20. stoletju je politika pristnosti napajala kulturne nacionalizme, v globaliziranem svetu pa se meša predvsem s tržno ekonomijo kulturnega turizma (Bendix 1997; Poljak Istenič 2008: 72). Folklorizem je včerajšnja aplikativna etnologija (Bausiger v Poljak Istenič 2008: 63), izvirne in sekundarne tradicije pa se v mnogih ozirih spajajo, zato izključitev enih ali drugih vodi k ponarejanju raziskovalnih rezultatov. Zaradi kontradiktornosti sploh nima več smisla razločevati med folkloro in »nepravo folkloro« (angl. *fakelore*),<sup>119</sup> pristnim in lažnim (Bendix 1997; Poljak Istenič 2008, 2011, 2012, 2013). Skratka, »vprašanje avtentičnosti je opuščeno«, iznajdbe pa so legitimne (Harrison 2013b: 11).

»[A]meriškim argumentom o avtentičnosti izdelkov [so bile] v Evropi sorodne debate o folklorizmu« (Bendix 1997 v Poljak Istenič 2013: 106) – in podobno velja tudi za slovensko etnologijo.

Folklorizem je pravzaprav nadomestek (instant) dediščine, lahko bi ga označili tudi kot ponaredek, ljubiteljsko (torej nestrokovno) rekonstrukcijo, pogosto tudi banalizacijo. Seveda pa vse take oblike

---

119 Izraz je prvi uporabil Richard Dorson v članku *Folklore and Fake Lore* (1950).

spremlja priseganje na originalnost, izvirnost, tipičnost, govori se o koreninah in podobno (Bogataj 1992: 16).

Folklorizem je bil opredeljen kot neprava folklor iz druge roke in družbenokulturni pojav, ki že pozabljene oblike ljudske kulture oživlja kot znanstvene rekonstrukcije ali jih vključuje v različne javne prireditve in množično kulturo, pri tem pa spreminja njihove funkcije in kontekste. V 19. stoletju je imel folklorizem vlogo potrjevanja kulturne samobitnosti, po drugi svetovni vojni pa je z ideološkimi nagibi nadomeščal avtentično folkloro (Stanonik, Terseglav in Slavec Gradišnik 2004: 131; primerjaj Rihtman-Auguštin 2001: 142).

Če etnologi in antropologi pojave preučujejo z emske perspektive, z vidika njihovih izvajalcev, ti folklorizem vedno vidijo kot pozitiven pojav (Poljak Istenič 2008: 98). Lahko je »sredstvo za izboljšanje ekonomskega položaja, povečanje prepoznavnosti lokalnih okolij in zbujanje pripadnosti območju, lahko izboljšuje kakovost življenja in krepi tako osebno kot lokalno identiteto, lahko pa seveda služi tudi zgolj zabavi« (Poljak Istenič 2013: 146). Nekateri folkloristi tradicije definirajo v sedanosti, s tem pa zadrege o folklorizmu ali nepravih tradicijah odpadejo, ker je avtentičnost v etnografskem opisu teh procesov povsem nepomembna – je namreč stvar interpretacije (Handler in Linnekin 1984; Roginsky 2007: 44 v Poljak Istenič 2008: 73–4).

Več avtorjev je obravnavalo pomen (ne)avtentičnosti v varovalni paradigmi kulturne dediščine in vzroke za neskladje med pogledi nosilcev dediščine in Unesca. Ljudje, ki dediščino ustvarjajo in uporabljajo, tej večinoma pripisujejo pristnost, pogosto zaradi čustvene in identitetne navezanosti nanjo. Avtentičnost je večpomenski izraz, s katerim ljudje povezujejo veliko različnih stvari, od pristnih izkušenj do velikih osebnosti (Brumann 2017: 285). Akterji dediščine v številnih primerih sploh ne zaznajo, da javni prikazi tradicionalne kulture in njihov uspeh pri privabljanju turistov zmanjšujejo njeno pristnost, prav nasprotno – zunanje priznanje in povpraševanje celo krepita njihov občutek, da je njihova kultura posebna, dragocena in pristna (Comaroff in Comaroff 2009 v Brumann 2014: 181; Hrobat Virloget 2019: 34).

V Veliki Britaniji je, na primer, zelo priljubljeno obiskovanje podeželskih dvorcev in v njih »uprizarjanje zgodovine«. Čeprav je britanska stroka tak način reprezentacije kritizirala kot politično konservativen in neavtentičen, so mnogi anketirani obiskovalci svoje doživetje (sodelovanje v uprizarjanju dediščine) opisali kot »avtentično« (Smith 2006: 158). Obisk dediščinske lokacije je telesna izkušnja dejavnosti in spominjanja, pri tem pa tvornosti ne izkazujejo samo tisti,

ki so pripravili predstavitve dediščine, temveč tudi obiskovalci, ki s sodelovanjem potrdijo ali zavrnejo ponujeno, bolj ali manj verjetno, različico uprizorjene zgodovine (Bagnall 2003: 88–91). Čustvena vsebina doživetih dediščinskih dejavnosti pri njih zbuja resnične občutke in čustva, s pomočjo katerih to izkušnjo osmislijo v svojem življenju, subjektivni občutek avtentičnosti pa potem prenesejo tudi na samo dediščino (prav tam; Smith 2006: 71).

Mattijs van de Port in Birgit Meyer sta opazila večanje razdalje med izkušnji oddaljenim konstruktivističnim znanjem znanosti ter na izkušnjah utemeljenem znanju ljudi in opozorila, da sogovornike, njihove teorije, metafizike in ontologije jemljemo resno (Latour 2005; van de Port in Meyer 2018: 4). Sprejela sta torej sobivanje konstruiranih kulturnih oblik v znanosti in obravnavanje teh oblik kot resničnih za njihove nosilce;<sup>120</sup> prav tako pa sta se prepričala, da so ljudje sposobni priznati konstruirano naravo svojih kulturnih in verskih oblik, čeprav jih dojemajo kot resnične v svojih življenjih (nav. delo: 5). Ob ponovnem branju članka sem ugotovila, da avtorja navajata mnenje Anari Braz Bomfim, pripadnice staroselskega ljudstva Pataxó in študentke Oddelka za etnične in afriške študije na Zvezni univerzi v Bahii, ki je v javni razpravi preprosto združila oba pogleda na vprašanje staroselske pristnosti in ponovne iznajdbe (nav. delo: 3). To potrjuje, da staroselski raziskovalci lahko ponudijo sveže poglede na dediščine in identitete (Janko Spreizer 2006: 255).

Eduardo Viveiros de Castro, začetnik perspektivizma, poziva, da razlike med »perspektivami« dojemamo kot ontološke in ne epistemološke. Antropolog naj torej na trditve domačinov, da so »divji prašiči ljudje«, ne reagira z zanikanjem ali prerekanjem, temveč naj raje premisli, kaj staroselci s tem povedo o svojem svetu (Viveiros de Castro 2013: 494). Ontološki obrat v antropologiji poudarja, da različnih svetov ne razumemo več na kolonialističen, naturalističen ali evolucionističen način, ampak jih prepoznavamo z realnostmi in ontološkimi značilnostmi njihovih prebivalcev (Telban 2017: 8). Čeprav na prvi pogled to ne zadeva domačih situacij, je po vpisu elementa *Obhodi kurentov* (2017, Spletni vir 56) na Unescov Reprezentativni seznam ptujski koordinator v knjigi *Kurent, korant, ali veš, kdo si?* (Čelan 2020) kurentovanje opisal kot mistično obredje in šamansko prakso, česar mu delovna skupina, ki je pripravljala nominacijo, ni dovolila zapisati v nominacijski obrazec (Obhodi 2017).

---

120 Čeprav je po postmodernih pogledih vsa dediščina konstrukt, je vseeno vredno raziskovati, kako konstruirana realnost vpliva na prakse in miselnost ljudi (Muršič 1999: 24; Hrobat Virloget 2022: 18).

Pristnost kulturne oblike nima ontološke podlage v objektivni zunanji realnosti in jo je mogoče doseči le s postopki certificiranja, zato je rezultat »kulturne konstrukcije realnega«, ki vsebuje čutno, čustveno in miselno vpletenost ljudi v vidike določene kulturne oblike (van de Port in Meyer 2018: 19). Mattijs van de Port in Birgit Meyer navajata mlin na veter v nizozemski vasi Burum (Spletni vir 109), ki je leta 2012 pogorel in so ga vaščani zgradili znova, vendar strokovnjaki replike sprva niso priznali kot dediščino, ker po njihovih merilih prenovljeni mlin ni bil več pristna stavba, vaščani pa so se vztrajno in čustveno borili ter dosegli priznanje. Uradniki agencije za kulturno dediščino so izhajali iz strokovnega in izkušnji oddaljenega razumevanja kulturne dediščine kot »zgodovinske zapuščine«, ljudje pa iz svojih izkušenj, čutenja in identitet, vendar so strokovnjake in javnost prepričali šele z zgodovinsko argumentacijo, da je bil mlin vse od nastanka podvržen manjšim ali večjim prenovam, v 225-letni zgodovini nikoli bi bil zamrznjen v času.<sup>121</sup> Ko so vaščani spregovorili v diskurzu znano, so bili slišani, ministrica za kulturo pa je v duhu romantičnih pogledov na dediščino komentirala, da so vaščani s skupnimi prizadevanji repliki dali »dušo«. Van de Port in Meyer (2018: 11–2) sta prizadevanja vaščanov opredelila kot upor ljudstva proti strokovnemu diktatu avtentičnega ter tvorno kulturno produkcijo dediščine.

Vprašanje pristnosti se v *Konvenciji in Operativnih direktivah* (Unesco 2008/2018: 5–6) sploh ne pojavi, obravnava pa ga Jamatska deklaracija o celostnem pristopu za varovanje snovne in nesnovne kulturne dediščine (*The Yamato Declaration on Integrated Approaches for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage*, Unesco 2004): »glede na to, da se nesnovna kulturna dediščina nenehno poustvarja, izraz 'pristnost', kot se uporablja za materialno kulturno dediščino, ni ustrezen za prepoznavanje in varovanje nesnovne kulturne dediščine« (nav. delo: 8. točka). Kakor omenjeno, *Aide-Mémoire* v točki o neustreznem besednjaku odsvetuje uporabo besed pristen, avtentičen, čist, pravi, edinstven in izviren (Unesco 2015a: 14. točka), vendar brez pojasnil, zakaj te besede niso zelene. V Etičnih principih za varovanje nesnovne kulturne dediščine (Spletni vir 45), ki jih je Medvladni odbor sprejel na zasedanju v Namibiji (2015), je Unesco poudaril živost in dinamičnost nesnovne dediščine, zato je zavrnil izraze,

---

121 Japonci so že leta 1996 na Svetovni seznam kulturne dediščine vpisali leseno šintoistično svetišče v zalivu otoka Itsukushima (Spletni vir 110), katerega obredna prenova poteka vsakih dvajset let; gre za kontinuiteto oblike, funkcije in prenosa znanja v vsaki generaciji (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 61; Brumann 2017: 277; Hafstein 2018b: 60–70). Unesco je kanonski pogled na vprašanje avtentičnosti relativiziral tudi za svetovno dediščino; poudarek na večščinah jo približa nesnovni dediščini.

ki bi jo skušali zamrzovati v prvotno stanje (Unesco 2022b: 144, 8. točka; Spletni vir 45: 8. točka).

Vendar pa so Unescovi pogledi v nenehnem navzkrižju s pogledi nosilcev dediščine. Chiara Bortolotto (2013) je v članku o pristnosti kot nekriteriju za vpis na Unescove sezname primerjala Unescovo stališče, da avtentičnost ni značilnost nesnovne dediščine, in veliko naklonjenost prijaviteljev temu konceptu v obrazcih nominacij. Z analizo nominacijskih obrazcev iz let 2009–2012 je ugotovila, da so prijavitelji izraza »pristno« ali »pristnost« uporabili v vsakem četrtem dosjeju, pojem pa so povezali s starodavnostjo (tisočletnimi praksami),<sup>122</sup> z ozemeljsko zakoreninjenostjo skupnosti, z izvirnim družbenim ali časovnim okvirom izvajanja dejavnosti (nasproti oživiljenim ali obnovljenim praksam) ali z upiranjem spreminjanju praks (nav. delo: 76).

Bortolotto je navedla nominacijo Tradicionalna mehiška kuhinja – pristna, podedovana, neprekinjena skupnostna kultura, paradigma Michoacána (*Traditional Mexican Cuisine – Authentic, Ancestral, Ongoing Community Culture, the Michoacán Paradigm*, 2010, podčrtala N. V. F.): ko je na zasedanju Medvladnega odbora zaradi maroških kritik mehiški predstavnik v naslovu prečrtal besedo »pristna«, so element vpisali, vendar se v nominacijskem obrazcu (Spletni vir 112) izraz še vedno pojavi kar devetkrat (Bortolotto 2013: 74–5). Zaradi Unescovega vztrajanja pri neprimernosti izraza je beseda »pristnost« desetletje pozneje res skoraj izginila iz nominacij.

Poskus odstranjevanja vrednote pristnosti iz diskurza nosilcev in sodobnih praks dediščine je resen izziv za nosilce, aplikativne stroke in posebej za Unesco (Bortolotto 2013: 78). Ko Unesco kot svetovna avtoriteta nosilec ne dovoli njihove dediščine opisati kot pristne zanje, si avtoritativno podreja lokalne referenčne sisteme razumevanja dediščine (Tauschek 2012a: 13; 2015: 301; Noyes 2006). Države pogodbenice, aplikativne stroke in nosilci dediščine zaradi želje po uvrstitvi dediščine na Unescove sezname v nominacijskih obrazcih sprejemajo Unescove zahteve. Ker pa imata kulturna politika držav pogodbenic in stroka ob pripravi nominacije pogosto več znanja o njihovi pripravi, s tem pa tudi večjo moč od nosilcev dediščine, Michael Dylan Foster (2011: 93) in Valdimar Hafstein (2015: 154) opozarjata, da pragmatični pristopi lahko ljudi odtujijo od njihove dediščine, če pri tem ponotranjijo Unescov zunanji pogled.

---

122 Podobno kot nekateri folkloristi tradicije definirajo v sedanjosti (Poljak Istenič 2008: 73–4), tudi Unescova varovalna paradigma poudarja sedanje stanje dediščine in se izogiba zgodovini ali razvoju.

John Durham Peters je trdil, da smo ljudje sposobni preklapljati med kodami in ohranjati »bifokalno gledanje« (Peters 1997: 79; Grasseni 2009: 187; van de Port in Meyer 2018: 3); verjetno je nosilce dediščine treba vnaprej pripraviti na dvojni referenčni sistem, ker je dediščina tesno povezana z njihovimi identitetami in čustvi (Smith 2012: 538). Kulturne identitete so nenehno iskanje ravnovesja med pogledi skupnosti in posameznikov na svojo dediščino ter zunanjimi pogledi stroke, kulturne politike, Unesca in obiskovalcev nanjo (Barth 1969: 14; Hall 1980: 59). Skupnosti in posamezniki te zunanje kategorizacije lahko sprejmejo, zavrnejo ali se o njih pogajajo (Hall 1980: 59); v vseh komunikacijskih procesih pa je nujno upoštevati tudi razmerja moči (Smith 2006: 5; 2012: 537; Harvey 2001: 327).

Pravo vprašanje je pravzaprav, kdaj bo Unesco razglasil sočasnost etskih in emskih pogledov na dediščino – da so vsi elementi dediščine konstruirani, vendar obenem pristni za njihove nosilce. Šele tedaj bodo možnost dvojnih stališč lahko sprejeli tudi uradniki varovalne paradigme po državah pogodbenicah in aplikativne stroke ter jih prenesli do nosilcev dediščine. To bo epistemska pravičnost (Fricker 2007, 2008; Pantazatos 2017: 375, 377) z doslednim upoštevanjem pogledov nosilcev, ki imajo sicer v Unescovi paradigmi manjšo družbeno moč.

## MEDIJSKE PREDSTAVITVE NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE

Ko je Unesco oblikoval *Konvencijo*, je med »ukrepi za zagotavljanje živosti nesnovne kulturne dediščine« takoj za identifikacijo naštel »dokumentiranje, raziskovanje, ohranjanje, zaščito, spodbujanje, promocijo in posredovanje« (Unesco 2003a: 2.3. člen); pri tem so v rabi reprezentacije, oblikovane v različnih medijih. Priporočil je tudi ustanavljanje institucij za dokumentiranje nesnovne kulturne dediščine in boljši dostop do dokumentacije (Unesco 2003a: 33. člen). Obenem je določil, da pri nominacijah za vpis na sezname nesnovne dediščine ni terenskih ogledov. Namesto tega je pri nominiranju elementov nesnovne kulturne dediščine predpisal, da morajo biti predstavljeni z besedilom in večmedijskimi predstavitevami,<sup>123</sup> ki so

---

123 Morda je na to strategijo vplival tudi Unescov program Spomin sveta (*Memory or the World*, Spletni vir 113), ki po letu 1992 šteti svetovno dokumentarno dediščino pred pozabo ter podpira njeno ohranjanje in najširšo dostopnost, tudi z digitalizacijo (Prodan 2013; Spletni vir 114).

jih Unescova telesa preskušala v času Razglasitev mojstrovin ustne in nesnovne dediščine človeštva.

Pred prvim krogom razglasitev je Unesco zapisal, da naj »vsaka kandidatura vsebuje dokumentacijo za njeno vrednotenje, ki vključuje zemljevide, fotografije, diapozitive, zvočne in avdiovizualne posnetke, drugo uporabno gradivo, skupaj z analizo referenčnih del in obsežno bibliografijo« (Unesco 2000: 8. točka). V razpisu za drugi krog razglasitev so poleg tega zahtevali video film profesionalne kakovosti, ki ni daljši od 10 minut in pokaže najpomembnejše vidike dokumentacije v kandidaturi, da bo prikazan članom žirije med njenim presojanjem (Unesco 2001a: 14c., 19. točka). Zanimivo je, da je Unesco še v navodilih za nominacije na Reprezentativni in Urgentni seznam za leto 2009 pri dokumentaciji navedel pet medijev: fotografije (do 30), video (do 60 minut), zvočni posnetek (do 60 minut), zemljevide (največ tri) in knjige (največ tri).<sup>124</sup> Enako je veljalo še za naslednji dve leti, za leto 2012 pa so nominacijski obrazci in navodila navedli samo še fotografije<sup>125</sup> in video film.<sup>126</sup>

Zadnji je glede na Seznam svetovne dediščine novost in ga razumem kot nadomestek za terenske ogledе Unescovih ocenjevalcev *in situ*. Posledično so ustna izročila, družbene prakse, rituali in praznovanja, znanje o naravi in svetu ter tradicionalne rokodelske veščine prikazani tudi s filmom. Filmske reprezentacije kulturnih praks so sestavni del strategij varovanja nesnovne dediščine (Erlewein 2015: 26), zelo pomembne pa so tudi za sporočanje znanja o dediščini navzven v javnost. V današnjem globaliziranem in z mediji nasičenem svetu bistveno več ljudi nesnovno kulturno dediščino spozna v neki obliki reprezentacije kakor v pristnih oblikah v lokalnem okolju (Lipp 2013: 138):

Razmeroma malo ljudi je lahko priča praksam nesnovne dediščine v realnem času, ker jih pogosto izvajajo samo v določenem obdobju leta in/ali na geografsko oddaljenih območjih. Tako za večino ljudi avdiovizualna predstavitev oblikuje njihovo razumevanje teh praks in vpliva na globalni kulturni spomin. (Lipp 2013: 142)

Žive oblike dediščine so torej še vedno na neki način rezervirane predvsem za nosilce dediščine, lokalne skupnosti, terenske raziskovalce in, odvisno od vrste dediščine, za manjši ali večji krog obiskovalcev. S

---

124 Glej obrazec nominacije za vpis na Reprezentativni seznam leta 2009 ICH-02-2009-EN med arhiviranimi obrazci (Spletni vir 115).

125 Vloge fotografije v varovalni paradigmi in medkulturni komunikaciji je analizirala Mi-glena Ivanova (2018), v slovenskem registru pa Anja Jerin (2012).

126 Glej obrazec z navodili za pripravo nominacije za vpis na Reprezentativni seznam leta 2012 ICH-02-2012-instructions-EN (Spletni vir 115).

tem pa medijske predstavitve postajajo bistveno pomembnejše od dejanskih pojavov, praks, dogodkov in oseb. Podobe so morilke realnega, svojega lastnega modela (Baudrillard 1999: 14), in naši virtualni svetovi požirajo realnost (nav. delo: 104–5). S konceptom simulakra je Baudrillard označil pristajanje na simulacije realnosti ali na hiperrealnost, ki se posameznikom in družbi pogosto kažejo kot bolj realne od realnega, zaradi česar se izgublja občutek za realnost (nav. delo: 143–4).<sup>127</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1995: 369, 375–8) je že zgodaj opazila velik poudarek na virtualnosti dediščine, kakor bi šlo za kolektivne halucinacije in simulacijo aktualnosti (primerjaj Muršič 2005: 37).

Kaj je značilno za reprezentacije in kako nastanejo? Stuart Hall je kulturo opredelil kot procese produkcije in izmenjave pomenov med člani skupine ali skupnosti (Hall 1997a: 2). Pomene si ljudje izmenjujejo v osebnih in družbenih interakcijah z reprezentacijami v različnih medijih, ki krožijo v kulturi in tudi med kulturami (nav. delo: 3). Pomeni ne bivajo v dogodkih v zunanjem svetu, temveč jih ljudje ustvarjajo z označevalnimi praksami (nav. delo: 5–6; Hall 1997b: 24). Prakse reprezentacije označujejo oblikovanje konceptov, idej in čustev v simbolnih oblikah, ki jih je mogoče posredovati s pomočjo »kulturnih kod« – pripadniki iste kulture imajo skupne koncepte, podobe in ideje, kar omogoča, da si svet razlagajo na podobne načine. Udeleženci vsake smiselne izmenjave uporabljajo skupne jezikovne kode – pri tem se jezik razume zelo široko: lahko je tudi vizualni (pisava, slikarstvo, fotografija, film, moda, razstava) ali zvočni (glasba) (Hall 1997a: 4). Jezik ni last pošiljatelja ali prejemnika pomenov, temveč predstavlja skupni kulturni prostor reprezentacije. Pretok pomenov v praksah reprezentacije je uspešen šele, ko so pomeni na drugi strani dekodirani. Govornik in poslušalec, pisec in bralec, filmar in gledalec so dejavni udeleženci v dvosmernih, interaktivnih in dialoških procesih (nav. delo: 10–1). Avtorji sporočila kodirajo tako, da dekodiranje pri sprejemnikih na drugi strani usmerjajo v »prednostno branje«, vendar uporabniki zaradi različnih izkušenj in vlog tako branje lahko sprejmejo ali pa ne (Hall 1980: 59, 125–6). O pomenu je produktivneje kakor v smislu »resnice« premišljati v smislu učinkovite izmenjave, ki omogoča kulturno komunikacijo (Hall 1997a: 10–1).

V digitalni dobi medijska sporočila skoraj neomejeno prečijo prostore in čas, tudi besedila, fotografije in filmi, ki jih je Unesco navsezadnje izbral za predstavitve elementov na svojih seznamih.

---

127 Zgodnji primer simulakra so nevidne obleke v pravljici Cesarjeva nova oblačila Hansa Christiana Andersena (1837); ta dobro opiše družbeno klimo – samo otrok je upal glasno izreči, da je cesar gol.



Besedila v Unescovem nominacijskem obrazcu so izredno močno kodificirana, ker morajo pripravljavci nominacije predstaviti element in dokazati, da izpolnjuje pet meril za vpis na Reprezentativni seznam (Unesco 2008/2018: 5–6; 2022b: 31). Filmi so sicer manj podvrženi Unescovim navodilom in omejitvam, vendar so v praksi v prvih letih začeli prevladovati na besedi utemeljeni ilustrativni pristopi. Po vpisu elementa na seznam so na Unescovem spletišču objavljeni vsi elementi nominacijskega dosjeja: kratek opis elementa, fotografije, film,<sup>128</sup> obrazec nominacije, soglasja skupnosti, skupin in posameznikov ter dokazila o vpisih v nacionalne registre s prevodi. Unesco omogoča tudi dostop do sklepa Medvladnega odbora, konceptov tezavra, povezav z lokacijami svetovne dediščine, ciljev trajnostnega razvoja in domen nesnovne dediščine. S tem skrbi za transparentnost procesov, obenem pa gre pri navzkrižnosti referenc (Hartley 2004: 126) tudi za dodatno promocijo Unesca in *Konvencije*.

Bruno Latour (1995: 24, 29, 38) je zapisal, da so kartoteke, mreže, grafi in zemljevidi »teorija« ali prevod tridimenzionalnega sveta v dvodimenzionalne reprezentacije, vendar pa zemljevid še ni ozemlje. Podobno tudi sezname še niso dediščina, povrh vsega pa je – ne glede na prejšnje kontekste – vse na seznamu postavljeno v razmerje z drugimi elementi (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 57; 2006: 179; Hafstein 2009: 93). Charles Goodwin (1994) je menil, da kode in protokoli znanstvenikov vedno škodujejo lokalnim kontekstom, ker se jim spoznanja vračajo skupaj z vsiljenimi zunanjimi konvencijami in standardi (primerjaj Polanyi 1962: 67). Zaradi tega Cristina Grasseni (2011: 41) antropologe poziva k raziskovanju kod, protokolov, konvencij in standardov, ki so vgrajeni v njihove rutine in reprezentacije za posredovanje znanja. K temu sodi tudi preučevanje protokolov, standardov in rutin, ki so zapečeni v Unescovo paradigmo, priporočene tri vrste reprezentacije in strukturo spletišča.

Unescovo spletišče določa zaporedje elementov po letnicah in seznamih, ravni podatkov in način dostopa do predstavitve posameznega elementa. Gre za centraliziran nadzor nad podatkovno bazo in načinom dostopa (Pietrobruno 2017: 15–7) in spletni arhiv, ki ga s tradicionalnim povezuje avtorizirani nadzor z vrha navzdol (nav. delo: 10, 15–6). Arhiv združuje izvor in avtoriteto, ki izvaja oblast in utrjuje družbeni red (Derrida 2014: 11–2).

Intenzivno predstavljanje družbe z mediji, značilno za postmoderni čas, spreminja procese oblikovanja in prenašanja znanja. Ko je

---

128 Ta je objavljen na YouTube kanalu in ugnezen (angl. *embedded*) v spletni prikaz elementa.

svetovni splet postal dostopen vsem, so lahko posamezniki, skupine in ustanove izdelali in objavili lastne reprezentacije v izbranih medijih in v tem smislu se je medijski prostor vsaj potencialno demokratiziral (Erlewein 2015: 33–4; Valentinčič Furlan 2015c: 102). Zakaj potencialno? Digitalni mediji sami po sebi niso demokratični, ker imajo različni ustvarjalci in uporabniki še vedno različne stopnje moči (Grasseni in Walter 2014: 2). Raziskovalci opozarjajo tudi na digitalni razkorak (angl. *digital divide*) – naraščajoče razlike v dostopnosti do fotografij in filmov v različnih kulturnih okoljih oziroma med različnimi družbenimi skupinami (van Deursen in van Dijk 2014: 1; Ivanova 2018: 98).

Uvedba novih medijev vpliva na oblikovanje kulturne produkcije, ta pa nazaj na izbiro medijev; nenehni dialog vsebin in načinov predstavitev v različnih medijih je Marshall McLuhan že leta 1964 strnil v preprosto formulo »medij je sporočilo«. Prispevki Routledgeovega mednarodnega priročnika etnografskega filma in videa (Vannini 2020b) razkrivajo, da avtorji izbirajo medije in tehnologije glede na svoje potrebe, teme in pristope, obenem pa jim mediji z možnostmi in omejitvami do neke mere narekujejo in določajo pristope in metode. Med vsemi avtorji samo Mark Westmoreland (2020: 260–1) piše, kako je namerno zaobšel proizvajalčeve prednastavitve 360-stopinjske kamere in montažnih programov, da je lahko medijske izdelke približal etiki vizualne antropologije.

Mediji so podaljški telesa, s pomočjo katerih znanje in večšine dokumentiramo in jih shranimo zunaj človeškega telesa kot podatke na nosilcih (in v zadnjem času v oblaku), ki jih pozneje s ponovnim utelešenjem v branju, gledanju in učenju spremenimo nazaj v znanje in večšine (Lipp 2013: 139). Vendar pa utelešeno znanje težko posredujemo z mediji na način, ki bi omogočil brezhibno ponovno utelešenje. Še več, medijske predstavitve utelešenega znanja z besedili ali filmi so lahko celo škodljive za zbirko spominov skupnosti, ker so vedno narejene z neko sklenjeno, zaprto strukturo, medtem ko so kulturni procesi in človeške interakcije odprte, žive, tekoče in neomejene. Okolje novih medijev bi lahko povzročilo, da se vajenci ne bodo več posvečali opazovanju, posnemanju, ponavljanju, pomnjenju in fizičnim izvedbam utelešenega znanja, ampak bodo raje razpravljali o podatkih v digitalnih medijih, kar pa ne bo omogočalo utelešenja praks (nav. delo: 140–1).

Če je torej vsaka dokumentacija v enem od uveljavljenih medijev samo nekakšna vmesna zamrznitev v izbranem trenutku (Lipp 2013: 137, 140), je treba prakse dokumentirati redno (Engelbrecht 2015: 48). Pri tem je dobro ločiti vizualno dokumentacijo dediščine, ki je obširna in natančna, namenjena predvsem insajderjem in

raziskovalcem, ter dokumentarne in etnografske filme, ki so reprezentacije, v enaki meri namenjene insajderjem in avtsajderjem (Husmann in Postma 2008: 12–3), če želijo nosilci dediščine svoj pogled na dediščino posredovati tudi širšemu občinstvu. Odločilnega pomena je, ali pri nastanku reprezentacij v različnih medijih tvorno sodelujejo nosilci dediščine s svojimi emskimi pogledi ali pa jih izdelajo avtsajderji in uveljavijo etska stališča, ki so pogosto celo izrazito avtorska, osebna (Križnar 1996: 119; Husmann in Postma 2008: 13). Pomen soodločanja nosilcev dediščine pri oblikovanju njenih reprezentacij so poudarili Hall (1999), Smith (2012: 534) in Harrison (2013b: 3).

### Primeri dokumentiranja in predstavljanja nesnovne dediščine

Laura R. Graham (2009) je v članku o tehnologijah in dokumentiranju nesnovne dediščine želela spodbuditi kritičen premislek o razsežnostih politične moči in nadzora, ki jih prinašata dokumentiranje nesnovne dediščine in razširjanje reprezentacij, sama pa njena primera interpretiram še z nekaterih dodatnih vidikov. Ljudstvo Yuchi (Oklahoma, ZDA) je kritiziralo uporabnost lingvistične dokumentacije svojega jezika za njegovo ohranjanje, medtem ko je bilo južnoameriško ljudstvo Xavante Etenhiritipa (Brazilija) navdušeno nad snemanjem svojih ritualov, ki podpira njihovo ohranjanje in tudi informira javnost. Nobena od opisanih praks ni uradna dediščina na Unescovih seznamih; za nesnovno dediščino ju je razglasila avtorica članka.

Graham povzema vodjo Jezikovnega projekta Yuchi Richarda Groundsa (2007), pripadnika ljudstva Yuchi in profesorja antropologije, ki je skupaj z zadnjimi govorniki jezika jezikovno dokumentacijo druge polovice 20. stoletja želel uporabiti kot pomoč pri posredovanju znanja mladim. V arhivu Ameriškega filozofskega društva v Filadelfiji so kartične zapise<sup>129</sup> zaradi časovnih in finančnih omejitev le delno fotografirali, do zvočnih posnetkov pa sploh niso prišli. Doma so ugotovili, da takšna dokumentacija ni uporabna pri njihovih prizadevanjih in da je jezik najbolje predajati v osebnih interakcijah med starostami in bodočimi govorniki Yuchija (Graham 2009: 189–91). Dokumentacija jezika je bila namenjena izključno znanstveni rabi – jezikoslovci niso pomislili, da bi svojim sogovornikom omogočili dostop do nje

---

129 Terenski jezikoslovci so v 20. stoletju govor staroselcev pretvorili v pisno obliko tako, da so besede, morfeme in stavke zapisali na kartoteke, ki so jih nato kategorizirali in vložili v podolgovate škatle. Lingvisti so jezik »dali v škatlo za čevlje« in v digitalni dobi se tudi programska oprema nostalgичno imenuje »škatla za čevlje« (angl. *shoebox*) (Graham 2009: 188–9). Kot zanimivost iz slovenskega okolja navajam podatek, da so bili tudi filmski koluti Borisa Kuharja skoraj pol stoletja spravljani v škatli za čevlje.

(primerjaj Sherman 2008), kartoteke in zvočni posnetki pa tedaj še niso bili digitalizirani. Ta primer odlično ponazarja razliko med raziskovalnimi modeli 20. stoletja, ki so bili usmerjeni v ustvarjanje dokumentacije o izginjajočih tradicijah in jezikih, ter modelom varovanja nesnovne kulturne dediščine, ki želi ohraniti žive tradicije s podpiranjem primernih okoliščin za njihovo kulturno poustvarjanje v skupnostih, torej za njihova habitus in habitat (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 53). Po dobrem desetletju se je ljudstvu Yuchi posrečilo prenesti jezik zadnjih govorcev na generacije otrok (Spletni vir 116), kar dokazuje, da je živa komunikacija najboljši način varovanja in ohranjanja jezika v skupnosti (Graham 2009: 190, 197).<sup>130</sup> Čeprav je Laura Graham tedaj zapisala, da Yuchiji ne cenijo tehnološkega posredovanja, pa očitno danes tudi oni ohranjanje jezika podpirajo še z video filmi in spletno stranjo, vendar zdaj sami nadzorujejo ustvarjanje znanja v teh medijih.

Graham se je zavzela za večjo vključenost staroselcev v procese dokumentiranja in predstavljanja njihove nesnovne kulture ter večji nadzor nad medijsko produkcijo. Brazilsko skupnost Xavante Etenhiritipa je spremljala od njihove popolne medijske odvisnosti od avtsajderjev do njihove precejšnje samostojnosti pri vizualni produkciji (Graham 2009: 186–7). Ko je leta 1982 prvič prišla v to skupnost, je starešina Warodi zaznal priložnost, da lahko svojo kulturo prek njenega dela predstavijo širšemu občinstvu, do katerega sicer niso imeli dostopa. Warodi ji je želel povedati legendo o Zvezdni ženi, njihov mit o nastanku sveta, ker pa še ni razumela njihovega jezika, je ustno izročilo predelal v živo uprizoritev, v kateri je pod njegovo režijsko taktirko sodelovala vsa skupnost (nav. delo: 192–3). Warodi je torej znal tradicionalno telo ustnega znanja prevesti v obliko predstavitve, ki je primernejša za zapis v novih medijih; s tem to znanje doseže precej širše družbene kroge, v časovni perspektivi pa tudi prihodnje generacije.

Ko je drugič prišla raziskovat isto skupnost, so Warodi in Xavanti novo predstavo že načrtovali tako, da jo bo dokumentirala s kamero in magnetofonom (Graham 2009: 193–4). V devetdesetih letih prejšnjega stoletja jim je predstavila opremo za video snemanje, povezala jih je tudi z nevladno organizacijo Video v vaseh (port. *Video nas Aldeias*). Skupnost je za snemalca izbrala Caimija Waiasseja, kar je bil prvi korak do lokalnega nadzora nad sredstvi in načini dokumentiranja kulture. Njegovi posnetki lokalnih dogodkov so omogočali skupne ogleds s pogovori in druženjem. Medijske podobe so bile v tej fazi

---

130 Liivo Niglas v filmu *Rešiti jezik (Keelepäästja, 2020)* prikazuje prizadevanja jezikoslovca Indreka Parka v Severni Dakoti, da bi znanje zadnjega govorca mandanščine Edwina Bensona posredoval mladim rodovom, vendar v tekmi s časom ni bil uspešen.

namenjene samo insajderjem, dokler ni Tutu Nunes iz organizacije Video v vaseh Waiasseja spodbudil, da zmontirata film tudi za zunanje občinstvo. Intervjuval ga je o njegovih posnetkih in načinu snemanja; to je postalo hrbtenica filma Človek mora biti radoveden (*Tem Que Ser Curioso*, 1996). Film je Waiassejeve emske posnetke predelal v objektivizirano reprezentacijo, dostopno tudi avtsajderjem na festivalih etnografskega in staroselskega filma ter v univerzitetnih predavalnicah. Zgodnje izkušnje staroselskih ljudstev s filmom so bile nujno sodelovalne, ker so vsebovale veliko usmerjanja vizualnih antropologov ali filmarjev (nav. delo: 194–5).

Deset let kasneje sta Waiasse in Jorge Protodi, filmski avtor nevladne organizacije Naše plemo (port. *Nosso Tribu*), posnela film Darini: Duhovna iniciacija otrok Xavante (*Darini: Iniciacao Espiritual das Crianças Xavante*, 2005). Snemanje obreda prehoda, ki ga izvajajo približno vsakih 15 let, so spodbudili starešine, ker so se zavedali, da verjetno ne bodo več živi, ko bo nastopil čas za naslednji Darini; s filmom pa bodo prihodnji rodovi znali izvajati obredno slovesnost. Graham je opazila spremembo pri snemanju obreda: Xavanti so se prej izogibali očesnemu stiku s kamero in ohranjali fokus na dogodku, zdaj pa so starešine in nekateri mladi moški izstopili iz svojih vlog v obredu in govorili neposredno v kamero. Zlomili so okvir obreda in vstopili v okvir filma, da bi nagovorili bodoče občinstvo – z metanaracijo, ki gledalcem pomaga razumeti obredne dogodke (Graham 2009: 196).

Laura Graham je Xavantom predstavila tehnologije in medije, kar je bila etična menjava: od njih je dobila podatke za svoje raziskave, oni pa so se od nje učili o medijih. Če povežem Goodwinovo (1994) misel o kodah in protokolih znanstvenikov in poziv, da jih raziskujemo v vseh okoljih in medijih (Grasseni 2011: 41), sem opazila, da so se Xavanti najprej od antropologinje naučili obnašanja pri snemanju z opazovalno metodo (snemalec ne posega v dogajanje, filmski subjekti pa se obnašajo, kakor da ni kamere),<sup>131</sup> ko pa je Tutu Nunes posnel intervju z Waiassejem, jih je to očitno spodbudilo, da so med snemanjem rituala tudi sami interaktivno in reflektivno posegali v dogajanje in nagovarjali gledalce z interpretacijami dogodka. Nunesov snemalni pristop je postal katalizator (Rouch 1975; Grasseni 2004: 24; Henley 2004: 108; Vávrová 2014) za udeleženo sodelovanje filmskih subjektov ob snemanju naslednjega filma.

---

131 V zadnjem času je bil izrazit primer tega pristopa dokumentarni film Medena dežela (*Medena zemlja*, 2019; primerjaj Grimshaw 2001: 1–5).

## Film in video kot podpora varovanju, vidnosti in posredovanju nesnovne dediščine

Metje Postma je pripravila gradivo za praktično in teoretično izobraževanje o dokumentiranju in reprezentiranju dediščine s filmom v Tokiju in Tsuruoki pod okriljem Unesca.<sup>132</sup> Pri tem je analitično ločila tri funkcije filma – podpora varovanju, vidnosti in posredovanju nesnovne dediščine; za vsako je predvidela filmske žanre in produkcijske strategije, prilagojene kontekstu in ciljnim skupinam (Postma 2012: 34–5).

Za podporo varovanju in ohranjanju dediščine je predlagala minimalno urejeno dokumentacijo kulturnih praks ali »kulturne zapise« (drugod označeno kot raziskovalno gradivo, Husmann in Postma 2008: 12). Njihovo narativno strukturo določata kronologija in koreografija dogajanja; posnetkov je lahko tudi za več deset ur (Postma 2012: 36, 38). V slovenskem prostoru je Naško Križnar za nekoliko bolj strukturirano dokumentacijo uveljavil opredelitev urejeno gradivo,<sup>133</sup> ki večinoma ni tako obsežno. Pomembno je, da so kulturni zapisi dostopni skupnosti in insajderjem (Postma 2012: 37).

Za povečanje vidnosti (angl. *visibility*) in prepoznavnosti dediščine je priporočila dokumentarne žanre s pripovedno strukturo. Dokumentarec je samostojna celovečerna avdiovizualna produkcija z realističnimi prikazi družbenega sveta; za izdelavo je potrebno dobro poznavanje dediščine in skupnosti ter pogajanje z vsemi udeleženci in interesnimi skupinami, kako upodobiti tradicije in čigave večine prikazati (Postma 2012: 39–40). Ločila je tri pristope, ki jim dodajam nekaj komentarjev in primerov iz našega okolja.

Razlagalni film je običajno narejen v izobraževalne namene in za informiranje gledalcev o določeni tradiciji, ne omogoča pa začutiti te izkušnje. V to vrsto sodi televizijska produkcija Discoveryja in National Geographica, v katerih obsežno kontekstualizacijo prinašajo prvoosebni ali tretjeosebni komentarji antropologov (Postma 2012: 39; primerjaj MacDougall 1998: 87). Ta pristop uporabljajo tudi poučni<sup>134</sup> filmi.

---

132 Organiziral jo je Mednarodni raziskovalni center za nesnovno kulturno dediščino azijsko-pacifiškega območja (IRCI), izvedli pa mednarodni strokovnjaki in predstavniki Unesca. Postma ne piše o nominacijskih filmih.

133 Urejeno gradivo smo uvrščali na preglede etnološke filmske produkcije *Etnovideo maraton* (2001–2006) v Slovenskem etnografskem muzeju; na mednarodnem festivalu *Dnevi etnografskega filma* je bil v letih 2007–2013 za takšno gradivo rezerviran prvi dan.

134 V Slovenskem etnografskem muzeju je pedagoginja Sonja Kogej Rus za šolarje pripravila 14 filmov niza *Mali mojster* (Spletni vir 117).

Participativno-opazovalni film je najbolj razširjena zvrst etnografskega filma, v katerem raziskovalec izkustveno pristopa do družbenih realnosti brez režiranja (Postma 2012: 39; primerjaj Crawford 1992: 75). Za participativni pristop je značilno razkrivanje navzočnosti filmskega ustvarjalca v filmu, mogoče so tudi dialoške izmenjave s filmskimi subjekti med snemanjem. Postma kot primer navaja dokumentarec nemškega režiserja Wima Wendersa Družbeni klub Buena Vista (*Buena Vista Social Club*, 1999), v katerem ameriški glasbenik Ry Cooder na Kubi poišče zadnje izvajalce kubanske glasbene tradicije (Postma 2012: 39–40). Film je povzročil prerod te glasbene zvrsti in oživil kariere priletnih glasbenikov. Dodajam, da v veliki večini filmov o nesnovni kulturni dediščini ne gre za visokoproračunske celovečerne dokumentarce z distribucijo po vsem svetu.

Participativni video je žanr, v katerem vizualni antropologi ali nevladne organizacije lokalne skupine ljudi usposobijo za dokumentiranje njihovih kulturnih praks. Pogosto njihove dejavnosti z opremo in dostopnostjo posnetkov podpirajo kulturni centri in lokalni muzeji. Lokalnim skupnostim omogočijo, da izdelajo samopredstavitve in okrepijo nadzor nad podobami lastne dediščine (Postma 2012: 40; primerjaj White 2003; Gruber 2016). Izobraževanje IRCI na Japonskem je omogočalo takšno produkcijo.

K povečanju vidnosti prispevajo umetniški ali poetični in igrani filmi, v katerih prevladujejo estetske interpretacije in domišljija. Za varovanje in vidnost nesnovne dediščine imajo največjo vrednost pogledi insajderjev – lokalni umetniki lahko tradicije prevedejo v sodobne oblike in se pogajajo o lokalnih identitetah na nove načine (Postma 2012: 40). Postma te pristope v tej funkciji povezuje predvsem s staroselskimi in marginaliziranimi skupnostmi, v katerih je »dekolonizacija domišljije mogoča le s ponovnim povezovanjem s tradicionalnimi oblikami« (prav tam). Uveljavljena oznaka za te izdelke je staroselski mediji (Ginsburg 1989, 1991, 1995a; Turner 1991, 1992), nastajajo pa kot neodvisne produkcije, zato jih ne smemo zamenjevati s participativnim videom, res pa včasih razmejitve med obema zvrstema ni povsem jasna. Med igranimi filmi je poudarjen že omenjeni staroselski film Atanarjuat, hitri tekač (2001), ki je nastal v inuitski skupnosti na podlagi mita in raziskave arhivskega gradiva. Tudi produkcijski proces je bil družbeni in izobraževalni projekt, saj so za potrebe snemanja rekonstruirali številne oblike izgubljenih kulturnih praks (Postma 2012: 41).

V zvezi s tretjo funkcijo filma – posredovanjem nesnovne kulturne dediščine, je Postma izhodišča za dokumentiranje dediščine pripravila s poudarkom na vključevanju mlajših generacij. Vodila jo je

predpostavka, da so glavni razlogi za zamiranje kulturnih praks procesi modernizacije in globalizacije, izobraževanje v nacionalno homogeniziranih šolah in družbeni mediji, ki mlade odtujijo od lokalnega znanja in identitet (Postma 2012: 34). Treba jih je nagovoriti z mediji, ki so zanje dovolj privlačni, da jih navdušijo za dediščino (nav. delo: 41). Poleg dokumentarnega in igranega filma obravnava sodobne družbene medije, na primer možnosti objav na svetovnem spletu, YouTubeu, Facebooku, spletne interaktivne igrice in delavnice (Postma 2012: 43). Postma je poudarila, da filmi ne morejo nadomestiti žive interakcije z ljudmi, ki obvladajo večšine – prenos znanja je eno glavnih vprašanj pri varovanju nesnovne kulturne dediščine (nav. delo: 41). Filmski posnetki so pomembni za dokumentiranje glasbe, plesa in gledališča, ne morejo pa zamenjati živega posredovanja repertoarja teh umetnosti (van Zanten 2008: 1).

Medijska predstavitev nesnovne kulturne dediščine je mogoča tudi v primeru, ko se kulturne prakse ne izvajajo več, vendar je utelešeno znanje še na voljo (Postma 2012: 37). To sta naredila že Robert Flaherty v filmu *Nanook s severa* (1923) in Asen Balikci v filmski seriji o Eskimih *Netsilik* (Balikci 1975; Spletni vir 20). Proti koncu 20. in v 21. stoletju so se razmahnile uprizoritve nekdanjih šeg in kmečkih opravil za potrebe vaškega praznika ali za namene snemanja filma: Volčjegrajci so za produkcijo filma *Tku je blo na Volčjem Gradi* (2005) rekonstruirali kmečko življenje in delo v prvi polovici 20. stoletja (Fakin Bajec 2011: 57–60), na Kapelah pa šege med letoma 1950 in 1960 za štiri filme *Tak ti je tu blu* (Križnar 2018; Peče 2020: 8).

Pobudniki uprizarjanja pogosto trdijo, da so rekonstrukcije namenjene mladim generacijam, vendar si morda sami še bolj želijo nostalgično podoživeti preteklost in spet aktivirati dele svojega habitusa iz mladosti, ki so zaradi družbenih in ekonomskih sprememb postali speči, tihi, pozabljeni. Takšne filme nekateri raziskovalci opredelijo kot pripomoček za ohranjanje kulturne dediščine (Križnar 2018), drugi kot folklorizacijo (Fakin Bajec 2011: 283) in tretji kot »strukturno nostalgijo« (Herzfeld 2005: 147; Grasseni 2017: 20). Žive priče preteklih časov naslednjim generacijam omogočajo stik z idealiziranim časom preteklega obilja, če pa je tedaj vladala velika revščina, se osredinijo na tradicionalne vrednote in poudarjajo skupnostne vidike. Po izkušnjah ob ogledu takšnih filmov imajo rekonstrukcije za sodelujoče izredno močen povezovalni učinek že ob snemanju in potem ob vsakem ponovnem skupnem ogledu filma; s tem utrjujejo skupne identifikacije in (po)ustvarjajo svojo tradicijo. Po načinu produkcije so to filmi subjektov ali kar skupnostni filmi, ker je za njihovo produkcijo potrebno sodelovanje velikega števila pripadnikov skupnosti



in so prvenstveno namenjeni skupnosti, domačinom, ter šele v drugi fazi tudi zunanjemu občinstvu.

V filmih v kontekstu vpisovanja nesnovne dediščine v nacionalne registre in na Unescove sezname pristopi rekonstrukcije niso zaželeni, ker Unesco poudarja živost dediščine (Unesco 2003a: 2.1. člen) in predstavitev dejanskih dediščinskih praks, ne zrežiranih uprizoritev (Unesco 2015a: 119. točka). Prav tako med njimi ni reflektivnih, avtobiografskih, eksperimentalnih in umetniških pristopov ali filmov esejev, ki nastajajo v sodobni vizualni antropologiji in družboslovju.<sup>135</sup>

Za snemanje nesnovne kulturne dediščine so lahko zanimive izkušnje vizualne antropologije na področju štirih vidikov družbenih izkušenj: časovnih (miti, rituali, družbene spremembe, življenjske zgodbe), telesnih (študije dela, veščin, spola, gibanja, športa), topografskih oz. prostorskih (antropologija prostora, lokalnost, migracije, diaspore) in osebnih (čustva, zaznavanje, učenje, identitete, družinske vloge, tvornost, hierarhije) (MacDougall 2006: 270–2). Pri področjih nesnovne dediščine (Unesco 2003a: 2.2. člen) so za ustna izročila in izraze, uprizoritvene umetnosti ter družbene prakse, rituale in praznovanja pomembni vidiki časovnosti in utelešenosti, za znanje in prakse o naravi in svetu vidiki prostorski in utelešenosti, za tradicionalne rokodelske veščine predvsem utelešenost; za vse pa so značilni tudi osebni vidiki, povezani z učenjem, identitetami, tvornostjo in čustvi.

#### FILMI O NESNOVNI KULTURNI DEDIŠČINI V REGISTRIH IN NOMINACIJSKI FILMI

Najbolj specifične filmske predstavitve v sklopu varovalne paradigme nesnovne dediščine so filmi, ki spremljajo nominacije, in filmi o dediščini v nacionalnih registrih, ki pa jih ne snemajo v vseh državah. UNESCO jih imenuje »video«; člani programskega odbora mednarodnega posveta o dokumentiranju in predstavljanju nesnovne kulturne dediščine (Miha Peče, Nena Židov in avtorica) pa smo po daljši razpravi sklenili, da je ustrežnejši izraz »film«. V publikaciji *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom* (Valentinčič Furlan 2015d) so natančneje poimenovani »nominacijski filmi«, saj so poseben žanr (Hamar in Volanská 2015a: 69), ki ustreza Unescovim zahtevam (Hrovatin in Hrovatin 2015: 81, 78), poleg tega

---

135 Več o podžanrih v Vannini 2020b.

pa so izdelani v precej specifičnih produkcijskih okoliščinah. Tudi v tem delu vztrajam pri izrazu film<sup>136</sup> zaradi raziskovalno-dokumentarne podlage in temeljne funkcije, da članom Ocenjevalnega telesa in gledalcem prenašajo znanje o nesnovni dediščini in njenih nosilcih. V angleščini je izraz video bolj razširjen in ga uporabljajo predvsem mlajši vizualni antropologi.<sup>137</sup>

### Razvoj navodil in priporočil za izdelavo filmov o nominirani dediščini

Nominacije za vpis na Reprezentativni seznam, Urgentni seznam in v Register dobrih praks poleg izpolnjenega obrazca nominacije zahtevajo tudi predstavitev elementa dediščine s fotografijami in filmom (Unesco 2022a;<sup>138</sup> Sicard 2018: 63; Srećković 2018: 78). Današnji Unescovi dokumenti ne opredeljujejo vlog in ciljnega občinstva teh filmov, medtem ko so v času razglašanja mojstrovine ustne in nesnovne dediščine človeštva izrecno navajali, da so video filmi namenjeni mednarodni žiriji (Unesco 2001a: 14c., 19. točka). Prav na željo njenih članov je Unescov sekretariat aprila 2001 zaprosil prijavitelje, da dostavijo filme; žirija jih je gledala in se v oceni ustreznosti elementa tudi sklicevala na informacije v njih (Sicard 2018: 61). Člani mednarodne žirije so se leta 2001 zavedali moči filmov, ker so jim nadomestili obisk izvajalcev dediščine v lokalnem okolju. Skupni ogled filmov je bil tudi odlično izobraževalno okolje, kako iz filmov z različnimi pristopi izluščiti potrebne podatke.

Na željo žirije je tedaj Sekretariat pripravil smernice za desetminutne video filme. Navodila iz leta 2002 (*Video Document to Be Included in the Proclamation Candidature File*) so opredelila tehnične zahteve filma in največ prostora odmerila tretjeosebni komentarju (Unesco 2002: 1). Priporočila so štiridelni scenarij s poglavji: opis kulturnega izraza, izjemna vrednost, ogroženost in akcijski načrt (Unesco 2002: 2; Sicard 2018: 61–2, podčrtala N. V. F.). Vizualizacijo nesnovne dediščine bi tedaj zastavili povsem drugače, če bi Unesco k

---

136 V slovenščini se samostalnik »video« še vedno nanaša predvsem na kratke oblike vizualnih sporočil (glasbeni video, umetniški video, reklamni video spot), ki so namenjena predvsem zabavi, izražanju umetniških idej ali oglaševanju (Valentinčič Furlan 2015b: 24).

137 To deloma lahko pripišemo tudi enostranskemu povezovanju izraza film z nosilcem zapisa (filmskim trakom, ki za novo produkcijo etnografskega filma ni več v uporabi) in manj s filmom kot uveljavljeno obliko reprezentacije etnografskih znanj in sporočil. Ta zadrega je opazna tudi v uvodniku Routledgeovega priročnika etnografskega filma in videa (Vannini 2020a: 6).

138 Pišem predvsem o nominacijah na Reprezentativni seznam.

sodelovanju povabil vizualne antropologe, s katerimi je intenzivno sodeloval v letih 1952–1972, ali vsaj filmarje. Iz analize besedila sklepam, da avtorji priporočil niso poznali zakonitosti filmskega medija in so pretirano poudarjali opisovanje dediščine in varovalne paradigme. Posledično je bila v mnogih filmih za kandidaturo na seznam mojstrov in opazna napetost med vsiljenim štiridelnim scenarijem in zgodbami, s katerimi so želele skupnosti in države pogodbenice predstaviti svojo dediščino (Sicard 2018: 62).

Ta ponesrečena navodila so zakoličila usmerjenost Unescove varovalne paradigme v na besedi utemeljene ilustrativne filme (MacDougall 1998: 84), ki s tretjeosebni komentarjem opisujejo element in varstvene ukrepe, prav to pa razvodeni njihovo sporočilnost in razvednoti njihov pomen. Še po dveh desetletjih je v nekaterih filmih opazna »težnja, da se besedilo iz nominacijskega dosjeja ponovi v samem filmu« (Srečković 2018: 83), kar je dobesedni prevod ali reciklaža besedila nominacije v film (Valentinčič Furlan 2018b: 39). Ubesedovanje filmov je lahko znak »ikonofobije« (Taylor 1996: 86, 67; Carta 2015: 31) ali pa nepoznavanja potencialov medija.

Inženir informacijskega upravljanja v Unescovem Oddelku za nesnovno kulturno dediščino je poročal, da so bili filmi v času razglasjanja mojstrov in v prvih krogih nominacij za vpis na sezname nesnovne dediščine odločilnega pomena, v naslednjih letih pa so, v primerjavi z besedili, postali relativno obrobni (Sicard 2018: 59–62). Sklepi članov Ocenjevalnega telesa v največji meri temeljijo na podatkih iz besedil nominacijskih obrazcev, filmi pa zagotovijo pomembne komplementarne kognitivne podatke (Srečković 2018: 78). Po drugi strani pa so objave filmov na Unescovem spletišču po letu 2009<sup>139</sup> izredno povečale prepoznavnost posamičnega elementa in dediščine na splošno ter poskrbele za informiranje najširše javnosti (Sicard 2018: 66–7). Unescova telesa so države predlagateljice opomnila, da video film po vpisu elementa in spletni objavi postane najvidnejši del nominacije (Unesco 2015a: 120. točka).

Iz tega sledi, da nominacijski filmi, čeprav kratki, večinoma pokrivajo tri omenjene funkcije: posredovanje osnovnega znanja o elementu, povečanje njegove vidnosti (s spletno objavo) in podpiranje varovanja (uvrščanje na sezname je glavno orodje varovalne paradigme). Z Metje Postma (2012) se strinjam, da bi vsako od treh funkcij

---

139 To dokazujejo datumi ob objavah filmov o mojstrovinah ustne in nesnovne dediščine, ki so jih leta 2008 prenesli na Reprezentativni seznam. Na platformi YouTube imajo datume septembra 2009; programerji spletne strani pa so jih potem ugnedžili v spletno objavo na Unescovem spletišču.

uspešneje in poglobljeneje opravili drugi filmski žanri; posredovanje znanja javnosti na primer etnografski in dokumentarni filmi.

V času mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva (2001–2005) so bili filmski posnetki obvezna sestavina, Unesco jih je lahko celo financiral (Sicard 2018: 61). Sekretariat je daljše gradivo zmontiral v sodelovanju z Unescovim internim avdiovizualnim studiem (prav tam), ki je tudi nekatere zmontirane filme za objavo na spletni strani priredil in skrajšal (Pietrobruno 2017: 8; Hugues Sicard, EP, 27. 6. 2022). Od leta 2009 je film obvezna sestavina nominacij za vpis na Urgentni seznam in v register, od leta 2013 pa tudi na Reprezentativni seznam (prej je bil priporočen) (Sicard 2018: 60–3). Velika večina vpisanih elementov je na Unescovem spletnem mestu predstavljena s filmom, ne pa čisto vsi.<sup>140</sup>

Unesco je pripravil navodila za izpolnjevanje obrazcev za vpis na sezname in izdelavo filma prvič leta 2010 oziroma 2011 za možni vpis leta 2012. Navodila o vsebini filmov so bila zelo osnovna: »video film naj predstavi različne vidike elementa v sedanjem stanju, predvsem njegovo vlogo v skupnosti, procese posredovanja in izzive, s katerimi se spoprijema.«<sup>141</sup> Po desetletju je to besedilo 16. točke v dokumentu ICH-02-2022-Instructions-EN, z dodatkom, da arhivski posnetki niso primerni (Unesco 2022a: 16. točka). V naslednji točki je poudarjeno, naj države prijaviteljice skupnostim, skupinam in posameznikom omogočijo, da svojo dediščino v filmu predstavijo sami, odsvetovan je tretjeosebni komentar (nav. delo: 17. točka). 18. točka obvezuje k prenosu pravic na Unesco, 23. točka določa tehnične značilnosti filma (dolžina 5–10 minut), 24. točka pa način oddaje filma: elektronsko<sup>142</sup> ali na nosilcu USB, zunanjem disku, ploščku Blu-Ray ali DVD (Unesco 2022a: 18., 23., 24. točka).

Poleg navodil je vredno prebrati tudi priporočila Medvladnega odbora in Unescovih teles v dokumentu *Aide-Mémoire* (Unesco 2015a), ki povzema opažanja Unescovega Medvladnega odbora in ocenjevalnih teles v letih 2012–2014. Začne se z ugotovitvijo, da »Medvladni odbor in ocenjevalna telesa še niso zagotovila celovitih smernic o vsebini ali pristopu video filmov, vendar so o njih večkrat

---

140 Po mojih opažanjih vsaj devet elementov: štirje iz leta 2009 (Bolivija, Čile, Peru; Španija; dva iz Malija), po en iz leta 2010 (Peru) in 2014 (Malavi), ter trije iz leta 2022 (Haiti; Iran in Afganistan; Afganistan, Azerbajdžan, Iran, Turčija, Tadžikistan, Turkmenistan in Uzbekistan).

141 Komentiram 13. točko Unescovih navodil ICH-02-2012-Instructions-EN za pripravo nominacij za vpis na Reprezentativni seznam (glej arhiv obrazcev, Spletni vir 115).

142 Na Unescovi aplikaciji Filedepot ali po spletnem orodju We Transfer (Spletna vira 118 in 119).

razpravljali« (nav. delo: 118. točka). Štiri točke obravnavajo filme na način, da podajo kritike uporabljenih filmskih pristopov in priporočijo ustreznejše pristope.

Prvo priporočilo se nanaša na filmske zvrsti in temeljno vsebino filmov. Države prijaviteljice naj z nominacijskimi dosjeji ne pošiljajo promocijskih in turističnih filmov, temveč kakovostne filme, ki obravnavajo dediščino in njene prostorske, časovne, kulturne in družbene kontekste (Unesco 2015a: 118. točka). Gledalci bodo bolje razumeli družbeno vlogo elementa, če film prikazuje dejanske dediščinske prakse in ne zrežiranih uprizoritev, ter običajne nosilce, ne samo znanih osebnosti in zvezdnikov (nav. delo: 119. točka). Priporočeno je kontinuirano predstavljanje toka dogodkov – pri montaži plesne sekvence je treba paziti na kontinuiteto v sliki in zvoku, ne pa nizati kratkih kadrov brez upoštevanja integritete melodije in plesnega gibanja (prav tam; primerjaj MacDougall 1978: 416; 1998: 86; Heider 2006: 98; van Zanten 2012: 89).

Naslednje točke se nanašajo na filmske subjekte, njihovo udeležnost v dediščini in slišnost njihovih glasov. Zelo pomembno je, da film jasno prikaže udeležbo skupnosti v dediščini, posebno če jo izvajajo mnoge skupnosti na širnem ozemlju države (Unesco 2015a: 120. točka). Države pogodbenice naj pri izdelavi nominacijskih filmov omogočijo skupnostim, skupinam in posameznikom, ki se ukvarjajo z elementom, »da o njem govorijo sami, namesto da se video film zanaša na tretjeosebno pripoved« (nav. delo: 121. točka). Podatki o nastopajočih in dogodkih naj bodo v filmu ustrezno navedeni v napisih, prevodi povedanega pa podani v podnapisih, da se sliši jezik skupnosti – sinhronizacija izjav je odsvetovana (nav. delo: 118. točka; primerjaj MacDougall 1998: 165–77; Henley 2021). Jezik skupnosti, podatki o dogodkih in navedba imen protagonistov pričajo o kulturnih identitetah skupnosti in osebnih identitetah nosilcev (primerjaj Unesco 2003a: 2.1. člen).

Unesco je ta priporočila večinoma upošteval v navodilih, ki jih sprti dopolnjuje in posodablja,<sup>143</sup> iz neznanega razloga pa še po devetih letih vanje ni prenesel priporočila o uporabi podnapisov namesto sinhronizacije izjav (Unesco 2015a: 118. točka). »Nominacija naj vsebuje video film /.../ z angleškim ali francoskim zvočnim zapisom in/ali podnapisi« (Unesco 2022a: 23. točka). Zvočni zapis

---

143 V navodilih za leto 2015 je dodal udeležbo nosilcev dediščine z izjavami; v navodilih za leto 2018 možnost do 20 minut dolgega filma pri nominacijah štirih ali več držav; v navodilih za leto 2021 je posodobil formate nosilcev filma in dodal možnost elektronske oddaje (arhiv, Spletni vir 115).

(angl. *soundtrack*) je sinonim za sinhronizacijo in ker je naveden pred podnapisi, sklepam, prispeva k dejstvu, da Unesco prejme daleč največ filmov z angleško sinhronizacijo in samo sedmino s podnapisi (Pietrobruno 2016; Sicard 2018: 65; Sousa 2018: 25). Verjetno prijavitelje odvrne tudi komplicirano navodilo o ločenih podnapisih v datotekah .srt, .sub, .smi ali .rt (Unesco 2022a: 23. točka),<sup>144</sup> ki jih očitno ne poznajo ali pa se jim ne zdijo uporabni, če se sklicujem na podatek o zelo nizkem deležu filmov z ločenimi podnapisi in na lastne izkušnje s filmsko produkcijo v Slovenskem etnografskem muzeju in pri soorganizaciji festivala *Dnevi etnografskega filma*. Največja ironija je, da je obrazec nominacije za cikel 2011 v aneksu o tehničnih specifikacijah že priporočil oddajo video filmov z »zvočnim zapisom v izvirnem jeziku« in s »podnapisi v angleščini in/ali francoščini, če zvočni zapis ni v enem od teh jezikov« (Sicard 2018: 63; glej obrazec ICH-01-2011-EN-ver-02-1, Spletni vir 115).

Zadnja točka priporočil spodbuja usklajenost podatkov v treh sporočilnih modusih nominacijskega dosjeja (Unesco 2015a: 122. točka), obenem pa poziva, naj film izkoristi potencialne medija, da ujame in prenese »čutne izkušnje, ki jih ni mogoče izraziti z besedami« (prav tam). Priporočila torej komplementarnost sporočil v medijih, ki sicer uporabljata nekatere skupne podatke, posredujeta pa jih v skladu z lastnimi specifikami in izraznimi možnostmi (van Zanten 2012: 87–8; Valentinčič Furlan 2015c: 105; Sicard 2018: 69; Srećković 2018: 77, 90). Unescova priporočila se približujejo nekaterim temeljnim smernicam vizualne etnografije in antropologije (Valentinčič Furlan 2015c: 101) – vizualna antropologija ponuja ustrezna teoretična izhodišča, vizualna etnografija pa metode in praktične zglede (van Zanten 2012; Erlewein 2014, 2015; Valentinčič Furlan 2015c, 2018b; Hamar in Volanská 2015a; Sousa 2018).

Glede časovne usmeritve filmov o nesnovni dediščini sem opazila premik med filmi o mojstrovinah ustne in nesnovne dediščine človeštva in poznejšimi nominacijskimi filmi za sezname nesnovne dediščine. Prvi so pogosto uporabljali arhivske posnetke, opisi elementov pa so v veliki meri obravnavali tudi njihovo zgodovino. Ker je bilo razglašanje mojstrov in preskusni čas za oblikovaje *Konvencije* in njenih orodij (Sicard 2018: 60), je Unesco poudarek nominacij usmeril na sodobno stanje. Unescova telesa so med letoma 2012 in 2014 opazila težnjo po poudarjanju zgodovinskih značilnosti elementa in se zavzela

---

144 Edina prednost je, da Unescovi montažerji napise lahko povečajo in okrepijo kontrast; Unesco prejme zelo malo filmov z ločenimi podnapisi (Sicard 2018: 65), zato bi veljalo to zahtevo ukiniti.

za pojasnitev predvsem sodobnih družbenih funkcij in kulturnih pomenov dediščinskega elementa za skupnost. Zaradi tega naj države pogodbenice opišejo, kdo, kako, kje in v kakšnih okoliščinah prakticira dediščino, da bodo ocenjevalci in javnost dojeli kompleksnost kulturnih pomenov in razširjenost elementa (Unesco 2015a: 66., 67. točka). V letu 2013 oziroma 2014 so navodila za izpolnjevanje obrazca nominacije za vpis na Reprezentativni seznam leta 2015 izrecno odsvetovala uporabo arhivskih posnetkov (glej 15. točko dokumenta ICH-02-2015-Instructions-EN, Spletni vir 115).

Unesco se je z usmerjenostjo v sodobnost izognil potencialni neskladnosti dediščine (Smith 2006: 80), ki bi lahko izviral iz nasprotujočih si interpretacij preteklosti in zgodovine (Lowenthal 2009), prav tako pa tudi vprašanju neavtentičnosti dediščine (primerjaj Roginsky 2007: 44 v Poljak Istenič 2008: 73–4). Filmi so najmočnejši prav v dokumentiranju zdajšnjosti oziroma trenutne resničnosti.

### Analize nominacijskih filmov na Unescovem spletišču

Wim van Zanten, ki ima obsežne izkušnje s filmsko produkcijo o indonezijski tradicionalni glasbi, je prvi opozoril na slabo kakovost nominacijskih filmov in ponudil nekaj priporočil za njihovo izboljšanje. Analiziral je filme o 19 elementih, ki so bili na Reprezentativni seznam vpisani novembra 2011, in je bil do večine precej kritičen (van Zanten 2012: 87–8). Poudaril je, da film ni tako natančen in analitičen kot besedilo v nominacijskem obrazcu, vendar pa lahko posnetki dogajanja, govora, glasbe, družbenih interakcij in okolja precej celoviteje predstavijo nominirani element. Ker je film sestavina nominacijskega dosjeja, lahko podpira merila za presojanje nominacije: najpomembnejše je, da prikaže element žive kulture v razmerju s skupnostjo (R.1); prav tako lahko predstavi ukrepe varovanja in udeležbo skupnosti (R.3, R.4) ter razkrije, kako element priča o človekovi ustvarjalnosti (R.2). Ta merila poudarjajo vlogo skupnosti in njen odnos do tega, kar prepozna kot svojo nesovno kulturo (van Zanten 2012: 89).

V analiziranih filmih je zaznal slabo spoštovanje »kulturnega toka časa«, kakor ga doživljajo udeleženci predstavljenega dediščinskega elementa – kritiziral je predvsem umetniške prijeme in še posebej pristop videospotov z izredno kratkimi kadri (Van Zanten 2012: 89). Za resnično razumevanje kulturne prakse je pomembno dobro videti dogajanje, pri čemer mora biti vsebina filma pomembnejša od umetniškega vizualnega vtisa. Njegovo priporočilo o spoštovanju kulturnega toka časa, kakor ga doživljajo nosilci dediščine in skupnost, je zahteva po predstavitvah emskega pogleda praktikov na dediščino, še

zlasti ker je filmskim avtorjem priporočil uporabo metod in tehnik vizualne antropologije in etnomuzikologije (prav tam). Kritiziral je tudi pretirano uporabo tretjeosebni komentarjev, ki v nekaterih filmih s preobiljem informacij tako zaposlijo gledalce, da niso pozorni na slikovna sporočila filma (nav. delo: 90).

Van Zanten je visoko vrednotil izvorno zvočno podobo elementa in nasprotoval njenemu zakrivanju z dodajanjem zvočnih plasti v montaži. Kritiziral je filme o glasbeni dediščini – v portugalskem filmu o *fado* (*Fado, Urban Popular Song of Portugal*, Spletni vir 120) angleška sinhronizacija prekriva *fado*, avtorji pa bi morali omogočiti slišnost glasbe (van Zanten 2012: 91). Tekmovanje komentarja z glasbo je značilno tudi za hrvaški film o petju *bećarac* (*Bećarac Singing and Playing from Eastern Croatia*, Spletni vir 121), v katerem največ informacij prinaša tretjeosebni komentar, prekrit s posnetki ene moške in ene ženske skupine, občinstva pa sploh ni videti. Manjka torej družbeni kontekst dediščine, saj izvajalci niso edini člani skupnosti, ki imajo *bećarac* za svojo živo kulturo – interakcija med izvajalci in občinstvom pa je bistven element glasbenih in gledaliških uprizoritev (van Zanten 2012: 90). Vsako dodajanje sodobne ali »narodne« glasbe med montažo filma zastira izvorno zvočno podobo dogajanja (nav. delo: 91; primerjaj Rouch 1975: 95–7; Križnar 1996; Heider 2006: 53–4; Henley 2010: 138).

V japonskem filmu *Mibu no Hana Taue*, obred presajanja riža v *Mibu* pri Hirošimi (*Mibu no Hana Taue, Ritual of Transplanting Rice in Mibu, Hiroshima*, Spletni vir 122) je van Zanten zaznal dobro kombinacijo slike, zvoka in grafičnih elementov – razlago podajajo relativno kratki napisi, ki tečejo čez sliko in ne posegajo v lokalno zvočno krajino (van Zanten 2012: 91).<sup>145</sup> Še bolj je pohvalil turški film *Praznična tradicija keşkek* (*Ceremonial Keşkek Tradition*, Spletni vir 123), ki zgodbo o pripravi obredne jedi za poročne obrede in verske praznike poda z opazovalnimi posnetki skupnostnega dogodka, brez dodanih izjav, komentarja, razlagalnih napisov, sinhronizacije ali podnapisov (van Zanten: 91). Posebej ta film se z načinom ustvarjanja znanja zelo približa pristopom etnografskega filma, iz vizualne etnografije pa je van Zanten izpeljal tudi etično zahtevo, da avtorji film pokažejo predstavljeni skupnosti in preverijo, ali »film, vključno z glasbo, ustrezno predstavi nje in njihov element žive dediščine« (nav. delo: 92; primerjaj Heider 2006: 119; Valentinčič Furlan 2015c: 101; Wolfram 2020: 200–1). Njihove odzive in pripombe upoštevajo, preden država

---

145 To je muzikološki vidik, večina vizualnih antropologov ne podpira razlagalnih napisov čez sliko.



nominacijski dosje in film odda na Unesco (van Zanten 2012: 92). Van Zanten je postavil temeljne usmeritve za izboljšavo nominacijskih filmov in procesov njihove produkcije, ki izvirajo iz metod in praks vizualne etnografije. Žal o njegovem pozitivnem vplivu ne moremo govoriti, ker je njegov članek ostal večinoma neopažen.

Markus Tauschek (2012a, 2015) je poročal o produkciji filma o belgijskem karnevalu (*Carnival of Binche*, 2003, Spletni vir 124) v procesu priprave kandidature na seznam Mojstrovin nesnovne in ustne dediščine človeštva leta 2003, tako o vsebini kot o zunanji pripovedi filma (Banks 2001: 11–2). Nacionalna kulturna politika je zahtevala, da avtor filma izloči izjavo udeleženca karnevala, da ženske na njem nimajo vloge. Čeprav so dejansko vsi pustni liki moški, bi izjava, da ženske ne sodelujejo v karnevalskem sprevodu, lahko ogrozila potrditev elementa, kakor je poudarila takratna vodja Unescovega Oddelka za nesovno dediščino Noriko Aikawa, ki je karneval obiskala leta 2003 (Tauschek 2012a: 7–11; 2015: 300; o vlogi žensk glej Unesco 2015a: 33. točka). Unescovi standardi so bili po hierarhični osi posredovani od zgoraj navzdol do nacionalnih in lokalnih akterjev, zato ta filmska produkcija in dosje pričata o ideoloških vplivih na interpretacije lokalne kulture in razkrivata neenaka razmerja moči, ko globalna interpretacija s pomočjo nacionalnih akterjev prevlada nad lokalno (Tauschek 2012a: 8, 13; 2015: 300–1). »Paradokсно je, da je vodja Unescovega Oddelka za nesovno dediščino zahtevala le spremembe besedilnih in vizualnih reprezentacij karnevala, ne pa tudi same izvedbe, kar lahko kaže na osrednja protislovja v številnih konceptih, povezanih z Unescovo politiko nesovne dediščine« (Tauschek 2015: 301).

V obravnavanem primeru je šlo za osebno posredovanje sporočila o Unescovih vrednotah kulturni politiki v državi pogodbenici in avtorjem filma, pozneje pa so se Unescove vrednote in načela reproducirale tudi brez osebne navzočnosti Unescovih zastopnikov na terenu, na primer na zasedanjih Medvladnega odbora in sejah njegovih teles. Ocenjevalci in zastopniki Unesca niso pooblaščen, da obiščejo lokalne skupnosti nominiranih elementov, poznavanje te dediščine pa ne sme vplivati na njihove odločitve, ki temeljijo izključno na podatkih iz nominacijskega dosjeja (Kuutma 2019: 72).<sup>146</sup>

Moško-žensko udeležbo v obredih je analizirala tudi Sheenagh Pietrobruno (2013, 2014, 2016), in sicer v filmu o sufijskem obredu *sema* (*Mevlevi Sema Ceremony*, Spletni vir 125), ki ga je Turčija poslala

---

146 Zamisli, da bi smelo Ocenjevalno telo v primeru protislovnih informacij v dosjeju pridobiti dodatne podatke ali si dediščino ogledati *in situ*, so zbudile tudi pomisleke in še niso zaživele v praksi (Unesco 2021: 70. člen).

kot del kandidature za vpis na Seznam mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva (2005). Trdila je, da film ne ustreza duhu konvencije – zlasti ne Unescovi opredelitvi nesnovne dediščine kot žive dediščine, ki je predmet sprememb in spodbuja kulturno raznolikost (Unesco 2003a: 2.1. člen); prikazuje moške vrteče se derviške mevlevijske skupnosti in moško občinstvo, s tem pa izključi vse druge skupnosti in ženske skupine (Pietrobruno 2013: 1260–6). Uporabniki, ki na spletni platformi YouTube delijo svoje posnetke obredov *sema*, tudi z ženskimi izvajalkami, nasprotujejo predstavitvi te dediščine v uradnem filmu (nav. delo: 1259, 1272; 2014, 2016). Kritizirala je tudi stališče direktorja Turške nacionalne komisije za Unesco Öcala Oğuz, po izobrazbi antropologa, ki je leta 2011 s položaja moči razglasil, da v sodobni Turčiji ženske ne sodelujejo v teh obredih. Nasprotujejo mu objave raziskovalk spolov, enakih možnosti in feminizma ter javno dostopni videofilmi (Pietrobruno 2013: 1261, 1266; primerjaj Smith 2008: 162). Dokument *Aide-Mémoire* kritizira nevidnost žensk v dediščinskih dogodkih in pripravi dosjeja ter spodbuja udeležbo in vidnost žensk, otrok in mladine (Unesco 2015a: 33. točka; primerjaj Blake 2018; Janse 2023).

Pietrobruno (2017) je razčlenila tudi triminutni film Francoski boben (*La Tumba Francesa*). Kubanska plesno-glasbena dediščina je bila leta 2003 razglašena za mojstrovino ustne in nesnovne dediščine (Spletni vir 97). Plesna praksa je nastala v času suženjstva v francoski koloniji Santo Domingo (današnji Haiti) in na Kubi, kamor so se po uporabi leta 1790 francoski kolonialisti preselili s sužnji vred, zacvetela pa je v 19. stoletju. Glasbo s petjem in bobni iz Dahomeja so združili s tradicionalnimi francoskimi plesi (Pietrobruno 2017: 10–4). Potomci sužnjevi so svojo plesno tradicijo približali plesni kulturi francoskih gospodarjev, kar je delo gramscijevske »kulturne hegemonije« (Hall 1997c: 259), ko podrejeni, pogosto v lastno škodo, prevzamejo kulture oblike ali mnenja vladajočih. Nasprotno pa drugi avtorji inoviranje kulturnih identitet z elementi dominantnih kultur nevtralneje interpretirajo kot hibridnost, eklekticizem ali sinkretizem (Ginsburg 1995a: 283; Fischer 1986: 195–6; Mercer 1988: 57; Hall 1990: 224; Eriksen 2012: 349).

Film plesno prakso predstavi z minimalnim omenjanjem tragičnih vidikov zgodovinskega izvira te tradicije v času suženjstva (Pietrobruno 2017: 11, 14). Zlitje afriške in evropske kulture prikaže v nevtralni, celo pozitivni in veseli luči ter poudari, da je to povzročilo ustvarjalno glasbeno in plesno tradicijo, ki jo v 21. stoletju uspešno poustvarjajo sodobni ansambli (nav. delo: 13). To je skladno z Unescovo uradno vizijo nesnovne dediščine kot vključujoče in povezovalne

kategorije (Spletna vira 45 in 46) in s priporočilom, naj nacionalne reprezentacije dediščine upodabljajo identitete skupnosti in skupin tako, da ne spodbujajo napetosti med njimi zaradi preteklih vojn, konfliktov ali zgodovinskih okoliščin (Unesco 2015a: 47. točka; primerjaj Harrison 2013a: 150–1; Pietrobruno 2017: 14). Obenem pa gre za zamolčanje težavne zgodovine in relativizacijo vidikov temačne dediščine, če film iz leta 2003 interpretiram s sodobnimi pogledi na temačno ali težavno dediščino (Roberts in Stone 2014; Thomas idr. 2019; van de Port in Meyer 2018: 10). Francoski boben je vsekakor tudi izrazil primer filma, pri katerem je opis iz kandidature (Spletni vir 101) uporabljen kot tretjeosebni komentar, ta pa je ponazorjen z arhivskimi in sodobnimi posnetki plesa in glasbe – gre torej za ubeseden film in prevod besedila v ilustrativni film. Po Van Zantnovih merilih (2012a: 91) tudi ne omogoča dobre slišnosti kubanske glasbe, ker jo v celoti prekriva gostobesedni komentar. Predvidevam, da so ga zmontirali ali okrajšali v Unescovem sekretariatu, ker so pod okvirčkom za predvajanje filma avtorske pravice pripisane Unescu.

Wim Zanten je bil kot etnomuzikolog pozoren na dobro slišnost glasbe v filmih (2012a: 90–1), Sheenagh Pietrobruno in Filomena Sousa pa sta opozorili na problem utišanja glasov skupnosti. Pietrobruno (2016) je analizirala video filme leta 2015 vpisanih elementov in zaznala prevlado angleške sinhronizacije, zaradi česar se glasovi skupnosti izgubijo. Sousa je razčlenila filme elementov, vpisanih leta 2016: v 21 filmih so veliko večino podatkov prinašali tretjeosebni etski komentarji avtorjev ali strokovnjakov;<sup>147</sup> samo pet filmov od 37 ali slaba sedmina je prevode izjav nosilcev dediščine v domačih jezikih postavilo v podnapise in jih niso sinhronizirali (Sousa 2018: 25).

V zvezi s slišnostjo jezika domačinov je smiselno izhajati iz Unescovega stališča, da je jezik »izrazno sredstvo nesnovne kulturne dediščine« (Unesco 2003a: 2.2. člen; primerjaj van Zanten 2004: 40). Kako pogosto člani Unescovega Ocenjevalnega telesa in udeleženci zasedanja Medvladnega odbora sploh slišijo jezike nosilcev dediščine in njihova mnenja? V nominacijskem obrazcu je njihov jezik preveden v strokovno-politični diskurz varovalne paradigme, medtem ko nominacijski filmi jezik skupnosti lahko prenesejo v utelešenem stanju. »Dokler jezik ni objektiviziran v pisnem besedilu, je govor neločljiv od govorceve celotne osebe« (Bourdieu 1977: 236, op. 41). Če film ne posreduje mnenj nosilcev in živega jezika skupnosti, so ocenjevalci in mednarodna skupnost pravzaprav odrezani od živih praks, okrnjen pa

---

147 Ti vanje lahko vnesejo svoje ideološke, estetske ali komercialne interese (Križnar 1996: 119).

je tudi prikaz kulturnih identitet te dediščine v uradni predstavitvi na Unescovem spletišču.

Unescovo stališče o participaciji nosilcev dediščine v filmih ni razvidno (Sousa 2018: 25–6); deklarativnost *Konvencije* se torej ne ujema z manifestno ravniyo varovalne paradigme. To dejstvo je sicer del širše podobe nedorečenosti participacije v Unescovi varovalni paradigmi, kar je posledica političnih interesov nekaterih držav (Bortolotto idr. 2020: 69). Sousa se je vprašala, ali filmi uporabljajo neprimerne pristope zaradi pomanjkanja usposobljenosti in senzibilnosti za etnografske in participativne metodologije (Sousa 2018: 26). Po moji oceni se to nanaša tako na Unescova telesa kot na naročnike teh filmov v državah pogodbenicah. Posledično se zatekajo v ubesedene filme s tretjeosebnimi komentarji in najbolj razširjene zvrsti televizijskih reportaž, turističnih in promocijskih filmov.

Thorolf Lipp je na nemških in francoskih javnih in zasebnih televizijah raziskal, kdo in kako najpogosteje izdeluje medijske predstavitve nesnovne dediščine. Največkrat gre za filme komercialnih televizijskih producentov, katerih glavni cilj je gledalce zabavati (Lipp 2009: 83–4), kar pa zelo zaznamuje globalni kulturni spomin (Lipp 2013: 142). Prevladujoči televizijski žanr o nesnovni dediščini je dokumentarec – oznako je britanski filmar John Grierson uvedel leta 1926, da bi opredelil nemi film *Moana* Roberta Flahertyja. Po Lippovih opažanjih so dediščinske prakse pogosto idealizirane in predstavljene, kakor da sodobni svet in globalizacija nanje nimata nikakršnega vpliva. Avtorji posnetkom sicer nezapletene realnosti v montaži radi dodajo umetno zgrajen zaplet in dramatično glasbo, ki ustvarita dramski lok po strukturi grške tragedije – zasnova, zaplet, vrh, razplet, razsnova (prav tam). Problematično je, da filmske vodilne pripovedi (Lyotard 2002; Lipp 2009: 87) ne dovoljujejo poglobljenih prikazov, večglasja in osebnih zgodb, namesto tega pa gledalce zabavajo z lahko razumljivimi informacijami, estetiziranimi posnetki visoke ločljivosti in elegantnimi montažnimi rezi (Lipp 2013: 143; primerjaj Ruby 1996: 197–8; Grimshaw 2001: 153; Erlewein 2014: 3).

Kar je opisal Lipp, je dominantni televizijski diskurz, ki uveljavlja avtorski pristop z vrha navzdol, nosilce dediščine ne pripusti do besede, gledalce podcenjuje, pogled na dediščino pa zoži in polepša – ima torej podobne značilnosti kot dominantni, avtorizirani, hegemonski dediščinski diskurz, ki poustvarja ustaljene družbene pomene in razmerja moči (Valentinčič Furlan 2018b: 25). Televizijski dokumentarci prevladujejo v svetovni medijski krajini (Appadurai 1996: 298–9; Lipp 2013: 142–3), ustrezajo pa tudi Wilkovi ideji »globalnih sistemov skupne razlike«, tj. globalne hegemonije, ki vsebinsko

raznolikost organizira po enotni strukturi (Wilk 1995: 110). Cristina Grasseni je usposabljanje strokovnjakov pojasnila z urjenjem oči in rok, spoznavanjem diskurzov in razvojem senzibilnosti; vse to postavlja in vzdržuje globalne hegemonске standarde, s katerimi zaznavajo, urejajo in upravljajo svet. Selektivne in zavezujoče rutine poklicnih skupnosti so kot očala, ki jih praktikom nadenejo med usposabljanjem, zato njihovo usposobljeno gledanje postane ideološko in hegemonско (Grasseni 2007b: 7–8). Vse to velja tudi za televizijske urednike, režiserje, snemalce in montažerje (Ruby 1996: 197–9), zato so situacijske prakse medijskih ustanov glavni koraki k asimilaciji v »globalne hierarhije vrednosti« (Herzfeld 2004), ki so posledica učinkovanja neoliberalnih ideologij in politik. Miroslava Lukić-Krstanović (2012: 237) je vplive množičnih medijev na dediščino in njene predstavitve opisala kot »medijsko kontaminacijo«. Nadvse potrebno je torej razkrivati konvencije, kode in standarde, vpisane v medijske reprezentacije (Godwin 1994; Grasseni 2011: 41).

Televizijski dokumentarci kot prevladujoči model določajo dojevanje najširše javnosti po vsem svetu in prek politike in stroke, ki angažirata izvajalce vizualizacije, vsiljujejo svoje vzorce tudi v produkcijo nominacijskih filmov. Čeprav Unesco nosilec in izvajalec nesnovne dediščine priznava pomembno vlogo pri identifikaciji, varovanju, upravljanju in predajanju svoje dediščine, pa predvideva samo vključevanje njihovih izjav v film – s tem jim dovoli mehko tvornost in sprejemanje načrtov naročnika in filmskih avtorjev. Priporočilo, da so nosilci dediščine vključeni v načrtovanje, produkcijo in odločanje o rabah filmov, je zapisano v zbornikih *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom* (Valentinčič Furlan 2015d) in *Vizualiziranje nesnovne kulturne dediščine* (Valentinčič Furlan 2018c). S tem so promovirane uporaba udeleženskih metod vizualne etnografije in sodelovalne filmske produkcije s skupnim avtorstvom in odgovornostjo (Erlewein 2015: 33–5; Valentinčič Furlan 2015c: 103; 2018b; van der Zeijden 2018). Avtorje filmov smo torej spodbudili, da v produkciji nominacijskih filmov nosilce dediščine iz »predmeta raziskave« prekvalificirajo v filmske subjekte, soustvarjalce filma in enakovrednejše partnerje (Valentinčič Furlan 2018b: 28).

Pravzaprav so vsi nominacijski filmi »pooblaščen, avtorizirani dediščinski filmi«, ker so pri njihovem nastanku sodelovali ali jih na koncu potrdili nosilci, strokovnjaki in uradniki (Valentinčič Furlan 2018b: 26). Vendar je glede na udeležbo in glasove prikazane skupnosti v kategoriji nominacijskih filmov več možnih načinov ustvarjanja znanja. Nekatere filmske produkcije so izrazito avtoritativne, narejene po starem sistemu od zgoraj navzdol in predstavljajo etški pogled

stroke in politike. Značilen primer je film *Mongolski tradicionalni obredi čaščenja svetih krajev* (*Mongolian Traditional Practices of Worshipping the Sacred Sites*, Spletni vir 126), katerega zvočna podoba temelji izključno na tretjeosebni komentarju in dodani generični glasbi – nosilci dediščine nimajo glasu, niti ne slišimo zvokov šamanškega obreda (Valentinčič Furlan 2018b: 29). Film predstavlja tudi varovalno paradigmo in celo posnetek obravnave, na kateri je bilo eno od mongolskih gorskih svetišč vpisano na Unescov Seznam svetovne dediščine. Nacionalna interpretacija prijaviteljev in globalni Unescovi pogledi v tem filmu povsem prevladajo nad lokalnimi mnenji (primerjaj Tauschek 2012a: 13; 2015: 301; Foster 2015: 89; Giddens 1991: 29–32). Film spada v polje dominantnega vizualnega diskurza o nesnovni dediščini na Unescovem spletišču.

Na drugi strani so filmi, ki nastanejo s participativnimi in sodelovalnimi metodami, bližjimi vizualni etnografiji, in poudarjajo predvsem emske poglede nosilcev dediščine. Nizozemski film *Mlinarjeva obrt* (*The Craft of the Miller*, Spletni vir 127) temelji na sinhroni sliki in zvoku – razlage nosilcev dediščine so posnete v istem kontekstu kot dejavnosti, kar ohranja enotnost kraja in časa, slišimo tudi zvoke delovnih postopkov in naravnega okolja (šumenje vetra, žuborenje vode). Filmu pri montaži niso dodali komentarjev ali glasbe (primerjaj van der Zeijden 2018: 49–54) in lokalna interpretacija ni podrejena globalni. V tem primeru gre za epistemsko pravičnost, saj so nosilce dediščine enakovredno vključili v skupno produkcijo znanja (Fricker 2007, 2008; Pantazatos 2017).

Blizu pristopom vizualne etnografije je posnet tudi film *Klesanje marmorja na otoku Tinos* (*Tinian Marble Craftsmanship*, Spletni vir 128), ki uravnoteži emske in etske poglede na dediščino. Grški etnolog je obiskal več rokodelcev in Umetniško šolo v Pirgosu ter nazadnje še rokodelske mojstre, ki so obnavljali Partenon na atenski Akropoli. Njihove izjave o delu, veččinah, orodjih in prenosu znanja povezujejo trije etnologovi prvoosebni komentarji, ki so etski in deloma tudi emski (pove, da je Tinos njegov rojstni otok, iz komunikacije je razvidno, da sogovornike dobro pozna). Etnolog je v filmu vodič, ki uvede temo, gledalce vodi z lokacije na lokacijo, spodbuja izjave sogovornikov in film tudi sklene. Raziskovalec in nosilci dediščine enakovredno prispevajo znanje, zato gre za epistemsko pravično filmsko produkcijo. Unescov Medvladni odbor je film pohvalil kot vzoren primer, ki »gledalcem omogoči spoznavanje nosilcev dediščine, njihovih idej in njihove identifikacije s praksami obdelave marmorja« (Unesco 2015b: 25).

Doslej so bili primeri nominacijskih filmov obravnavani glede na udeležbo prikazane skupnosti v filmski produkciji oziroma vodilne

pogleda, perspektive in glasove v njih, mogoče pa jih je analizirati tudi po načinu ustvarjanja znanja ob snemanju in v montaži. Nizozemski in grški film sta izkustvena filma, v katerih gibljiva slika in avtentični zvok nosita večino podatkov in pomenov ter dogajanje prikazujeta »od znotraj«, izkušnji blizu. Vse navedeno velja tudi za filma o lončarstvu na Urgentnem seznamu: Veščine izdelovanja lončene posode v pokrajini Kgatlang v Bocvani (*Earthenware Pottery-Making Skills in Botswana's Kgatlang District*, Spletni vir 129) in Proces izdelovanja črne keramike v pokrajini Bisalhães (*Bisalhães Black Pottery Manufacturing Process*, Spletni vir 130; več v Klekot 2018: 116). Kronološka struktura postopkov je »transportni mehanizem« teh filmov. Nasprotno pa je mongolski film o čaščenju svetih krajev (Spletni vir 126) logocentričen in ilustrativen – slika je popolnoma podrejena gostobesednemu komentarju, ki je transportni mehanizem filma. Oblikovanje znanja je bilo postavljeno že pred snemanjem, zato gre za oddaljeni pogled in prevod etskega besedila iz obrazca nominacije v film.

Ewa Klekot je povzela ilustrativne strategije treh filmov o lončarstvu in keramiki na Reprezentativnem seznamu. Prvi stavki tretjeosebni komentarjev povežejo dolgo zgodovino tradicije in sodobne dediščinske prakse. Izjave nosilcev so podrejene komentarju in ponazarjajo ali potrjujejo slišane razlage. Zvočne podobe posnetih postopkov niso slišne, nadomesti jih značilna »narodna« glasba držav prijaviteljic. Filmi več časa namenijo prikazu muzealiziranih in komercializiranih izdelkov kakor pa tehnikam in veščinam, ki so bistvo nesnovne dediščine. Dinamična montaža kombinira kratke kadre lepo aranžiranih lončarskih izdelkov, ljudi med delom in zrežirane estetizirane prizore njihovih sodobnih rab. Posnetki delovnih postopkov so usmerjeni na roke in obraz izdelovalcev in okraševalcev, ne pokažejo pa celotnih teles lončarjev in celotnih postopkov od priprave materiala do oblikovanja glin v zeleno obliko (Klekot 2018: 115–6).

Sistematično sem pregledala filme 42 elementov z Unescovega spletišča, ki so bili na sezname vpisani leta 2017. Najopaznejša značilnost je, da je v njih precej govorjenja, torej so v veliki meri logocentrični. Komaj desetina se jih po ustvarjanju znanja približa izkustvenim filmom, polovica jih uporablja predvsem ubesedene ilustrativne pristope, drugi pa so bližje ilustrativnim filmom,<sup>148</sup> ker še vedno komentar postavi osnovno strukturo filma. Silvio Carta trdi, da komentar zakoliči pomene, usmeri gledalca na eno samo interpretacijo in zapre

---

148 Speljala sem lok med filmi, ki so bližje prvemu oziroma drugemu pristopu, z vmesnimi odtentki, podobno kot je Ortner (2006: 134–6) vpeljala kontinuum od mehke do trde tvornosti.

strukturo filma (Carta 2015: 6; primerjaj Crawford 1992: 70; MacDougall 1998: 84; Henley 2004: 112–3); odsotnost komentarja pa gledalcu omogoči neposredni dostop do vizualnih, čutnih in utelešenih izkušenj subjektov in njihovih interpretacij (Carta 2015: 8; primerjaj Crawford 1992: 77–8; MacDougall 1998: 265; Grasseni 2004: 18; 2007: 4). Predstavitve čutnih in izkustvenih razsežnosti pri gledalcu zbudijo empatijo za dogajanje v filmu, ki nagovarja tako razum kot čustva in zabrisuje dihotomijo med telesom in razumom, čustvi in intelektom (MacDougall 1998: 77; Carta 2015: 10).

To je skladno z opažanjem o epistemološki dihotomiji med besedilom, ki je odprto za transparentno analizo, in sliko, ki omogoča neskončno interpretacij (Grasseni 2011: 21). Posnetki so kaotični in spontani, ker so slike večpomenske, medtem ko besede zasidrajo en pomen slike med množico možnih.<sup>149</sup> Napis pod fotografijo in verbalni komentar v filmu lahko razrešita nejasnosti v sliki, lahko pa tudi omejujeta gledalčevo interpretacijo fotografije in filma (Barthes 1977: 38–41).

### Produkcija filmov za nacionalne registre in nominacije za vpis na Unescove sezname

Od analiz filmov na Unescovem spletišču se premikam k procesom produkcije znanja v nominacijskih filmih in filmih za nacionalne registre, o katerih so pisali avtorji filmov ali člani delovnih ekip. Po Banksu (2001: 11–2) so to družbeni konteksti filmske produkcije, ki podajo širšo podobo o vizualizaciji obravnavane dediščine. V vizualni antropologiji se znanje ustvarja v dialogu med vizualnim raziskovalcem in filmskimi subjekti, v produkcijo nominacijskih filmov pa so močno vpletene Unescove zahteve in vrednote, prav tako pa tudi pogledi delovne skupine – njeni člani pogosto nimajo izkušenj s filmsko produkcijo in se zatekajo v stereotipne pristope na Unescovem spletišču ali v prevladujoče televizijske forme.

Nominacijski filmi blizu vizualni etnografiji večinoma uporabljajo sodelovalne pristope, vendar gre pri tem redko za enakovredne kompetence, znanje, moč in interese vseh akterjev (Ruby 1991: 56). Vizualni raziskovalec med pripravo nominacijskega filma lahko sodelujoče seznanja s pristopi, metodami in etiko vizualne etnografije ter zakonitostmi medija. Vizualni raziskovalci, preučevana skupnost in

---

149 To misel pa lahko tudi obrnemo: beseda »obred« se nanaša na množico obredov, fotografija ali film pa v veliki meri definirata kulturni, družbeni, prostorski in časovni kontekst konkretnega primera.



delovna skupina skupaj odločijo, kdo naj to skupnost v filmu zastopa, kako naj jo predstavi in kako bo film strukturiran (primerjaj Ruby 1991: 56; Erlewein 2015: 33; van der Zeijden 2018: 49–54). Če se avtorji odločijo za pristop ubesedenega ilustrativnega filma, je oblikovanje znanja v grobem določeno pred snemanjem, nosilec dediščine pa je pri izdelavi filma odmerjena mehka tvornost.

O praktičnih izkušnjah produkcije nominacijskih filmov smo pisali avtorji člankov v zbornikih o vizualizaciji nesnovne kulturne dediščine (Valentinčič Furlan 2015d, 2018c). Delovne skupine so bile v izdelavo filmov vključene v fazi načrtovanja (predprodukcije), ki se je redko nadaljevala s terenskimi snemanji (produkcijo), pogosteje pa kar v montaži (postprodukciji), kar pomeni, da so razpoložljive posnetke reciklirali v nov film.

Na Slovaškem so tri filme o tradicionalni glasbi zmontirali iz odlomkov starejših filmov, v četrtem o lutkarstvu pa so (skupaj s Čehi) uporabili tudi dokumentarno festivalsko gradivo (Hamar in Volánská 2015a: 67–70). Podobno so na Hrvaškem, zaradi sočasne priprave večjega števila (16) kandidatur v letu 2008, večino nominacijskih filmov o glasbi, plesu, letnih šegah in obrteh izdelali iz gradiva televizijskih postaj (Hrovatin in Hrovatin 2015: 75–80). Oboji so se zanašali predvsem na pristop ilustrativnih filmov in nosilcev dediščine niso pritegnili v načrtovanje filmov. Mirela in Darije Hrovatin sta pisala tudi, kako so devetminutni film večnacionalne nominacije Sredozemska prehrana (*Mediterranean Diet*, Spletni vir 131) dopolnili z novo sekvenco o tradicionalnem ribolovu (Hrovatin in Hrovatin 2015: 80). Leta 2010 so element vpisale Španija, Grčija, Italija in Maroko (Bortolotto idr. 2020: 75), leta 2013 pa so se pridružili Ciper, Hrvaška in Portugalska. Avtorja nista omenila strukture filma; sama ga vidim kot dolg turistični reklamni spot, ki niza izredno kratke posnetke izbranih območij, virov živil, priprave jedi in njihovega uživanja (primerjaj van Zanten 2012: 89; Unesco 2015a: 119. točka). Tak pristop v varovalni paradigmi ni ustrezen, ker dediščine ne začitimo in nosilcev ne slišimo.

Tamara Nikolić Đerić je z lokalno skupnostjo izdelala film o Ekomuzeju batana in pristopu skupnostnega varovanja dediščine (Spletni vir 132) za vpis v Unescov Register programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine. V filmu, nastalem s participativno metodo in strategijami senzorne etnografije (Nikolić Đerić 2015: 89–90), so uporabili stare fotografije, digitalizirane zgodovinske zemljevide, novejša amaterske posnetke praznovanj, gradivo poklicnih televizijskih snemalcev, lokalno glasbeno izročilo, izjave članov Ekomuzeja in tretjeosebni komentar (nav. delo: 91); skratka, gre za brikolaž (Lévi-Strauss 2004: 28–30). Film zaradi nominacije

elementa v Register dobrih praks poudarja metode varovanja nesnovne dediščine v muzeju, ki je ribiško dediščino revitaliziral skupaj z istrskim narečjem, petjem *bitinade* in lokalno gastronomijo (Nikolić Đerić 2015: 91–2; Hrovatin in Hrovatin 2015: 80; Srećković 2018: 87).

Albert van der Zeijden je o produkciji filma Mlinarjeva obrt (Spletni vir 127) zapisal, da so o vizualizaciji razpravljali vsi člani delovne skupine, ki je vključevala zastopnike mlinarskih cehov, Ministrstva za kulturo in Nizozemskega centra za nesnovno kulturno dediščino ter avtorja filma Josa Kuijera in Casparja Haspelsa. Sklenili so, naj film obrt predstavi z zgodbami treh mlinarjev, ki so jih na podlagi zaupanja izbrali člani cehovskih organizacij. Film je nastal z deljeno avtoriteto, kot soupravljana koprodukcija in skupno ustvarjanje, kar ga postavlja v polje »dialoške dediščine« (van der Zeijden 2018: 49–54). Dialoški model zahteva etične odnose in spoštovanje različnih perspektiv (Harrison 2013a: 9) ter bistveno okrepi tvorno udeleženo nosilcev dediščine v procesu odločanja o vizualizaciji in varovanju dediščine (nav. delo: 223–5). Ta filmska produkcija je pravzaprav vzoren primer sodelovalnega filma. Člani delovne skupine in avtorji so film zasnovali tako, da predstavi dediščino mlinarstva, ni pa se jim zdelo potrebno prikazati ukrepov varovanja. Tudi sama zagovarjam stališče, da je varovanje obširno predstavljeno v nominacijskem obrazcu, zato se film lahko osredini izključno na dediščino in nosilce.

Pri izkustvenih pristopih živo ustvarjanje znanja poteka na terenu v izmenjavah med filmskimi subjekti in vizualnim antropologom, kot je zapisala Manca Filak:

Vizualno etnografijo razumem kot eno izmed oblik raziskovalčeve navzočnosti, tudi čutne »ugnezdenosti« (Pink 2001; Lunaček Brunen 2018) v raziskovalnem procesu, ki znanje razume kot relacijsko, torej kot posledico odnosa med antropologom oziroma raziskovalcem in protagonisti, a tudi kot posledico posebnosti samega raziskovalnega procesa s kamero. Pogled skozi njen okular nam omogoča uvid v konkretne in čutno zaznavne izraze prostora, časa in interakcij, kakor tudi v raznovrstne plasti resnice, v kompleksnost socialnih svetov in identitet. V metodološkem smislu gre pri tem za neke vrste reorganizacijo telesa (in perspektive), ki omogoča, da vidimo in gledamo na drugačen način, saj se svetu ne približujemo zgolj diskurzivno, tj. skozi jezik, razlage in posploševanja (MacDougall 2006). Opazujemo vsakdanje življenje, ki se odvija pred našimi očmi (in zasloni) ter skušamo ujeti določen trenutek v njegovem vztrajanju. (Filak 2019: 87)

Vizualna raziskava priča tudi o ambivalentnostih in omejitvah našega razumevanja, saj med snemanjem ne razumemo prav vsega, kar vidimo pred seboj. Vizualna etnografija v prvi vrsti način pridobivanja

znanja na terenu, ki dopušča vrzeli v razumevanju, ker odpirajo nova raziskovalna vprašanja (Filak 2019: 87–8).<sup>150</sup> Raziskovanje s kamero temelji na interakcijah med filmskimi subjekti in raziskovalko, pri čemer je intersubjektivnost analitična kategorija, v drugi fazi pa je lahko usmerjeno v posredovanje tako ustvarjenega znanja s filmom (Filak 2019: 88). Dragoceno pa je tudi posredovanje zunanje refleksivnosti (Henley 2004: 114) v članku, ki ponuja možnost dodatnih interpretacij o posneti varovani in zaščiteni dediščini.

Manca Filak je ob snemanju kulinarične dediščine v Beli Krajini zaznala večplasten odnos nosilk do predstavljanja svoje dediščine pred kamero; kamera je dodatno poudarila dihotomijo med vlogo dediščine v vsakdanjem življenju in njenim predstavljanjem navzven (Filak 2019: 86). Njena filmska junakinja si je očitno vnaprej zamislila scenarij in pripravo značilne belokranjske jedi prikazala z razlagami v pravilni slovenščini in natančnim sledenjem receptu iz certifikata oziroma brošure Društva kmečkih žena (nav. delo: 89). To jo je presenetilo, saj je bila zanjo kot Belokranjko belokranjska pogača jed, ki »ni nikoli narejena po šabloni, je torej bolj stvar nabora sestavin, ki jih imaš v tistem trenutku pri roki«, gostoljubje pa glavna gesta, ki jo s pripravo pogače izraziš gostom (prav tam).

Pobuda za vpis Priprave belokranjskih pogač v slovenski register je leta 2011 prišla iz Belokranjskega muzeja. Kakor je navedeno v besedilu vpisa, je bila tedaj pogača že zaščitená:

Od leta 2002 sta postopek priprave belokranjske pogače in uporaba označbe »tradicionalni ugled – belokranjska pogača« zaščitená s pravilnikom. Nosilci, ki želijo pripravljati in prodajati belokranjsko pogačo pod tem imenom, morajo pridobiti certifikat. Ti proizvajalci so združeni pod okriljem Društva kmečkih žena Metlika, pobudnika zaščite belokranjske pogače. V letu 2010 je bila belokranjska pogača v Evropi prepoznana kot zajamčena tradicionalna posebnost. (Spletni vir 133; primerjaj Pravilnik 2002)

Društvo kmečkih žena Metlika je doslej edini evidentirani nosilec te enote. Ekonomsko motivirani uradno certificirani proizvajalci belokranjske pogače so iz vse Slovenije (Spletni vir 134; Židov 2014: 156; Pukl in Jerin 2017: 153–4), Koordinator pa jih kljub možnim pobudam ne bo vpisal med nosilce te enote v registru, če ni razvidna tudi geografska povezava z nesovno dediščino. Koordinator in

---

150 Kompleksne snemalne situacije lahko sočasno ponujajo vrsto opažanj, ki jih ob snemanju, ko sledimo dogajanju, nimamo časa raziskati, lahko pa to naredimo pozneje. V študiji primera suhozidne gradnje obravnavam dvojce takih opažanj in odgovora na raziskovalni vprašanjí.

Ministrstvo za kulturo sta nezdržljivost dediščine in certificiranja došla ob zavrtnitvi vpisa elementa *Tradicionalno izdelovanje kranjskih klobas* na Reprezentativni seznam, kjer je bil argument Ocenjevalnega telesa in Medvladnega odbora, da certificiranje in kodifikacija postopka izdelave zamrzujeta dediščino (Unesco 2015b: 37–8; primerjaj Pravilnik 2008). S tem blokirata živost in razvoj dediščine, tj. možnost njenega »nenehnega poustvarjanja kot odziv na okolje, naravo in zgodovino« (Unesco 2003a: 2.1. člen). Koordinator in Ministrstvo za kulturo pri vpisovanju enot v nacionalni register in v nominacijah poudarjata predvsem družbeno vlogo dediščine.

Ker certificiranje belokranjske pogače izvaja prav Društvo kmečkih žena Metlika, ki je tudi pripravilo recept (Spletni vir 134) za njeno specifikacijo, oktobra 2004 potrjeno s strani Ministrstva za kmetijstvo, gozdarstvo in prehrano RS (Spletni vir 135), so njegove članice tako zelo natančne in uradne pri prikazovanju postopka peke. Film Mance Filak (*Priprava belokranjske pogače*, 2018) torej v enaki meri kot o kulinarični dediščini v registru priča tudi o medsebojnih vplivih dediščinjenja in certificiranja. Metliško društvo je v ambivalentni vlogi, saj so bistvo dediščine veščine in postopki, ki jih nosilci sčasoma spreminjajo (Unesco 2003a: 2.1. člen; 2011: 8), bistvo certificiranja pa je zaščita blagovne znamke z objektiviziranimi uradno potrjenimi recepti in prav tako uradno potrjenimi izvajalci (primerjaj Hafstein in Skrydstrup 2017: 50–1). Največja ironija je, da si Društvo kmečkih žena Metlika, ki bdi na receptom za certifikate, več let ni moglo finančno privoščiti lastnega certifikata (Židov 2014: 156). »Pri certificiranju gre lahko tudi za odtujitev lokalnega znanja in njegovo izrabo v rokah tistih, ki imajo denar in vidijo v certificiranem izdelku možnost zaslužka« (nav. delo: 155; primerjaj Hafstein 2015: 156; Kirshenblatt-Gimblett 2006: 170).

Manca Filak navajanje recepta v množinski obliki (»najprej dodamo sol, potem moko«) razlaga kot posledico predstavitev in delavnic, ki jih pripravljajo nosilke te dediščine (Filak 2019: 90). Podobno izkušnjo sem doživela tudi sama ob snemanju gradiva za film *Izdelovanje papirnatih rož* (2016), ko so članice Društva rokodelcev Moravske doline ves čas sprti komentirale svoje delo (pobudo je dala vodja po petih minutah snemanja).<sup>151</sup> Raznovrstne delavnice so v Sloveniji eden

---

151 Del intersubjektivnosti te snemalne situacije (Crawford 1992: 68; MacDougall 1992: 39; 1998: 68–72) je bila moja prošnja, ali bi lahko utišali radio, da se bodo slišali zvoki dela in zvočna podoba filma ne bo polna nenadnih preskokov med glasbami. Nasprotno pa film *Oglarjenje* (2020) vključuje radijsko glasbo in poročila, ki so jih poslušali oglarji, tudi intra-diegetske rabe (primerjaj Henley 2010: 143).

najbolj razširjenih medijev ali žanrov za prenos znanja na mlajše generacije in vse zainteresirane ljudi, zato močno določajo novejša praksa nosilcev dediščine. Tako lahko ob snemanju namesto spontanega izvajanja dobimo uprizoritev in razlago, kakršni so izvajalci utrdili na javnih nastopih (Filak 2019: 94).

Če so protagonisti vajeni predstavljanja svojega znanja za različne šole, delavnice in lokalne televizije, tudi mi kot raziskovalci med obiskom pridobimo podobno informacijo oziroma predstavitev. Velikokrat se, kot se je to zgodilo v mojem primeru, na raziskovalce (s kamero) gleda kot na posrednike za medije, morebiti televizijo ali pa lokalne novice. Posledično je tudi reakcija na snemanje odvisna od pričakovanj, ki jih imajo ljudje do televizijskih reportaž. (Filak 2019: 91–2)

V kulinariki so zelo vplivne televizijske in spletne oddaje o gastronomiji (na primer Spletni vir 15), ki so zadnja desetletja dobesedno preplavile medijsko krajino in prav gotovo spadajo med prevladujoče televizijske in spletne diskurze. Nosilkam dediščine, ki gostujejo v oddajah (na primer *Dobro jutro* na Televiziji Slovenija), se obvezno sproti komentiranje vseh postopkov zakorenini v spomin kot edini mogoč način predstavljanja svoje dediščine (Filak 2019: 92).

In kako se lahko pri terenskem snemanju izognemo vplivom dominantnih medijskih formatov? Sama uporabljam predvsem dve strategiji: že ob dogovarjanju za snemanje in tudi ob prihodu na kraj snemanja poudarim, da snemam za muzej in za potrebe koordinacije varstva nesnovne kulturne dediščine. Drugič pa se, če je le mogoče, dogovorim za snemanje dediščine v kontekstu neke družbene situacije ali javnega dogodka, kjer je razvidna družbena vloga te dediščine, ljudje pa so zatopljeni v dogajanje. V t. i. intenzivni družbenosti (Morin 1988: 102; MacDougall 1975: 113) so filmski subjekti sproščeni in manj nastopajo za kamero.

Zavedanje o prisotnosti raziskovalca s kamero je pri snemanju živahnega pustovanja s številnimi maskiranimi liki, ki se gibljejo po vasi in komunicirajo z gledalci, veliko manjše kot pri snemanju ustvarjalke, ki izdeluje drobne papirnate rože v zasebnosti svojega doma. V prvem primeru bodo nosilci nesnovne kulturne dediščine zaradi intenzivnosti dogajanja in javnega prostora raziskovalki s kamero posvečali precej manj pozornosti kot v drugem (de Heusch 1988: 148–9; Heider 2006: 87–91). (Valentinčič Furlan 2015c: 99)

Ob dogovarjanju za snemanje se največkrat prilagodim ljudem, njihovim dejavnostim in časovni razpoložljivosti; večje ekipe in zunanji snemalci pa pogosto sami predlagajo datume snemanja in se ljudje prilagajajo njim.

Filmi v desetih minutah lahko predstavijo element nesnovne kulturne dediščine, vendar je za celovit prikaz praks, znanja in veščin nosilcev dediščine, njihove ustvarjalnosti in identitet ter naravnega in kulturnega okolja produktivneje načrtovati daljši etnografski film (Valentinčič Furlan 2015c: 99–100; Filak 2019: 94). Seveda tudi pri produkciji nominacijskih filmov lahko črpamo iz izkušenj, metod in etike vizualne etnografije (Lipp 2009, 2013; Križnar 2010b, 2011; Erlewein 2014, 2015; Valentinčič Furlan 2015c, 2018b; Neyrinck in Janssens 2015; van der Zeijden 2018; Sousa 2018).

Produkcijo filmov o dediščini uvrščam med aplikativne pristope vizualne antropologije (Valentinčič Furlan 2015c: 98–9) glede na šest kategorij, ki jih je postavilo Društvo za vizualno antropologijo pri Ameriški antropološki zvezi (Society For Visual Anthropology, American Anthropological Association): raziskovalno gradivo in dokumentacija, namenjena analizi; etnografski mediji za prispevek k teoretičnim razpravam; inovativne nove medijske oblike; mediji za izboljšanje učenja; mediji za televizijsko predvajanje in druge oblike množične komunikacije; aplikativni mediji, ki so s sodelovanjem skupnosti, vlad ali podjetnikov izdelani v njihovo dobro (pozneje so dodali še pripravo filmskih festivalov in razstav etnografskih vizualnih medijev, SVA 2001).

### Objave, ogledi in rabe nominacijskih filmov ter avtorske in sorodne pravice

Po razpravi o prvih dveh obrazih znanja (kontingent znanja o nominirani dediščini in film kot medij za njegov prenos) je potrebna še analiza družbenih krogov, v katerih se razširjajo znanje in merila veljavnosti v filmskih produkcijah.

V Unescovi paradigmi je merila veljavnosti za filmske reprezentacije postavil Unesco s *Konvencijo* (Unesco 2003a), *Operativnimi direktivami* (Unesco 2008/2018), navodili (Unesco 2022a) in priporočili *Aide-Mémoire* (Unesco 2015a). Na Unescovem spletišču je opazen močan vpliv zgledov na govoru temelječih filmov, ki v neskončnost reproducirajo isti model kot kača, ki se je ugriznila v lastni rep. Čeprav *Konvencija* in navodila za izpolnjevanje obrazca nominacij poudarjajo udeležbo nosilcev dediščine, je ta v filmih redko razvidna, Unesco pa jih vseeno sprejme in objavi (Sousa 2018: 25–6), kar pomeni, da lastnih meril veljavnosti ne uveljavlja dosledno.

Družbeni krogi nominacijskih filmov zajemajo nosilce dediščine, strokovnjake, avtorje filmov, uradnike državnih kulturnih politik, Unescova telesa in najširšo javnost. Doslej so vizualni antropologi in

avtorji nominacijskih filmov zaznali pet različnih občinstev nominacijskih filmov. Prvi gledalci so filmski subjekti (van Zanten 2012: 90) in člani delovne skupine, ki pripravlja nominacijo. Druga skupina so člani Unescovega Ocenjevalnega telesa, ki presoja in vrednoti nominacijo (Hrovatin in Hrovatin 2015: 81; Srećković 2018: 89). Tretje občinstvo so udeleženci zasedanja Medvladnega odbora in tudi spletni gledalci teh zasedanj (v prvih letih so ob potrditvi elementa pogosto prikazali del filma), četrto pa najširša svetovna javnost, ki si lahko filme ogleduje na Unescovem spletišču ali na spletni platformi YouTube (Valentinčič Furlan 2015b: 18; Hamar in Voľanská 2015a: 64; Sicard 2018: 72; Srećković 2018: 89). Obstaja tudi peto občinstvo, saj si je Unesco zagotovil pravico, da nominacijske filme posreduje »tretjim osebam«, na primer za potrebe razstav in v izobraževalne namene (Sicard 2018: 72).

Novembra 2023 smo v Slovenskem etnografskem muzeju pridobili takšno izkušnjo ob gostovanju razstave *Poljske jaslice* iz Etnografskega muzeja v Krakovu. Kustosinja, ki je usklajevala pripravo razstave, je želela prikazati film *Tradicija jasic v Krakovu* (*Nativity Scene (szopka) Tradition in Krakow*, 2018, Spletni vir 136) z Unescovega Reprezentativnega seznama. Pisali smo Unescu, ki nam je še isti dan dovolil uporabo video posnetka na razstavi z obvezno navedbo, da avtorske pravice pripadajo Zgodovinskemu muzeju mesta Krakov (Mathilde Crochet, EP, 5. 10. 2023).

V zvezi z recepcijo filmov je sodelavec Unescovega Oddelka za nesnovno kulturno dediščino Hugues Sicard presenetil s podatki o pomenu nominacijskih filmov, tako za strokovno kot za najširšo javnost. Njihov strokovnjak, ki je leta 2018 indeksiral 470 elementov na Unescovih seznamih nesnovne dediščine, je poročal, da so bili pri določanju ključnih pojmov najuporabnejši vir informacij za razumevanje vpisanih elementov filmi in ne besedila nominacijskih obrazcev (Sicard 2018: 69–70). Na Unescovem kanalu YouTube si je nominacijske filme o nesnovni dediščini (tj. desetina vseh objavljenih Unescovih posnetkov) v povprečju ogledalo tridesetkrat več ljudi kot druge Unescove posnetke, kot so intervjuji, govori, zasedanja Medvladnega odbora in promocijski video filmi Unescovih programov (nav. delo: 70–1). O vidnosti teh filmov priča izjemnih več kot 17 milijonov ogledov filma o ljudskih plesih skupnosti Kalbelia v Radžastanu (*Kalbelia Folk Songs and Dances of Rajasthan*, Spletna vira 137 in 138). Upravičeno je torej opozorilo na posebno vlogo, ki jo imajo filmske reprezentacije kulturne dediščine v ustvarjanju globalnega kulturnega spomina o nesnovni dediščini in njeni kulturni raznovrstnosti (Lipp 2013: 146).

V 21. stoletju spletne objave omogočajo horizontalno in zelo egalitarno distribucijo filmov, če seveda odmislimo digitalni razkorak – dejstvo, da nimajo vsi prebivalci sveta enakih možnosti dostopa do svetovnega spleta. Nominacijski filmi elementov na Unescovih seznamih so na Unescovem spletnem mestu prosto dostopni, kar je na prvi pogled sorodno dostopnosti mnogih staroselskih in domačinskih medijev. Avtorji staroselskih medijev so se tako odločili sami, nominacijski filmi pa so prosto dostopni zaradi Unescove zahteve po prenosu pravic nanj in na tretje osebe, torej gre za iz središča nadzorovano distribucijo filmov, skladno s piramidno zasnovano Unescovo varovalno paradigmo.

Unescova navodila za izpolnjevanje obrazca nominacije za vpis na Reprezentativni seznam določajo, da so na sezname nesnovne kulturne dediščine lahko vpisani samo tisti elementi, katerih nominacijski dosjeji vsebujejo izjave o prenosu pravic (angl. *Grant of Rights*) za fotografije in filme na Unesco (Unesco 2022a: 18. točka). Unescova izjava o prenosu pravic za film je oblikovana enako kakor za fotografije:

1. Spodaj podpisani \_\_\_\_\_ prenašam na Unesco neizključne pravice za uporabo, objavlanje, reproduciranje, distribuiranje, prikazovanje, predvajanje ali dajanje na voljo javnosti v katerem koli jeziku ali obliki in na kakršen koli način, vključno z digitalnim, za naslednje gradivo, v celoti ali delno. Te pravice podeljujem Unescu nepreklicno, za neomejen čas in za ves svet. 2. Na Unesco prenašam tudi neizključno pravico do podelitve dovoljenj tretjim osebam za uporabo gradiva, v celoti ali delno, izključno za nekomercialne uporabe za namene izobraževanja in obveščanja javnosti. (Obrazec ICH-07-video)<sup>152</sup>

»Neizključni prenos upravičuje imetnika, da na dogovorjeni način uporablja delo poleg avtorja ali drugih imetnikov« (ZASP-NPB11: 74. člen), prenos izključnih pravic pa pomeni, da prejemnik delo uporablja ob izključitvi avtorjev. Avtorji in producenti nominacijskih filmov lahko torej skladno z Unescovo izjavo svoje filme še naprej nemoteno uporabljajo poleg Unesca in tretjih oseb.

Unesco ni natančneje zapisal, da gre za prenos materialnih avtorskih pravic, zato med naročniki in avtorji filmov občasno prihaja do napačne interpretacije, da prenašajo tudi moralne avtorske pravice, posledično pa nekateri avtorji ne navedejo svojih imen v končnih napisih filma. Po državah je polje avtorskih pravic različno urejeno; v Evropi prevladuje model, ki loči moralne in materialne avtorske pravice;

---

152 Glej obrazec ICH-07-video na Unescovi podstrani z obrazci (Spletni vir 62). O primerljivih izjavah za filme enot v slovenskem registru pišem v poglavju o sistemu varovanja v Sloveniji.



ta velja tudi v Sloveniji. Po slovenskem *Zakonu o avtorski in sorodnih pravicah* (ZASP-NPB11) avtorji lahko prenesejo materialne avtorske pravice in se odpovedo nadomestilu za uporabo avdiovizualnega dela, ne morejo pa se odpovedati moralnim avtorskim pravicam (ZASP-NPB11: 69.–70. člen; Trampuž, Oman in Zupančič 1997: 253). V Sloveniji moralna avtorska pravica priznanja avtorstva (navedba avtorstva filma) namreč ni prenosljiva, medtem ko je v Združenih državah Amerike avtorstvo mogoče prenesti na tretje osebe.

V navodilih za izpolnjevanje obrazca nominacije (Unesco 2022a) 25.–28. točka določajo, kako v tabeli identificirati nominirani element, zapisati naslov filma, jezik filma in leto nastanka ter navesti avtorje ([ime avtorja], [leto produkcije]).<sup>153</sup> Vsak avtor filma izpolni svoj obrazec in podpiše dva izvoda. Podrobnejše branje 26. točke pa pokaže, da navodila napeljujejo na avtoritarno produkcijo »anoni-mnih« filmov:

Predložiti je treba originalno podpisano izjavo o prenosu pravic. V mnogih primerih je država predlagateljica lastnica pravic in v njenem imenu izjavo podpiše pooblaščen uradna oseba. V drugih primerih lahko /.../ avtor video filma obdrži pravice, država pa je dolžna zagotoviti njegov podpis. Če država predloži vizualna gradiva različnih imetnikov pravic, je treba za vsak sklop gradiva pripraviti ločene izjave o prenosu pravic. (Unesco 2022a: 26. točka)

To besedilo se je v navodilih za pripravo nominacij za vpis na Reprezentativni seznam pojavilo leta 2012 in mu sledimo vse do danes.<sup>154</sup> Trdim, da sta 26. točka v navodilih in izjava slabo formulirani in zavajata avtorje filmov, uradnike in stroko, ki po državah sodelujejo pri pripravi nominacij. Še več, to navodilo niža kakovost nominacijskih filmov, če naročniki v državah predlagateljicah izbirajo avtorje, ki soglašajo z anonimnostjo. V avdiovizualni produkciji je ta sicer najpogostejša pri izdelavi reklamnih sporočil in glasbenih spotov, ni pa je zaslediti v produkciji etnografskih in dokumentarnih filmov – navedbe avtorjev in produkcijskih hiš (raziskovalnih ustanov, muzejev, javnih televizij, filmskih producentov) filmom dvigajo pomen in zagotavljajo kredibilnost. Tudi Unescova telesa so opozorila na neustrezne žanre – v priporočilih *Aide-Mémoire* beremo, da »številni video filmi ciljajo na turiste in/ali vsebujejo pripovedi, ki nimajo prave povezave

153 Glej tudi navodila za izpolnjevanje izjave ICH-07-Instructions (Spletni vir 62).

154 Ob pregledu arhiviranih obrazcev na Unescovem spletišču (Spletni vir 115) sem ugotovila, da je bila samo v obrazcu za nominacijo elementov leta 2009 navedena tudi možnost licence Creative Commons (Spletni vir 139).

z vsebino nominacij«, zato spodbujajo države, naj več pozornosti namenijo kakovosti video filmov, katerih namen je »kontekstualizacija elementa in ne njegovo oglaševanje« (Unesco 2015a: 118. točka).

Ob analizi 46 filmov o elementih nesnovne dediščine, ki so bili na Unescove sezname vpisani leta 2021, sem po podatkih, komu so na spletni strani pod okvirčkom za film pripisane avtorske pravice, ugotovila, da pri 23 filmih znaku © sledijo ministrstva, nacionalna dediščinska telesa ali nacionalni razvojni sklad, pri desetih filmih je pripisano ime individualnih avtorjev, pri šestih je naveden muzej, inštitut ali filmski sklad (producenti filma), pri treh profesionalne skupnosti nosilcev (v enem primeru skupaj s televizijsko postajo) in pri enem nacionalna televizijska postaja. V polovici primerov si torej ministrstva in nacionalne komisije, ki so naročniki filma, pripisujejo avtorske oziroma producentske pravice; pri tem pa je velika neznanca, kako dobro poznajo procese filmske produkcije. V treh primerih ni podatka o avtorjih ali producentih, s klikom na okvirček za film pa se pod njim izpiše © Unesco.<sup>155</sup>

Težnja k anonimnosti filmskih izdelkov s spodbujanjem prenosa tudi moralnih, ne samo materialnih avtorskih pravic na uradne ustanove države prijaviteljice ali na Unesco ima vzporednico v načelu anonimnosti besedil v nominacijah; nominacijo nazadnje podpiše »uradnik, pooblaščen s strani države pogodbenice« (Unesco 2022a: 4. točka), vendar ne kot avtor. Zaradi skupinske priprave nominacije in morebitne potrebe po naknadnem prilagajanju besedil avtorji v nominacijskem obrazcu niso navedeni. Gre torej za nekakšno kolektivizacijo ali komunalizacijo znanja v anonimnih besedilih (Lukić-Krstanović 2012: 234; Hafstein 2014a: 40–1, 54–5; 2018b: 122). V Sloveniji obrazec *Pobuda za vpis v Register nesnovne kulturne dediščine* navaja:

Besedila pobude za vpis v Register nesnovne kulturne dediščine niso avtorska besedila. Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine si pridržuje pravico do preoblikovanja besedil za potrebe Registra nesnovne kulturne dediščine in postopkov varovanja nesnovne kulturne dediščine. (Koordinator 2022a: 1)

V enem primeru raziskovalka, ki je napisala pobudo, ni želela napisati »anonimnega« besedila za vpis. Ta besedila so anonimizirana,<sup>156</sup>

---

155 Glej film o izdelavi glasbila dutar in glasbi (*Dutar Making Craftsmanship and Traditional Music Performing Art Combined with Singing*, Spletni vir 140); enako piše tudi pod objavo filma na YouTubu (Spletni vir 141).

156 V Sloveniji avtorji besedil svoje delo dokumentirajo v bibliografski sistem Cobiss pod oznako Strokovni sestavek v slovarju, enciklopediji ali leksikonu.

da lahko Koordinator in Ministrstvo za kulturo posegata vanje. V prvih letih je anonimnost besedil zastopnike ministrstva nekajkrat zapeljala, da so posegli tudi v strokovne vidike. Pri enoti *Pletarstvo* (Spletni vir 142) so na primer mimo sklepa koordinatorjeve Delovne skupine predlagali, da je treba pripraviti več enot glede na pletarsko gradivo (šibje, vitre, slamo, koruzno ličje) in so vpis zavrnil. Odgovorni kustos, ki je pripravil besedilo, je iz protesta prenehal sodelovati pri dejavnostih Koordinatorja, enota pa je bila dobro leto pozneje vendarle vpisana v Register z nespremenjenim besedilom.

V nasprotju z anonimnostjo besedil v slovenskem registru in v nominacijah na Unescovih seznamih pa avtorje fotografij in filmov v kontekstu varovalne paradigme štiti avtorska zakonodaja, v Sloveniji *Zakon o avtorski in sorodnih pravicah* (ZASP-NPB11).

Po moji oceni je vprašanje avtorskih in producentских deležev v Unescovi paradigmi podcenjeno in slabo urejeno: mnogi avtorji in producenti filmov se ne zavedajo svojih pravic, Unesco pa jih tudi ni ustrezno opredelil. Zdi se, da je Unesco izjavo o prenosu pravic za filme lagodno (verjetno zaradi nepoznavanja filmske produkcije in avtorskega prava) oblikoval po zgledu izjave za fotografije. Spodbujanje k anonimnosti avtorstva filma (Unesco 2022a: 26. točka) pomeni bistveno manj dela in možnih zapletov za državo predlagateljico in Unesco, vendar pa to obenem spreminja vrsto in kakovost filmske produkcije – če uradniki angažirajo avtorje reklamnih spotov in promocijskih filmov, ki soglašajo z anonimnostjo, ti dediščino reklamirajo, namesto da bi predstavili njene družbene kontekste (Unesco 2015a: 118. točka). Dodaten razlog je morda praksa iz časa Razglasitev mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva, ki se je nadaljevala še do leta 2011: prijavitelji so lahko pošiljali daljše nezmontirano gradivo, ki ga je Unescov sekretariat nato zmontiral v sodelovanju z internim avdiovizualnim studiem (Sicard 2018: 61, op. 5). Vendar pa je Unescova tehnična ekipa tudi zmontirane filme lahko priredila in skrajšala za objavo na spletni strani Unesca in platformi YouTube (Pietrobruno 2017: 8; Hugues Sicard, EP, 27. 6. 2022). Unescovi montažerji so take posege najlažje izvedli v »anonimnih« filmih brez navedbe avtorjev ali če so pravice pripadale ustanovi, odgovorni za varovanje v državi pogodbenici, oziroma neposredno Unescu.

Slovenski strokovnjak za avtorsko pravo Jaka Repanšek je leta 2017 v referatu Izzivi varstva avtorskih del v sklopu varovanja nesnovne kulturne dediščine na mednarodnem posvetu *Vizualizacija nesnovne kulturne dediščine* (Spletni vir 143) povedal, da avtorske pravice ponavadi urejajo pogodbe med avtorji, producenti in prejemniki pravic, v katerih so opredeljeni avtorji in soavtorji dela, pravice in

sorodne pravice,<sup>157</sup> na katere prejemnike se te pravice (izključno ali neizključno) prenašajo, vrste uporab (nekomercialna, neopredeljena) in možnost pravice do prireditve (adaptacije) avtorskega dela. Pogodba bi zahtevala tudi podpis odgovorne osebe na Unesco in vračanje podpisanih izvodov avtorjem, kar bi omogočilo enakovrednejša razmerja med udeleženci, vendar pa je veliko vprašanje, ali bi Unesco sprejel tak postopek. Druga rešitev bi bila Izjava o prenosu materialnih avtorskih in sorodnih pravic, ki bi ustrezneje opredelila pravice avtorjev filma in filmskih producentov, ki imajo prav tako materialne avtorske pravice za film.

---

157 Sorodne pravice obsegajo tudi pravice producentov do reproduciranja, distribuiranja, javnega prikazovanja, dajanja na voljo javnosti in dajanja v najem svojih videogramov (ZASP-NPB11: 134. člen).

# Identitete in identifikacije

Identitete posameznikov in skupin so pomembni vidiki etnografskih in staroselskih filmov, sodelovalnih in skupnih produkcij (Ginsburg 1995a; Valentinčič Furlan 2016), identifikacije pa so tesno povezane tudi z dediščino (Unesco 2003a: 2.1. člen; Kirshenblatt-Gimblett 2004; Smith 2006, 2015; Albert 2006; Lowenthal 2009; Wulf 2011; Fikfak 2021: 19).

V tem poglavju upoštevam teoretske poglede različnih ved. Psihologi, sociologi in zgodovinarji pretežno pišejo o identitetah v zahodnih družbah, medtem ko antropologi in etnologi raziskujejo identitetne procese ruralnih in urbanih družb vsega sveta, tudi identifikacije etničnih in marginaliziranih skupin, ki intenzivno rešujejo identitetne krize, nastale zaradi vsiljenih kulturnih identifikacij.

## IDENTITETE IN IDENTIFIKACIJE V DRUŽBOSLOVJU, HUMANISTKI IN ANTROPOLOGIJI

Zaenkrat ne vemo za nobeno ljudstvo, ki bi ne poznalo osebnih imen, in za noben jezik ali kulturo, ki ne ločita med »sabo« in »drugim«, »nami« in »njimi« (Calhoun 1998: 9). Te opredelitve in razločevanja so temelji identitet in identifikacij, čeprav sta se izraza pojavila relativno pozno. Stane Južnič (1993: 10–1) izvor besede »identiteta« izpelje iz starogrških besed *idem* (isti), *identicus* (eden in isti, istoveten) in novogrških *identitas*, *identitatis*. Med prve znanstvene publikacije o identiteti kot analitični kategoriji spada delo Erika H. Eriksona o identiteti in življenjskem ciklusu (1980).

Rogers Brubaker in Frederick Cooper sta zapisala, da je beseda v praktični javni diskurz v Združenih državah Amerike vstopila v šestdesetih letih 20. stoletja, predvsem v družbenih gibanjih, kot so Črna moč (angl. *Black Power*) (Brubaker in Cooper 2000: 2–5). Ksenija Šabec in Mirt Komel sta tudi v Evropi tistega časa zaznala razširjanje identitetnih opredelitev, povezanih z vprašanji spolne usmerjenosti, etnične (samo)opredelitve, ekoloških in alternativnih gibanj (Šabec in Komel 2014: 326–7).<sup>158</sup> Izraz identiteta ali istovetnost se je torej skoraj sočasno uveljavil v izkušnji bližnji vsakdanji komunikaciji in v izkušnji oddaljeni teoriji, od vsega začetka uporabe besede pa je tako v strokovni literaturi kot med ljudmi poznana tudi sintagma »kriza identitete«. Erikson (1980: 51–105) jo je uporabil v zvezi z razvojem najstnikov in pretresi poklicnih identitet v času sprememb po drugi svetovni vojni.

Identiteta je konstrukt modernega časa (Bauman 1996: 18), medtem ko se v postmodernem času o identitetah razpravlja v množini, kar poudarja številne potenciale, ki jih posameznik ali skupnost lahko razvijeta in smiselno uporabljata glede na vsakokratne okoliščine (Chapman, McDonald in Tonkin 1989: 17). Identitete so stvar prakticiranja, načina življenja, izkustva (Barth 1969: 28) in se nenehno spreminjajo, poustvarjajo, redefinirajo, zato so sodobne antropologija, etnologija in sociologija opustile prejšnje esencialistično pojmovanje in se posvečajo predvsem procesom identifikacije ali istovetenja (Muršič 1997: 226; Jenkins 2004: 6). V ospredju je dinamičen pogled na družbeno konstrukcijo identitet:

---

158 Opirata se na britanske identitetne študije Birminghamske šole kulturnih študij, v Sloveniji pa sledita raziskavam Centra za preučevanje kulture in religije Inštituta za družbene vede (Šabec in Komel 2014: 324–5, 329). Brubaker in Cooper (2000) navajata predvsem ameriške avtorje.

Kulturna identiteta je zadeva »postajanja« kot tudi »stanja«. Pripada tako prihodnosti kot preteklosti. To ni nekaj, kar že obstaja in presega kraj, čas, zgodovino in kulturo. Kulturne identitete prihajajo od nekod, imajo zgodovino. Toda kakor vse, kar je zgodovinsko, se tudi one nenehno preobražajo. Daleč od tega, da bi bile identitete večno utrjene v neki esencionalizirani preteklosti – podvržene so nenehnemu »delovanju« zgodovine, kulture in moči. Daleč od tega, da bi temeljile zgolj na »obnavljanju« preteklosti, ki čaka, da jo odkrijemo, in ki bo potem zavarovala občutek o nas samih do večnosti; identitete so imena, ki jih damo različnim načinom, s katerimi nas v pripovedi o preteklosti postavljajo drugi in s katerimi se postavljamo sami. (Hall 1990: 225)

Oblikovanje osebnih in skupnih identitet se začne v zgodnji socializaciji in je neločljivo povezano z jezikom: glas, ki otroku pove, kdo je, prihaja od zunaj in pripada drugemu (Brumen 2000a: 74–5). Judy Dunn je opazila, da se

dojenčki rodijo nagnjeni k spoznavanju zvokov in prizorov, ki so značilne poteze ljudi. Posebej so pozorni na oblike in vzorce, ki so podobni obrazom, in na zvoke, ki spadajo v frekvenčno območje ženskega človeškega glasu. Dojenčki se še posebej hitro učijo o dražljajih, ki se spreminjajo na način, da so videti odvisni od njihovega lastnega vedenja. (Dunn 1988: 1)

Po Petru Bergerju in Thomasu Luckmannu (1988) je, razvojno gledano, prvi »pomembni drugi« (angl. *significant other*) v otrokovem življenju največkrat mama. Po sami naravi primarne socializacije je subjektivna identiteta zelo negotova, ker je odvisna od odnosov posameznika s pomembnimi drugimi, ki otroku z interakcijami<sup>159</sup> postavljajo ogledalo: te osebe lahko umrejo, odidejo ali se spremenijo (nav. delo: 95, 123–4). Pomembni drugi so tisti, ki s povratnimi odzivi (angl. *feedback*) ali z intersubjektivnim zrcaljenjem (Luckmann 1991: 802) vplivajo na oblikovanje posameznikovih identitet: poleg staršev in drugih družinskih članov so to lahko prijatelji, sosedje, učitelji, profesorji in pri verujočih osebah tudi vidne figure različnih religij.

Kako deluje vpliv pomembnih drugih na razvoj identifikacije, sta razkrila Lenora Jacobson in Robert Rosenthal: z eksperimentom sta dokazala, da so učenci vložili precej več truda in postali mnogo uspešnejši, ko so jih učitelji (na podlagi njunih prirejenih testov)

---

159 Po Ervingu Goffmanu (1978: 26) je interakcija »vzajemno vplivanje na dejavnosti posameznikov, ki so v neposredni fizični bližini drug drugega«. Jaka Repič (2002: 221) je fizični bližini dodal še čustveno in mentalno, ki ju lahko s sodobnimi sredstvi komunikacije vzdržujemo tudi na daljavo.

obravnavali kot nadpovprečno nadarjene (Rosenthal in Jacobson 1968). Ločila bom imensko ali označevalno (angl. *nominal*) (Jenkins 2004: 76–7) ter praktično ali dejansko (angl. *actual*)<sup>160</sup> (Barth 1969: 29) identifikacijo. Dejanska identifikacija je tisto, kar označevalna identifikacija sčasoma prinese nosilcu v praktičnih izkušnjah, zato pri identifikaciji ne gre samo za poimenovanje, temveč tudi za spremembe, ki jih nominalna identifikacija lahko povzroči v življenju posameznika (Jenkins 2004: 22). V šolskem eksperimentu se je pokazalo, da so učitelji zaradi novih oznak več vlagali v »nadarjene« učence in od njih tudi več zahtevali, po drugi strani pa so tudi učenci prilagodili svoje ravnanje, torej so praktično identifikacijo skušali uskladiti z nominalno – prišlo je do ponotranjenja ali internalizacije (nav. delo: 76–7).

Barth in Jenkins sta poudarila sočasno prepletenost in razločevanje identitetnih oznak in dejanskih identifikacij: enaka oznaka pripadnosti lahko v realnem življenju pomeni dokaj različne izkušnje identitet in nasprotno, enako izkušnjo različni ljudje označijo z zelo različnimi imeni (Barth 1969: 29; Jenkins 2004: 22). Barth je poleg tega ločil samoidentifikacijo pripadnikov in kategorizacijo s strani drugih, ki sta v dinamičnih interakcijah (Barth 1969: 14). V šolskem eksperimentu so najprej učitelji spremenili kategorizacijo učencev, pričakovanja do njih in svoj vložek vanje, to pa je posledično tudi pri učencih povzročilo revizijo nominalnih in praktičnih samoopedelitev.

Jenkins je samoidentifikacijo opredelil kot nenehno gibanje, neskončno notranje-zunanjo dialektiko spoznavanja sebe, ki poteka vse življenje, saj posamične identitete prilagajamo, spreminjamo in tudi opuščamo. Ko se posameznik predstavi drugim, je ta predstavitev lahko sprejeta in postane v očeh drugih del njegove identitete ali pa tudi ne, po drugi strani pa tudi sam odzive drugih vključi v svoje identitete ali pa ne (Jenkins 2004: 50), kakor velja za vsako sporočanje (Hall 1980: 59). Oblikovanje samoidentifikacije torej v precejšnji meri temelji na zrcaljenju – odzivih staršev, partnerjev, sorojencev, prijateljev, sošolcev, kolegov, sodelavcev – in kako jih posameznik ponotranji. Krog posameznikovih razmerij z drugimi in njihove značilnosti prispevajo k temu, kdo je, obenem pa tudi drugim povedo nekaj o njem. Kadar so pogledi na identitete različni, največkrat moč in avtoriteta odločata, čigavo mnenje bo obveljalo (Jenkins 2004: 50). Hall je

---

160 Jenkins (2004: 77) je v tem pomenu uporabil izraz *virtual*: čeprav je poznal pomen virtualnosti v kibernetnem okolju, se je skliceval na zastarelo definicijo v slovarju *Oxford English Dictionary*, da »virtualno« pomeni nekaj, kar obstaja v praktične namene in ne samo v definiciji. Ker se je izraz v računalniškem in spletnem okolju uveljavil v pomenu posnejanja resničnega (Spletni vir 144), sledim Barthu (1969: 29).



povzel, da identitete oblikujemo v razmerjih z drugimi, s tistimi, kar mi nismo, kar je torej konstitutivni element naših identifikacij; pri tem pa so neizogibne tudi igre moči in izključevanja (Hall 1996a: 4).

Posamezniki in skupine svoje identitete sporočajo drugim s kulturnimi znaki, simboli in praksami. Jezik je glavni medij, v katerem osmišljamo stvari in predstavljamo svoje identitete, je pa tudi zakladnica kulturnih vrednot. Kot reprezentativni sistem z znaki in simboli omogoča medsebojni dialog in ustvarjanje kulture skupnega razumevanja (Hall 1997a: 1). Sporočevalčevo tvorjenje pomenov in prejemnikovo razbiranje sta označevalni praksi, jezik pa pri tem ne pripada niti pošiljatelju niti prejemniku, temveč kot skupni kulturni kod omogoča komunikacijo (nav. delo: 10–1). Jezik je tudi osrednji medij družbene konstrukcije realnosti in prenosa teh realnosti (Luckmann 1991: 801). Po družbenih konstruktivistih z uporabo jezika vplivamo na občutenje, doživljanje in preoblikovanje identitet (Nastran Ule 2000: 93), zaradi dvosmernosti identitetnih procesov pa velja tudi nasprotno: naše identitete vplivajo na preoblikovanje rabe jezika, kar je v življenju razvidno na primer z vplivi izbranega študija, poklica, zaposlitve in tudi prostočasnih dejavnosti.

Chris Weedon je o vizualnih znakih in simbolih identitet zapisala, da so med najprej opaznimi barva kože in spolne identitete, posredovane s kulturnimi kodami telesa, oblačenja in ravnanja (Weedon 2004: 7). Vendar so lahko iste kode uporabljene tudi za izzivanje in razbijanje hegemonskih pomenov, na primer, ko si transspolne osebe prisvojijo označevalce heteroseksualnosti ali neverne osebe uporabljajo verske simbole. Uniformne obleke in pričeske zaznamujejo verske identitete, na primer krščanskih redovnic, menihov in duhovnikov, ortodoksnih Judov, Amišev, muslimanov, Sikhov in rastafarijancev; druge vrste uniformiranost pa predstavljajo vizualne razsežnosti subkulturnih skupin, medtem ko si medijsko izpostavljene osebe lahko, prav nasprotno, prizadevajo za nenehno spreminjanje svojih vizualnih identitet (na primer David Bowie ali Maddona). Za samoidentifikacijo lahko poleg oblačil<sup>161</sup> uporabimo tudi glasbo,<sup>162</sup> hišo, avto, poklic, hišne ljubljence, hobije, svetovni nazor in podobno (Weedon 2004: 7). V postmodernem času so se razrahljali pomeni telesnih znakov, simbolov in praks; v 21. stoletju pa se hitro spreminjata tudi politika

---

161 Osebni videz kot izbiro in komunikacijo je analizirala Janja Žagar Grgič v doktorski disertaciji (2011), o izražanju identitet z oblačilno podobo folklornih skupin pa je pisal Bojan Knific (2006, 2008, 2010a).

162 Fluidnost in kontrastnost identitet je na primeru glasbenih subkultur obravnaval Rajko Muršič (1997).

spola (vidno na primer pri uvedbi toaletnih prostorov brez oznake spola) in politika opredeljevanja družinskih razmerij. V nekaterih državah so šole priporočile, da v dobro otrok istospolnih staršev besedi mama in oče nadomestijo s »starš 1« in »starš 2«, so jim pa drugi starši in otroci močno nasprotovali.<sup>163</sup>

Oblikovanje identitet je torej dinamičen proces med nasprotnima poloma: iskanjem podobnosti, istosti v sebi in z drugimi ter razločevanjem in poudarjanjem drugačnosti od drugih posameznikov in skupin (Južnič 1993: 101–2; Brumen 2000a: 72–3; Nastran Ule 2000: 3; Ashworth 2011: 23; Žagar 2013: 14). To velja tako za posameznike kot tudi za skupine, le da pri skupinskih identifikacijah delujejo še druge dinamike. Skupinske identitete temeljijo na ponotranjenju posameznikove pripadnosti skupini, torej njegovi samoidentifikaciji (Cohen 1985: 12–5). Posameznikove identitete so do neke mere zgrajene iz skupnih identitet, na primer etnične, ki je nominalna identifikacija s splošnimi značilnostmi, medtem ko so vse enkratne posebnosti vseh posameznikov te množice dejanske, praktične identifikacije (Jenkins 2004: 77).

V zvezi z nesnovno dediščino je pomembno, da so identitete utelešene in se v otroka vpisujejo s praksami, vsakdanjimi izkušnjami, opazovanjem, posnemanjem in mnenji bližnjih ter privedejo do vrste razmeroma stabilnih miselnih in vedenjskih vzorcev in navad, opredeljenih kot habitus (Žagar 2010: 16). Podobno kot identitete je tudi habitus utelešen, povezuje individualno in skupno, deluje med zavestnim in nezavednim ter tudi med premišljenim in avtomatskim (Jenkins 2004: 20). Identifikacija brez utelešenosti je nepredstavljiva: človeško telo izraža individualno kontinuiteto, kaže na skupinske podobnosti oziroma razločevanja in je zaslon uprizarjanja identifikacij. V primarni socializaciji se sočasno razvijajo kognicija in identifikacije. Identitete, nastale v zgodnjem otroštvu z izkušnjami in udeležbo v družini, skupnosti in prijateljskem krogu, so identitete prvega reda: sebstvo, humanost, spol in sorodstvo (nav. delo: 19). Identitete drugega reda, na primer pripadnost narodu in državi, so pridobljene z vplivi šole, množičnih medijev in državnega aparata ter so šibkejše od primarnih (Muršič 1997: 230). Prve so izkušnji bližnje, druge pa izkušnji oddaljene identitete.

Posameznikova (samo)identifikacija je vezana na njegove telesne značilnosti in prakse (spol, starost, spolne usmeritve),<sup>164</sup> pripadnost prostorom (dom, domači kraj, država) in družbenim skupinam

---

163 Glej novice o francoskih in avstralskih šolah (Spletna vira 145 in 146).

164 Arjana Savarin raziskuje biološke in družbene spole ter dvođuše pri severnoameriških staroselcih (2016).

(družina, sorodstvo, vaška skupnost, etnija), je pa tudi posledica izbir (študij, poklic, partner, zaposlitev, kraj bivanja) in odnosa do sveta (svetovnonazorske, verske in politične identitete) (Žagar 2013).<sup>165</sup> V postmodernem svetu sta se povečali prostorska in družbena mobilnost ter vpliv prostočasnih dejavnosti na identifikacije (nav. delo: 18). Postmoderne identitete so ustvarjene predvsem ob službi in prostem času, tudi ob ukvarjanju z dediščino, z novodobnimi religijami in potovanji, zato jih je več, so raznovrstne, večplastne, fluidne in dogovorne, tudi multikulturne in transnacionalne, posameznik pa jih izbira oziroma jim daje prednost glede na okoliščine (Muršič 1997: 231–3). Obenem identitete ostajajo v nekaterih delih neozaveščene, tihe. Jezikovnih, etničnih in kulturnih identitet se pogosto najbolj zavemo na potovanjih v drugačno kulturno okolje; ko pa se vračamo domov, lastno kulturo uzremo z novimi, svežimi očmi, z nekaj kulturnega relativizma.

Naslednji navidezni paradoks je, da tako osebne kot skupinske identitete največkrat osmišljamo za nazaj, retrogradno (Muršič 1997: 227), ko se pač pokaže potreba, dovolj močen sprožilec ali prelomna točka (angl. *turning point*, Strauss 2007: 95). Na osebni ravni so dinamični sprožilci takšnih premislekov lahko povezani z življenjskimi prelomnicami, kot so poroka, smrt bližnjih ljudi, študij, zaposlitev, upokožitev ali preselitev v drugo okolje. Migranti pogosto poročajo o razpetosti lastnih identitet med izvirnim in novim okoljem (primerjaj Hall 1987: 44; Eriksen 2012: 335):<sup>166</sup> mnogi se stalno zavedajo predvsem svoje drugačnosti in se ne počutijo zares sprejeti niti v novem niti v prejšnjem okolju, kar je lahko zanje precej boleče. Brubaker in Cooper sta opozorila na čustveni potencial identifikacij, tako na individualni ravni, ko se identificiramo z nekom ali nečim (idolom) ali pa hočemo biti drugačni od nekoga, na primer staršev ali sorojencev, kot tudi na ravni skupine, kjer gre lahko za močne čustvene dinamike, v katere so vpletena pozitivna (ponos, veselje) in negativna čustva (sovrašstvo, prezir, strah) (Brubaker in Cooper 2000: 17–8).

Oblikovanje identitet se je v različnih zgodovinskih obdobjih precej razlikovalo: v preteklosti se je tradicionalna identiteta dokaj stabilno prenašala iz generacije v generacijo, v sodobnih družbah pa so identitete pogosto zasnovane bolj racionalno (Giddens 1991: 187–9), čeprav še vedno obstajajo skupine z vsiljenim modelom

---

165 Janja Žagar je posameznikove identitete sistematično premislila ob pisanju koncepta razstave *Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta* (2009–2022), ko je primerjala teoretične poglede in življenjske prakse ljudi.

166 O dvojnih identifikacijah izseljencev so pisali Breda Čebulj - Sajko (1994, 1997, 1999, 2000, 2008), Kristina Toplak (2005), Jaka Repič (2008, 2009), Daša Koprivec (2013; 2016), Nadia Molek (2019) in drugi.

izbire ter revni ljudje brez možnosti izbire življenjskih stilov (nav. delo: 5). Refleksivni projekt jaza se oblikuje tako, da skuša posameznik iz razdrobljenih opcij in množice posredovanih izkušenj začrtati svojo kolikor toliko enovito individualno pot; ker pa so potencialne možnosti sodobnih življenjskih slogov neskončne, izbiranje v mnogih zbuja občutke nemoči.<sup>167</sup> V času brez velikih avtoritet posameznik nenehno išče ravnotežje med negotovostjo in zavezanostjo nečemu večjemu, ob tem pa je podvržen še porabniški standardizaciji in poblagovljenju (nav. delo: 5, 187–201).

Zygmunt Bauman je šel še korak dalje – trdil je, da so bile trdne in stabilne identitete zaželene v času moderne, identifikacije postmoderne dobe pa se odmikajo od stalnosti in iščejo dinamičnost. Če je bilo v modernizmu življenje kot romanje proti spopolnjeni identiteti, so postmoderni ideali sprehajalec, potepuh, turist in igralec, ki si identitete nadenejo in slečejo, kakor bi zamenjali obleko. Če je bilo geslo moderne stvaritev in so bile njen medij fotografije, posebej v družinskem albumu, sta za postmoderno značilna reciklaža in video kasete, ki jo je mogoče večkrat presneti (Bauman 1996: 18–31). V 21. stoletju je digitalni zapis povsem nematerialen, še več – s posnetki se lahko tako manipulira, da ni mogoče več z gotovostjo vedeti, ali so nastali v realnem svetu ali so virtualni izdelek domišljije ali pa kombinacija obojega (t. i. obogatena resničnost). Podobno je z identitetami, če pomislimo na primer na spletno aplikacijo »second life« in avatarje. V času moderne so ljudje še zaupali družbenim ustanovam, avtoritetam in tradicijam, v pozni moderni<sup>168</sup> pa sta stalnici refleksija in dvom o vseh avtoritetah – nadomestil jih je kar posameznik kot institucija. Podredovane kulturne tradicije je zamenjal za nove, inovativne, fluidne in fleksibilne (Nastran Ule 2000: 67, 72).

## KULTURNE, ETNIČNE IN SKUPINSKE IDENTITETE IN IDENTIFIKACIJE

Kulturna identiteta je v najširšem smislu pojmovana kot sinteza vseh identitet, če kulturo razumemo kot način življenja posameznikov in

---

167 Renata Salecl (2010) je »tiranijo izbire« brez prave izbire, tudi pri identitetah, označila za temeljno značilnost poznega kapitalizma.

168 Ule (2000) je uporabila izraz pozna moderna, Bauman pa postmoderna ali tekoča moderna (tekočine nobene oblike ne obdržijo dolgo, ker se stalno prilagajajo podlagi, Bauman 2002: 6).

skupnosti (Južnič 1993: 179). Južnič je pri tem opozoril na pomen poimenovanja identitet, vzdrževanja ritualnih vezi in kohezijskih odnosov med ljudmi ter pripisovanja simboličnih pomenov v različnih oblikah naracije (nav. delo: 180). Pripadanje kulturi in skupini se izraža z načinom življenja, šegami in navadami, jezikom in uveljavljenimi načini komuniciranja, s kolektivnim spominom ter s pravicami in obveznostmi na podlagi dogovorov, predpisov ali zakonov (nav. delo: 140). Identitete so na vseh ravneh povezane s prostori in teritorialno razporeditvijo skupin (nav. delo: 146–7).

Nominalne identifikacije ali poimenovanje identitet (Jenkins 2004) so na ravni skupin, skupnosti in etnij še bolj podvržene dinamiki in revizijam kakor na osebni ravni. V antropologiji so poznana dvojna poimenovanja, notranja in zunanja, kar je posebej problematično pri imenih, ki so jih staroselskim ljudstvom in etničnim manjšinam vsilili kolonialisti. V pokolonialnem času staroselci, etnije in manjšine ponovno uveljavljajo prvotna imena, kar podpirajo tudi antropologi (Južnič 1993: 198–204; Clifford 2013: 10). Na praktični ravni je potrebna občutljivost za lastna poimenovanja v naslavljanju drugih in v pisanju o staroselskih ljudstvih in etničnih manjšinah ter njihovi dediščini (Palaić 2022: 23).

Kulturne identitete so v veliki meri povezane z etničnimi. Pojem »etnična skupina« označuje »družbeno skupino, za katero je značilna vrsta skupnih kulturnih pojavov, tako običajev in navad, norm in vrednot, simbolov in jezika, načina življenja, skupnih tradicij, skupne zgodovinske usode itd.« (Kremenšek 1978: 13). To je skladno s pogoledi v evropski etnologiji, ki je preučevala zlasti kulturo lastnih ljudstev, medtem ko sta ameriška in britanska antropologija raziskovali kulturo ljudstev po svetu in etničnih skupin v nacionalnih državah. Američani so sredi 20. stoletja razločevanje po »rasnih« značilnostih nadomestili s pojmom »etničnost« (Repič 2002: 212).

Sprva statično pojmovanje etnij je pozneje zamenjalo dinamično in interaktivno: etničnost se oblikuje šele, ko pridejo skupine v stik in ohranjajo predstavo, da so si med seboj kulturno različne – etničnost v osnovi ni značilnost skupin, ampak predvsem vidik razmerij med njimi (Eriksen 1993: 11–2). Prelom v razumevanju identitet etničnih skupin je prineslo delo o etničnih skupinah, ločnicah in družbeni organizaciji kulturnih razlik (*Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, 1969), ki ga je uredil Fredrik Barth in ga pozneje označil za enega prvih postmodernih konstruktivističnih pogledov na kulturo v antropologiji (Barth 1994: 13). Zanimali so ga procesi ustvarjanja in vzdrževanja etničnih skupin, ki potekajo ob etničnih ločnicah in prek njih (Barth 1969: 10). Te niso vedno fizične

in prostorske, ker gre lahko za več plasti prebivalstva na istem območju. Ugotovil je, da ni enoznačnega razmerja med etnijami in kulturnimi podobnostmi oziroma razlikami: etnične skupnosti nekatere kulturne značilnosti uporabljajo kot signale in simbole razlik, druge pa preprosto prezrejo ali jih celo zanikajo (nav. delo: 14). Identifikacije nastajajo na ločnicah skupnosti – o njih se v interakcijah pogajajo pripadniki (angl. *members*) in avtsajderji (angl. *outsiders*).

V knjigi *Sv. Peter in njegovi časi: Socialni spomini, časi in identitete v istrski vasi Sv. Peter* (2000a) so prikazane identifikacije Šupec-trcev glede na ozaveščenost razločevanja na ločnicah vaške skupnosti in državnih mejah, ter ob zgodovinskih, družbenih in političnih prelomnicah, kot so bile vojne, revolucije, razpadi držav in formiranje novih (Brumen 2000a; 1998). Prav s kontrastno identifikacijo na ločnicah je mogoče pojasniti tudi, zakaj mnogi Slovenci v Italiji skrbno ohranjajo slovenski jezik, šege in noše. Skupnosti in etnije svoje identitete vedno ustvarjajo v razmerjih s pomembnim drugim, ki je lahko matični narod, večinsko prebivalstvo nekega prostora ali pa uveljavljeno mednarodno telo (Friedman 1990: 321). Za tržaške Slovence so pomembni drugi po eni strani italijanska večina, od katere se želijo ločiti z izbranimi znaki, in po drugi strani matični Slovenci, ki pa jim večkrat očitajo premajhno skrb za slovenščino, obenem pa prezrejo, da v Sloveniji ni ogrožena in se zaradi tega razvija drugače kakor zunaj državnih mej.

Barth (1969: 14) in Cohen (1985) sta razločila pripadnike skupnosti in avtsajderje, medtem ko je Jenkins (2004: 123) pripadnike opredelil kot insajderje (primerjaj Ashworth in Graham 2005: 151):<sup>169</sup>

Ali je nekdo moj kolega /.../, je vedno odvisno od mojega gledišča. Na ločnici, v srečanjih med »insajderji« in »avtsajderji« – kar je spet relativno, vedno stvar zornega kota –, ko se začnejo insajderji gledati skozi notranje-zunanjo dialektiko kolektivne identifikacije, skozi pripadnost, obstaja nenehno medsebojno delovanje podobnosti in različnosti. Kakor vse simbolne konstrukcije, sta tudi podobnost ali različnost zamišljeni, vendar pa posledice obeh niso namišljene. (Jenkins 2004: 123)

---

169 V slovenščini imamo za besedo »insajder« razlago: »kdor je vključen v kako skupnost in dobro pozna razmere v njej« (Spletni vir 147); za »outsider« poleg športne razlage tudi »kdor ni vključen v kako skupnost« in »obrobnež« (Spletni vir 148); in za »avtsajder« samo še »obstranec«, »obrobnež« (Spletni vir 149). Izraz avtsajder uporabljam v nevtralnem pomenu, brez negativne konotacije, ker je skupin ogromno in nihče ne more biti član vseh. Podobno nevtralnemu avtsajderju v antropologiji obravnava insajdersko-avtsajderska debata ali emsko-etska paradigma (Pike 1967; Goodenough 1970; Harris 1990; Headland 1990).

Ločnice so prepustne, vendar kljub prehajanju ljudi vztrajajo, z množico transakcij se ob njih ustvarja dinamično ravnovesje med notranjo identifikacijo skupine in zunanjo kategorizacijo s strani drugih (Barth 1969: 9–10, 38). Revizija identitet se zgodi samo v primerih, ko te postanejo očitno neresnične ali pa za akterje povsem nekoristne (Barth 1994: 30). Barth je opozoril, da je v etničnem diskurzu močno precenjena vloga dihotomnih kulturnih razlik med etnijami. Zgodbe o globokih kulturnih razcepah med etničnimi skupinami ne opisujejo dejanske razporeditve kulturnih elementov, ampak gre za ustanovne mite, katerih namen je ohraniti družbeno organizacijo razlik (Barth 1994: 30). Opreديلil je tri ravni procesov, ki vplivajo na izkušnje in oblikovanje etničnih identitet: mikro raven obsega posameznike, medosebne interakcije, dogodke in prizorišča človeškega življenja ter upravljanje jaza v zapletenem kontekstu odnosov, zahtev, vrednot in idej – te izkušnje tvorijo človekovo zavest o etnični identiteti; na srednji ravni potekajo procesi, ki ustvarjajo skupnost in skupine mobilizirajo za različne cilje, kar je področje podjetništva, vodenja in retorike – tu pa nastajajo tudi stereotipi in etnocentrizmi; na makro ravni državnih politik pa gre za ideologije, pravne ureditve in birokracijo, ki pravice delijo po formalnih merilih – tu imamo opraviti z idejami nacionalizma, mogoča je tudi uporaba režimske prisile (nav. delo: 20–1). Etnična identiteta postane pomembna v trenutku, ko njeni nosilci začutijo, da je ogrožena (Eriksen 2012: 338) ali pa jim to sugerirajo pomembni drugi, na primer politiki.

Etnocentrizem in nacionalizem<sup>170</sup> imata torej podobni vlogi pri oblikovanju skupnih, etničnih in nacionalnih identitet. Njune korenine izvirajo iz psihološkega in evolucijskega načela, da se lastni skupini praviloma pripisujejo pozitivne lastnosti, pri drugih pa so pogosto prej opažene slabosti, njihovim nevtralnimi značilnostim se morda pripiše slabšalni ton, njihove pozitivne lastnosti pa so lahko tudi enostavno prezrte (Žagar 2013: 14). Družbe in kulture opredeljujeta izrazita ideološkost in pretiran poudarek na razlikah, ki jih pretvorijo v vrednostne ocene manjše humanosti drugih družb (Južnič 1987: 25–7). Prav nasprotno pa je Lévi-Strauss (1971: 624–5) trdil, da je za ohranjanje lastne identitete in vzdrževanje kulturne raznolikosti potrebna neobčutljivost za vrednote drugih skupin in ljudstev ali celo njihovo zavračanje.

Narodi in etnije torej pretirano poudarjajo razločevanje od drugih in načrtno pretiravajo z notranjo podobnostjo (Barth 1969; 1994)

---

170 V antropologiji je nacionalizem definiran kot ideologija, ki si prizadeva, da bi se kulturne meje prekrivale s političnimi in bi v državi živeli samo ljudje »iste vrste« (Gellner 1983; Eriksen 2012: 322).

in enako velja tudi za manjše skupnosti. Anthony Cohen je v knjigi o simbolni konstrukciji skupnosti zavrnil nekaj mitov o enovitosti majhnih skupnosti. Skupnosti z neposrednimi stiki so prav tako kompleksne družbe, organizirane ob ločnicah. Domnevna egalitarnost skupnosti ne zrcali resnične družbene strukture, temveč je element njene razločevalne identitete. Mit o neizogibni skladnosti (konformnosti) skupnosti temelji na predpostavkah, da družbena struktura določa ravnanje ljudi in da imajo podobne družbe podobne vedenjske odzive – Cohen je nasprotno trdil, da je podobnost članov zelo pogosto navadna iluzija. Ločnice skupnosti so večinoma bolj simbolne in mentalne kot fizične ali geografske – skupnost pa jih rada predstavi kot ogrožene od drugih, da lažje mobilizira svoje člane za skupne cilje. Spremembe strukturnih oblik etnije se ujemajo s simbolnim ustvarjanjem skupnosti z miti, rituali in ustvarjenimi tradicijami (Cohen 1985: 28–37). V vsakem primeru resničnost skupnosti izvira iz prepričanja članov o njeni enotnosti in vitalnosti (nav. delo: 118), ker ljudje skupnost simbolno oblikujejo tako, da postane vir pomenov in referenca njihovih identitet (Jenkins 2004: 93).

Cohen je simbolno konstrukcijo skupnosti razumel na več ravneh: občutek skupne pripadnosti ustvarjajo fizični, vizualni ali mentalni simboli in rituali; tudi skupnost sama je simbolni konstrukt, na katerega se ljudje sklicujejo v besedah in dejanjih. Skupnost je ideološka, ker obenem priča o stanju stvari in idealih, o podobnostih in razlikah, o vključenosti in izključenosti. Članstvo v skupnosti pomeni podobno občutenje skupnosti z drugimi člani, za kar pa, presentljivo, nista potrebna niti soglasje o vrednotah niti enotnost ravnanja; zadošča, da člani verjamejo, da vrednote in simbole razumejo enako in po možnosti drugače od drugih skupnosti (Cohen 1985: 14–7).

Benedict Anderson je v knjigi o zamišljenih skupnostih in nacionalizmu trdil podobno: zamišljene skupnosti niso samo narodi, temveč tudi manjše skupnosti in pri tem sploh ni tako pomembno, ali so pripisane lastnosti pristne ali lažne – pomemben je način, kako so skupnosti zamišljene (Anderson 2007: 22–3). Nacionalna zavest in nacionalizem sta kulturna artefakta konca 18. stoletja, ki uspešno navorjata čustva pripadnikov in omogočata izključevanje drugih (nav. delo: 20). Eric Hobsbawm je mite in iznajdene tradicije videl kot bistvene gradnike identitetne politike, zgodovino kot surovino za etnične, nacionalistične in fundamentalistične ideologije, dediščino pa kot enega pomembnejših elementov v službi teh ideologij, katere cilj je, da narod zakoreninijo v junaški preteklosti (Hobsbawm 1983a: 1–14).

Področje dediščine obravnava tudi knjiga o križarskih vojnah dediščine in potvorbah zgodovine. David Lowenthal je v njej pokazal



množico primerov, kako so narodi in njihovi voditelji lepševali, prirejali, kopirali in ponarejali svoji zgodovino in dediščino za potrebe narodnih ustanovnih mitov. Dediščina po vsem svetu zlahka dopušča zgodovinske popačitve, ker so ponarejene zapuščine sestavni del skupinskih identifikacij in izključevanja drugih. Lowenthal je iskanje idealne preteklosti primerjal z iskanjem zvona, ki bi zvenel popolno, pri čemer pa iskanci pozabijo, da prav vgrajene nepravilnosti zvona omogočijo, da ta razvije samo zanj značilna sozvočja (Lowenthal 2009: 132). O načelu večkulturnosti kot splošnem toku je zapisal, da manjšine pridobivajo veljavo in prevzemajo zahodne modele poseganja po moči, dediščini in njenem trženju, posledica pa je, da si dediščine postajajo podobne, trivialne in standardizirane (nav. delo: 84–6; primerjaj Wilk 1995: 110; Ferkov in Hlačer 2010: 199–200).

Te teorije na konkretnem primeru oblikovanja britanske nacionalne identitete osvetljuje Poročilo Komisije o prihodnosti večetnične Britanije (2000). Podpisal ga je politolog indijskega rodu Bhikhu Parekh, ki je na prelomu tisočletja vodil državno Komisijo za rasno enakost. Uvodoma je zapisal, da občutek narodne identitete temelji na posploševanju, poenostavljanju in selektivnem prikazovanju zapletene zgodovine – ker je namen dominantne pripovedi ustvariti trajno narodno monolitnost, je zgodovina prikazana tako, da vodi v zmagovito enotnost (Parekh 2000: 16). Pri tem resničnost zgodovinskih dejstev sploh ni pomembna, ker je cilj, da posamezniki osebne življenjske izkušnje postavijo v širšo nacionalno zgodbo in se poistijo s skupnostjo (nav. delo: 17). Kulturni pomeni so vgrajeni v neformalne vidike kulturnega življenja, kot so vsakdanje navade in rituali, nezapisana družbena pravila, načini izražanja moškosti in ženskosti, posebnosti govora in govorice telesa, občutki za pokrajino in skupni spomini, še zlasti pa ponos na vojne zmage. Podobe in simboli imajo osrednjo vlogo pri oblikovanju in ohranjanju ideje o Angliji kot zamišljeni skupnosti s tem, da gradijo solidarnost, ki je prej ni bilo (nav. delo: 20). Čeprav so v drugi polovici 20. stoletja na zmanjšanje homogenosti Velike Britanije vplivali razpad britanskega imperija in njeno nazadovanje kot svetovne velesile, migracije, globalizacija in integracija z Evropo, so sledi imperialne miselnosti zelo trdožive, prav tako pa tudi občutenje belih Britancev, da so nadrejena rasa. Ti pogledi so se zakoreninili v vsakdanjem življenju in popularni kulturi, opazni so v strahovih pred drugačnostjo in rasnih stereotipih (nav. delo: 25). Zato so avtorji poročila sklenili, da so za Britanijo še vedno značilni rasizem, družbena, ekonomska, izobraževalna in kulturna neenakost, institucionalna diskriminacija in sistemska razgradnja družbene pravičnosti, ki ne bodo izginili brez dejavne politične volje za večkulturno Britanijo (nav. delo: 36).

Parekh in kolegi so v poročilu razgalili načela zamišljanja skupnosti (Anderson 2007), iznajdbe tradicij (Hobsbawm 1983a) in prirejanja zgodovine za graditev nacionalnih ustanovnih mitov (Barth 1994: 30; Lowenthal 2009). Pravzaprav ne preseneča, da so britanska politika in mediji povsem ignorirali kritike rasizma in dominantne pripovedi britanskosti (Weedon 2004: 31).

## STEREOTIPI, ETNOCENTRIZEM, EVROCENTRIZEM IN RASIZEM

María Lugones je etnocentrizem opredelila kot arogantno prepričanje, da so lastna kultura in kulturni načini boljši od drugih kultur in kulturnih načinov, pri čemer so druge kulture razvrstene s sprejemanjem stereotipov in nespoštovanjem kulturne raznovrstnosti (Lugones 1990: 46; Južnič 1987: 25–7; Barth 1994: 20–1; Žagar 2013: 14; primerjaj tudi Lévi-Strauss 1971: 624–5).

Mnoge prodorne analize etnocentrizma in rasizma so prispevali pokolonialni raziskovalci multiplih identitet, ki so sami doživljali različne -izme – pri tem so emske izkušnje povezali z akademskimi teorijami (Janko Spreizer 2006: 255). Stuart Hall se je rodil na Jamajki, študiral v Oxfordu in potem ostal v Angliji: »Ko razmišljam o lastnem občutku identitete, se zavedam, da je bil ta vedno odvisen od dejstva, da sem migrant, priseljenc, in od razlikovanja od vseh vas drugih« (Hall 1987: 44). V Angliji je prestal tudi »pomembno politično šolanje odkrivanja, da sem 'črn'« (nav. delo: 45). Antropologi z več identitetami imajo prav zaradi dejstva, da zaznavajo ali so občutili etnično, nacionalno, rasno, spolno ali razredno zatiranje, po drugi strani pa so vpeti v zahodno družbo, zahodni poklic in razmeroma privilegiran družbeni razred, nadvse pomembno vlogo pri oblikovanju avtentične znanosti o človeštvu, ki naj temelji na enakopravnosti in pravičnosti (Harrison 1997b: 88–110).

Procese stereotipiziranja je dobro pojasnil Richard Dyer, ki je začel pri dejstvu, da v vsakdanjem življenju razvrščanje v tipe omogoča lažje in hitreje razumevanje in osmišljanje sveta. Družbeni tip je vsaka preprosta, zapomnljiva in široko sprejeta oznaka, v kateri je poudarjeno samo nekaj značilnosti, njihovo spreminjanje pa je kar se da omejeno (Dyer 1977: 28). Stereotipiziranje se začne podobno kot tipiziranje, potem pa še bolj naturalizira in utrjuje razlike ter nazadnje uporabi

strategijo »razcepa«, <sup>171</sup> ko sprejemljivo loči od nesprejemljivega, vse drugačno pa izključi (nav. delo: 30). Če se s tipizacijo poenostavlja življenje, se pri stereotipiziranju poenostavi pogled na osebe – fiksira se jih enkrat za vselej, brez vsake možnosti razvoja; obenem se izloči vse, kar se ne sklada s pozitivno-negativno razdeljeno podobo (Hall 1997c: 258). Stereotipi esencializirajo ljudi, so rigidni in pomagajo vzdrževati družbeni in simbolni red ter ločnice med člani in nečlani, nami in drugimi, zamišljeno skupnostjo in avtsajderji. Stereotipiziranje vedno deluje ob nesorazmerjih moči, pri tem pa je družbena moč praviloma uperjena proti šibkejšim posameznikom in skupinam (prav tam). Za binarno nasprotje mi-oni je značilna nasilna hierarhija vladajoče skupine, medtem ko mirno sožitje ni mogoče (Hall 1997c: 258).

Antonio Gramsci je z izrazom »kulturna hegemonija« opisal izrazito prevlado nekaterih kulturnih oblik nad drugimi, pri čemer je opazil še, da podrejeni pogosto prevzamejo mnenja vladajočih, čeprav si s tem škodijo (Hall 1997c: 259). Hegemonija je oblika moči, povezana z znanjem, je torej blizu konceptu »moč-znanje«: »ni oblastnega razmerja, ne da bi se korelativno vzpostavilo neko polje vednosti, in ne vednosti, ki ne bi hkrati zahtevala in vzpostavljala oblastnih razmerij (Foucault 2004: 35). Edward Said je z »orientalizmom« opredelil stereotipno podobo Orienta kot čutnega, skrivnostnega in neracionalnega, kar pa ne ustreza resničnim značilnostim narodov Bližnjega vzhoda, in tudi diskurz, s katerim so Evropejci dokazovali, da so vrednejši od neevropskih narodov, zato so upravičeni do politične, vojaške, ideološke, kulturne, znanstvene in simbolne prevlade nad Orientom (Said 1980: 9–15).

Chris Weedon se je vprašala, kako je mogoče preseči stereotype, etnocentrizem in evrocentrizem. Vsem ljudem, ki so izpostavljeni rasiističnim, kolonialnim, seksističnim in homofobnim razmerjem moči, je priporočila ugovarjanje, prerekanje (angl. *talking back*). Tako lahko nasprotujejo negativnim opredelitvam svojih identitet, na novo napišejo svojo zgodovino, raziščejo svoje identitete in morda ustvarijo nove (Weedon 2004: 154). Bolj strukturiran upor z zavestnim nasprotovanjem vsiljenim identitetam, pomenom in vrednotam omogoča pripovedovanje zgodb, pisanje in snemanje avtobiografij in avtoetnografij (nav. delo: 7). Avtobiografije so »bistvo samoidentitete v sodobnem družbenem življenju« (Giddens 1991: 76). Pogosto gre za pisanje

---

171 Psihoanaliza nastanek stereotipov izpelje iz otrokove ločitve od mame v ojdipski razvojni fazi, ki vodi v razcep subjekta v odrasli dobi (Lacan 1996). Delitev na dobro in slabo se rešuje na dva načina: bodisi s ponotranjenjem nasprotij, bodisi s projekcijo negativnih občutkov navzven, na druge (Hall 1997c: 237–8).

proti (angl. *writing back*) ali snemanje proti (angl. *shooting back*)<sup>172</sup> kolonialnim pogledom in uveljavljenim medijskim pristopom oziroma za upor obrobja proti središčem moči (Prins 2004: 518; Ginsburg 1999). Filmske samoreprezentacije staroselcev (Ginsburg 1989, 1991, 1995a, 2016; Ruby 1991) ne upoštevajo zahodnih kanonov in izzivajo trenutna razmerja moči (Prins 2004: 518). Natisnjene in posnete avtobiografije ustno zgodovino ali komunikativni spomin dvignejo v kulturni spomin, ki ima precej večji doseg in trajnejši vpliv na družbo od ustnega izročila (Assmann J. 1995: 126, 133). Avtoetnografije prispevajo domači antropologi (na primer Grounds 2007; Raheja 2007, 2010, 2014) in raziskovalci z izkušnjami dveh kulturnih okolij (Said 1980; Hall 1987; Narayan 1993; Harrison 1997a, b; Parekh 2000).

Ob zavedanju, da razmerja družbene moči strukturirajo položaje subjektov in njihove oblike identitet, mnogi marginalizirani privilegirano družbeno večino pozivajo, da se pouči o izkušnjah, subjektivnostih in identitetah pripadnikov manjšin in marginaliziranih skupin. Glavni potezi v boju za preseganje rasizma in belske nadvlade (angl. *white supremacy*), tj. miselnosti in ravnanj, ki temeljijo na prepričanju o večvrednosti belcev, sta ozaveščanje družbe o utrjenih privilegijih in nezavednih pristranostih ter njihovo preseganje (Wedon 2004: 15, 158).

## IDENTIFIKACIJE STAROSELCEV IN STAROSELSKOST

Angleška beseda *indigenous* izvira iz latinščine (lat. *indigena*) in pomeni »rojen ali izdelan v«, kar kaže na domači izvor kot nasprotje zunanjemu, eksotičnemu. Izraz so dolgo uporabljali predvsem za avtohtone rastlinske in živalske vrste, potem pa se je njegov pomen razširil še na ljudstva, pri čemer je beseda za izrazit lokalizem postala oznaka za globalne procese. Izraz »staroselska ljudstva« je bil prvič uporabljen v Konvenciji Lige narodov (Liga narodov 1920). Konvencija staroselskega in plemenskega prebivalstva (Mednarodna organizacija dela 1957; Združeni narodi 1989) je skrb za blaginjo staroselcev dvignila na mednarodno raven (Harrison 2013a: 30).

Identitetni procesi staroselcev povezujejo njihove predkolonialne tradicije in splošne vzorce identitetnih politik v nacionalnih državah in nadnacionalnih strukturah (Clifford 2013: 13–4). Kulturni boj

---

172 Beseda *shooting* je v ameriški angleščini uveljavljena v pomenu snemanje, ker pa je njen prvotni pomen streljanje, (evropski) vizualni antropologi raje uporabljajo izraz *filming*.

za identitete je boj za prevlado in družbeno moč. Staroselska ljudstva identitete doživljajo kot nekaj, za kar se je treba boriti, kulturne pripovedi kot sredstvo za preoblikovanje subjektivnosti in identitet, kulturne prakse (nesnovno dediščino) pa kot možnost uvajanja novih oblik tvornosti, ki pomagajo spodkopavati dominantne identitete (Weedon 2004: 158).

Transformacijski potenciali spremenjenih identifikacij staroselskih skupin so obravnavani v delu o identitetah in ločnicah (Cohen 2000b). Robert Paine je opisal, kako so nove samoopredelitve avstralskih staroselcev spremenile odnos potomcev »naseljencev« (angl. *settlers*) do njih (Paine 2000: 77). Beli evropski priseljenci so staroselce v 18. in 19. stoletju opredelili kot manjvredne Aboridžine in šele spremenjeni družbeno-politični konteksti proti koncu 20. stoletja so jim omogočili samoopredeljevanje. Koloniste so označili kot vsiljivce na ozemljih, kjer so bili oni prvi (nav. delo: 77, 81; Cohen 2000a: 10). Zastarelo kapitalistično opredelitev »četrti svet« za ljudstva, ki ne prispevajo v skupno ekonomijo, ker živijo samooskrbno, so zamenjali z empatično oznako »prvi narodi«<sup>173</sup> (Paine 2000: 89–90). Cohen je bitko za staroselskost interpretiral kot boj o tem, kdo identiteto potrjuje in kakšne vrednosti ji pripiše. Med kolonizacijo Avstralije so identiteto in vlogo staroselcev opredelili beli evropski kolonialisti: definirali so se kot kvalitativno drugačni od domačinov, s tem so upravičili in si prilastili pravico do popolnega nadzora pri dodeljevanju pravic in obveznosti sebi in njim. Šele proti koncu 20. stoletja so identitete staroselcev na vseh celinah postale legitimne in je prišlo do preseganja zgodovinske asimetrije (Cohen 2000a: 10; Paine 2000: 77).

Cohen je opozoril, da je v humanistični in družboslovni literaturi identiteta preveč zlahka označena kot »izpogajana« (angl. *negotiated*), ko gre za velike razlike v družbeni moči udeleženih skupin: družbeni položaj staroselskih ljudstev v času kolonialnih osvajanj in še dolgo potem enostavno ni omogočal, da bi se lahko pogajala o svojih zahtevah, ker so jim kolonialisti odtegnili vse pravice in vso moč (Cohen 2000a: 10). Ko so staroselci uspeli nadzorovati lastno identiteto, so se lahko vloge zamenjale: prenehali so biti »kolonialni drugi« in so prejšnjo obrobnost spremenili v novo osrednjost. Ta pristop je omogočil opolnomočenje družbenih skupin, ki so prej uživale malo moči glede lastne identitete; to pa je povzročilo zmedo belcev, ki so morali zaradi nove avtentičnosti staroselcev prilagoditi lastne identitete in

---

173 Multikulturalizem kot vladno politiko so prvi sprejeli v Kanadi leta 1971, v Avstraliji pa 1973 (Harrison 2013a: 143). V Kanadi se je za »prve narode« opredelilo 636 ljudstev (RCAP 1996).

ravnanje (nav. delo: 10–1). Paine je naštel štiri odnose večinske avstralske družbe do staroselcev: brezbrizni, sovražni, pokroviteljski in odnos sprejemanja (Paine 2000: 92). Za tretji odnos je značilno, da želijo beli Avstralci biti mentorji staroselcem, v četrtem pa odreditve od birokratskih in materialističnih pretiravanj sodobnega sveta iščejo v staroselskih praksah, na primer ko občudujejo njihovo tradicionalno slikarstvo, obenem pa ga tudi nekoliko regulirajo (nav. delo: 92–7). Paine je priznal, da ni izčrpal vseh pogledov; sama opažam predvsem, da noben odnos ni resnično enakovreden.

James Clifford je v knjigi o procesih oblikovanja staroselskosti v 21. stoletju trdil, da so se staroselska ljudstva v zadnjih desetletjih 20. stoletja »pojaviła iz slepe pege zgodovine«, ko so se v kaotičnih družbenih razmerah iz nevidnih kolonialnih drugih preoblikovala v opazne akterje lokalnih, nacionalnih in svetovnih pobud. Potem, ko so preživela kolonialno zatiranje in prisilno asimilacijo, zdaj oživljajo svojo kulturno dediščino, se ponovno povezujejo z izgubljenimi ozemlji in na novo opredeljujejo svoje identitete (Clifford 2013: 13). Identitetni procesi staroselcev so mešanica predkolonialnih in predkapitalističnih tradicij ter identitetnih politik v nacionalnih državah in nadvladanih strukturah, zato ohranjajo transformativni potencial (nav. delo: 13–4). Boj staroselcev in družbenih manjšin za civilne pravice je z dekolonizacijo<sup>174</sup> in globalizacijo prispeval k spremenjenim razmerjem moči v svetu – k razsrediščenju Zahoda (nav. delo: 2).

Vzporednice staroselskim identitetnim procesom lahko najdemo tudi v slovenskem okolju, na primer v novejših jezikovnih, dediščinskih in identitetnih procesih potomcev južnih Tiroincev iz okolice Innichena (San Candido, Pustertal/Val Pusteria, Italija) na meji med Primorsko in Gorenjsko. Oglejski patriarh Bertold Andeški je skupino kolonistov v prvi polovici 13. stoletja naselil na južne obronke Rodice in Črne prsti v zgornjem delu Baške grape (Marušič 1972; Valentinčič Furlan 2015e), freisinski škof Emiho pa pol stoletja pozneje na neposeljeno območje zgornje Selške doline (Markelj 2011, 2015, 2019). Po več stoletjih se njihovi potomci v Baški grapi danes počutijo Slovence s tirolskimi koreninami, medtem ko so v Sorici in vaseh pod Ratitovcem identitetni in dediščinski procesi zaradi polpretekle zgodovine precej zapletenejši. Med drugo svetovno vojno so nemški okupatorji potomce Tiroincev v Sorici in Danjah zaradi tirolskega narečja obravnavali kot

---

174 Luka Culiberg (2022: 48) je dekolonizacijo opredelil kot »način mišljenja o svetu, ki kolonializem, imperij in rasizem jemlje za svoje empirične in diskurzivne predmete produkcije«, ter »te pojave ponovno umesti v razmislek kot ključne oblikovalne sile sodobnega sveta«.

Nemce. Nekateri med njimi so se s tem poistili, drugi so se pridružili partizanom, tretji pa so vsaki vojski dali, kar je zahtevala. Po vojni je socialistična oblast z obtožbo kolaboracije postrelila odrasle moške v Spodnjih Danjah, mnoge družine pa za več let prisilno izselila v Avstrijo. Šele v 21. stoletju, v samostojni Sloveniji in združeni Evropi, si je lokalna skupnost upala odprto pisati o povojnih pobojih in izselitvah ter začela ponovno sestavljati in oživljati tirolsko narečje (Gasser 2015).

Tirolske jezikovne otoke v Sloveniji so najprej raziskovali Avstrijci (von Czoernig 1876; Lessiak 1905; Lessiak in Kranzmayer 1944; Kranzmayer in Lessiak 1983) in šele v zadnjem desetletju tudi sami potomci Tirolcev v Sloveniji (Kejžar 2013; Markelj, Jensterle in Hoffman 2020). Leta 2022 je Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine prejel pobudo, da se soriški narečni govor vpiše v Register nesnovne kulturne dediščine, in jo potrdil (*Soriški govor*, 2023, Spletni vir 150). Avtorji pobude kot soriški govor razumejo samo ostanke tirolskega narečja,<sup>175</sup> ki ga zdaj načrtno rekonstruirajo. V svojih prizadevanjih pravzaprav uporabljajo enake pristope kot staroselci, ki so se v iskanju lastnih identitet in dediščin pogosto na neki način vrnili na izhodiščno pozicijo in skušali svoje vire oživiti v sedanjosti.

## IDENTITETE V FILMSKI PRODUKCIJI IN OB OGLEDU FILMOV

Produkcijo filmov bom v tem razdelku analizirala kot proces ustvarjanja identitet, v katerem sta samoidentifikacija filmskih subjektov in kategorizacija s strani filmskih avtorjev (Barth 1969: 14; Hall 1980: 59; Jenkins 2004: 123; Jackson 2013: 18) v različnih razmerjih, ki so se v času spreminjala. Prvi etnografski filmi so bili zunanji pogledi na Druge, mnogi antropologi pa so s filmi implicitno nagovarjali predvsem antropološke kolege (MacDougall 1998: 91); pogosto so se z etskim komentarjem postavili nad filmske junake (nav. delo: 84). Ob ponovnem premisleku izhodišč in metod vizualne etnografije v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja, kar ne bi bilo mogoče brez izuma zvočne kamere, so vizualni antropologi filmske subjekte pritegnili v enakovrednejše sodelovanje (Ginsburg 1995a: 261). Prvi gledalci filmov

---

175 V le nekaj kilometrov oddaljeni Baški grapi so tirolsko narečje večinoma opustili do prve svetovne vojne in se med vojnama iz upora proti fašističnemu poitalijančevanju že opredeljevali kot Slovenci. Franc Torkar zbira besede in stavke v slovar *Stara grantarska-rutarska gauarica* (Spletni vir 151).

so tedaj postali filmski junaki in njihove skupnosti (Rouch 1975: 98; MacDougall 1998: 91), kar je MacDougall (1992: 32) opisal kot ponižnost avtorjev do sveta filmskih subjektov. Kljub temu je Ruby ocenil, da »v antropološkem filmu nikoli ne gledamo sveta z očmi domačina, lahko pa smo srečni, da gledamo domačina z očmi antropologa« (Ruby 1982: 130; Križnar 1996: 93).

Če so etnografski filmi v veliki meri pogledi avtsajderjev, pa so staroselski mediji ter filmi subjektov in lokalnih skupnosti predvsem način samoopredeljevanja kulturnih identitet in družbenih vprašanj v skupini ali skupnosti, lahko pa komunicirajo tudi navzven (Ginsburg 1995a: 256; primerjaj Graham 2009: 193–6). Ruby je pravico do samopredstavitev poistil s »pravico do nadzora nad svojo kulturno identiteto v svetovnem prostoru« (Ruby 1991: 51). Henley (2020: 205) je etnografske filme interpretiral kot biografije in staroselske kot avtobiografije obravnavane skupnosti ali njenih predstavnikov, pri čemer sta obe perspektivi hkrati privilegirani in samo delni. Ginsburg (1995b: 73–4) je zato poudarila »učinek paralakse«, ko dve perspektivi izrišeta natančnejšo podobo kulture. Staroselski filmi spodbijajo zmožnost etnografskih filmov, da obravnavajo relevantna staroselska vprašanja in identitete, ki lahko prečijo in obenem izzivajo razlike med insajderji in avtsajderji (Lempert 2012: 23).

Participativni video večinoma prikazuje poglede insajderjev na lastno kulturo, produkcijo pa usmerjajo avtsajderji, ki so lahko zainteresirani tudi za širšo distribucijo. V sodelovalnih filmskih produkcijah se insajderji in avtsajderji dogovarjajo o vsebini, vodilnih pogledih in naslovnih filmov.

Če je v pisanju mogoče zelo preprosto prikriti identiteto določene osebe, skupnosti ali vasi, je v etnografskem filmu poudarjena individualizacija filmskih subjektov v govoru in sliki: obrazi in jezik razkrivajo identiteto oseb in skupnosti ter gledalcem omogočajo psihološko identifikacijo z njimi; ta čustveni naboj filma pa okrepi družbeno interakcijo in tvornost filma (MacDougall 2006: 55). Vse navedeno seveda velja tudi za staroselske filme, participativni video in sodelovalne produkcije.

Oblikovanje in posredovanje identitet v staroselskih medijih in etnografskih filmih je obravnavala Faye Ginsburg (1995a) v članku o posredovanju kulture in identitet v etnografskih in staroselskih filmih. Več prostora je sicer namenila staroselskim medijem, vendar pa je mogoče številna načela prenesti tudi na etnografske filme in sodelovalne produkcije, zlasti če jih povežemo s skupnim imenovalcem odnosnega filma, ki poudarja etična razmerja med avtorji in filmskimi subjekti (Ginsburg 2018: 39, 42). Staroselski in etnografski filmi ne glede na



glavno temo prikazujejo tudi kulturne identitete skupin ali skupnosti in procese njihovega oblikovanja, vključno z vsemi nedoslednostmi in protislovji sodobnega življenja (Ginsburg 1995a: 266). Kulturne identitete so produkcijski procesi, ki se oblikujejo v različnih reprezentacijah in v kontekstu danih razmerij moči (Hall 1990: 222), torej v razmerju z dominantnimi kulturami (Ginsburg 1995a: 260).

Staroselski mediji in etnografski filmi »sporočajo nekaj o družbeni in skupni identiteti z namenom, da posredujejo prek razpok v prostoru, času, znanju in predsodkih« ter tako omogočajo »spoznavanje med skupinama, ki ju ločijo prostor in družbene prakse« (Ginsburg 1995a: 265). Staroselci s filmi potrjujejo in ohranjajo staroselske identitete: dokumentirajo krivice in zahtevajo odškodnine, snemajo znanje starešin o tradicionalni prehrani in zdravljenju, dramtizirajo mite in s pomočjo pričevalcev poustvarijo travmatične dogodke, ki so uničili njihov prvotni način življenja (nav. delo: 265–6). Staroselski mediji so ugovor strukturam oblasti, ki so iztirile njihovo resničnost (Ginsburg 2016; primerjaj Weedon 2004: 154), obenem pa ustno zgodovino ali komunikativni spomin spremenijo v trajnejši kulturni spomin (Assmann J. 1995: 126, 133). Tudi filmi subjektov in lokalnih skupnosti ter sodelovalne produkcije komunikativni spomin objektivizirajo kot kulturni spomin in so sredstvo za ustvarjanje in slavljenje skupnostnih identifikacij.

Avstralske staroselske medije so leta 1995 ponekod upravljali staroselci, ki so živeli na podeželju in imeli malo stikov z dominantno kulturo, drugod pa urbani staroselci, ki so bili razpeti med svojo in dominantno kulturo, vendar se niso želeli asimilirati (Ginsburg 1995a: 267–80). Različne so bile tudi organizacijske oblike in produkcijski modeli staroselskih medijev: staroselska satelitska televizija WMA Yuendumu, povezana z Nacionalnim filmskim in zvočnim arhivom, je skrbela predvsem za ohranjanje jezikov warlpiri, izobraževanje in graditev skupnosti (nav. delo: 269, 278), medtem ko je komercialno naravnana satelitska televizija Imparja, v lasti staroselcev, pokrivala polovico Avstralije s komplementarnima vsebinama – oddajami prepoznavne evro-avstralske usmerjenosti v angleškem jeziku in programom značilnih staroselskih pristopov in jezikov (nav. delo: 277–80). Če je prva nagovarjala predvsem etnično in lokalno občinstvo, je bila druga usmerjena na obe skupini in na kulturni pretok med belimi in staroselskimi gledalci (prav tam). Leta 2007 so se sorodne televizije združile v Nacionalno staroselsko televizijo Avstralije in naslednje leto skupaj z združenji Kanade, Aoteoroee (Nove Zelandije) in Tajvana ustanovile Svetovno staroselsko televizijsko mrežo (Ginsburg 2016), s tem pa bistveno povečale medijski pretok med staroselskimi skupnostmi.

Staroselski mediji in še posebej film samozavestno oživljajo identitete staroselskih skupnosti – kulturne identitete poustvarjajo in jim obenem dodajajo novosti – elemente iz dominantne družbe. Povezovanje sestavin manjšinske in prevladujoče kulture je razumeti kot znak hibridnosti identifikacij (Ginsburg 1995a: 283). V etničnih avtobiografijah vsaka generacija etnične identitete preoblikuje in na novo interpretira, pri čemer se sklicuje na povezave s preteklostjo, usmerjena pa je v prihodnost (Fischer 1986: 195–6). Tudi Hall je v članku o novejši karibski kinematografiji in kulturnih identitetah diaspore nove oblike filmskih reprezentacij opredelil za več kot golo razkrivanje tistega, kar so potlačile kolonialne izkušnje – gre za ustvarjanje novih identitet, ki temeljijo na novem pripovedovanju o preteklosti (Hall 1990: 224).

Več avtorjev je opozorilo na sinkretično in eklektično dinamiko v estetikah staroselcev in diaspor tretjega sveta. Postmodernistična hibridnost je opazna v video spotih staroselskih country in rock skupin, ki so eklektični brikolaži elementov iz lastne in prevladujoče kulture ter se kot kulturne inovacije borijo proti kulturnemu zamrzovanju in krožijo tudi v dominantni kulturi (Ginsburg 1995a: 283). Podobno si temnopolti avtorji diaspore v Veliki Britaniji prisvajajo elemente iz vodilnih pripovedi prevladujoče kulture in jih kreolizirajo tako, da izbranim znakom odvzamejo pomen ali jim dodelijo novega. Hibridizacija in njena subverzivnost sta najočitnejši na ravni jezika, kjer »črna« angleščina izziva jezikovno prevlado angleščine kot jezika vodilnega diskurza tako, da besede pregiba in naglaša po svoje ter jim pripisuje nove pomene (Mercer 1988: 57).

V slovenskem prostoru je jezikovni vihar povzročil Vojnovičev roman *Čefurji raus!* (2008): nekatere bralce in slaviste je motila fužinščina – mešanica bošnjaškega jezika, ljubljanskega slenga, tujk in kletvic z vseh vetrov. Drugi vrhunec je bil, ko je avtor prejel nagrado Prešernovega sklada (glej na primer Stabej 2010). Pri tem opozarjam na različna izhodišča ved: del slavistov raziskuje jezik sam po sebi in tudi rabe, pri čemer se nekateri dojemajo kot varuhi »čiste« slovenščine, etnologi in antropologi pa raziskujejo predvsem tvornost govorcev, piscev, pisateljev – zanima jih, kaj spremenjene rabe jezika povedo o kulturi in identitetah uporabnikov.

Če je jezik privilegiran medij za osmišljanje in reprezentiranje identitet (Hall 1997a: 1), ne preseneča, da etnografski filmi in staroselski mediji temeljijo na domačih jezikih in da diaspore subverzivno hibridizirajo dominantne jezike. Jezik in govor sta zelo pomembni sestavini etnografskih filmov v obliki izjav, življenjskih zgodb, pravljič, pesmi, ljudskih modrosti in rekov ter močna identifikacijska elementa v filmu predstavljene kulture. Hkrati povezujeta in ločujeta: povezujeta,

ker omogočata medkulturno razumevanje, ločujeta pa, ker ob ogledu filma govor gledalca hitro postavi med insajderje ali avtsajderje, ki izjav ne razumejo brez prevodov in podnapisov. Avtorji filmov so povezovalci, prevajalci in posredniki, ki omogočajo komunikacijo in ustvarjajo kulturo skupnega razumevanja (Hall 1997a: 1, 10–1).

Poleg skupnih kulturnih in družbenih identitet film prikazuje tudi identitete posameznikov v sliki in zvoku, pomembni označevalci so tudi podatki v napisih, naslovu in končnih napisih. Ko se avtor odloča, da bo posnel film o družbeni tematiki ali dediščinskem elementu, sicer kot referenčni okvir upošteva abstrahirane, *in potentia* (Sahlins 1985: 153) kulturne identitete, snema pa konkretne, *in presentia* (prav tam) kulturne identitete. Vedno se pojavijo vprašanja, kateri dogodek in katero skupnost izbrati ter na koga iz skupnosti se osrediniti pri snemanju. Filmske produkcije so v novejšem času dialoški procesi od načrtovanja naprej, ko avtorji in skupnosti skupaj razmišljajo, kdo najboljše poseeblja izbrano tematiko, uživa široko zaupanje skupnosti in bo dobro funkcioniral pred kamero – torej deloval sproščeno, naravno, avtentično, prepričljivo in kredibilno. Nekatere osebe zaradi treme pred kamero delujejo togo in nenaravno, druge pa v navzočnosti kamere začnejo pozirati in igrati neko vlogo (Heider 2006: 91; Morin 1956: 46). Zaradi tega vizualni antropologi pišejo o pomenu dobre izbire filmskih junakov, tudi zasedbe vlog (angl. *casting*) (Temaner in Quinn 1975: 61; Križnar 1996: 111; Piault C. 2006: 363). Prakse reprezentacije vključujejo tudi položaj izrekanja, s katerega oseba govori:

čeprav govorimo /.../ o sebi in iz lastnih izkušenj, kljub temu govoreča oseba in subjekt, o katerem ta govori, nikoli nista povsem identična, nikoli ne zavzemata natančno istega položaja. Identiteta ni tako pregledna ali neproblematična, kakor mislimo. (Hall 1990: 222; primerjaj Barthes 1977: 142)

Nastopajoči si pred kamero nadenejo dostojanstveno masko z obveznim nasmehom (Morin 1956: 46).

Vizualna raziskava ali dogovarjanje za snemanje etnografskega filma je lahko povod za premislek izbrane skupnosti in potencialnih filmskih subjektov o lastnih identitetah. Ob tem pridobijo nove poglede na pomene in tudi razvoj svojih kulturnih identitet. Med člani skupnosti lahko pride do pogajanja, kako naj bo skupnost predstavljena, kako bo njena dediščina prikazana: nekatere poteze lahko olupšajo, druge označijo za manj pomembne, morda nekatere kulturne identitete poudarijo v škodo drugih. Skratka, izbrane skupnosti svoje kulturne identitete gradijo za filmsko reprezentacijo in z njo oziroma v njej, te reprezentacije pa pozneje delujejo na dejavnosti in identitete nosilcev

dediščine (Hall 1990: 222; Erlewein 2014: 252–3). Filmski subjekti poleg skupnih kulturnih identitet, ki jih utelešajo, obenem oblikujejo še osebne vidike svojega nastopa pred kamero – osebne identitete na vsebinski in vizualni ravni (Valentinčič Furlan 2016: 108).

Snemanje in prikazovanje filma lahko prinese soočenje različnih pogledov in frakcij neke skupnosti, morda ponos, morda pa tudi razočaranje in jezo, če se skupnost ali nekateri njeni predstavniki zaznavajo drugače, kakor so prikazani v filmu. Na to lahko vpliva proces produkcije filma, ki je dialoško usklajevanje med samoidentifikacijami filmskih subjektov in zunanjo, avtorjevo kategorizacijo (Barth 1969: 14; Hall 1980: 59; Jenkins 2004: 123; Jackson 2013: 18). Ali avtor filma nameni dovolj pozornosti pričakovanjem filmskih subjektov in njihovem samoopredeljevanju? Si prizadeva, da bi se približal njihoveemu emskemu stališču ali vehementno zavzame etskó pozicijo? Morda ni zaznal nasprotij med filmskimi subjekti? Je manifestno raven skušal približati idealizirani latentni, *in potentia*, v škodo prikrojavanja dejanskega stanja? Ali pa so, prav nasprotno, veliki odmiki dejanskih okoliščin od splošne podobe *in potentia* škodovali razumevanju kulturnega pojava? Prikazovanje filma filmskim subjektom in skupnosti je med drugim namenjeno tudi temu, da je še mogoče izločiti kak občutljiv posnetek, izjavo ali sekvenco, morda prilagoditi kak poudarek filma in ga tako približati samozaznavanju kulturnih identitet pri filmskih subjektih in skupnosti, preden je film posredovan javnosti (Heider 2006: 119; Križnar 1996: 101–2; Wolfram 2020: 200–1).

Filmska komunikacija zaradi vpetosti gledalcev v različne situacije osebnih, družbenih in kulturnih identifikacij ni enoznačna, zato vsak gledalec film doživi nekoliko subjektivno. Dejansko ga včasih nekaj v filmu nagovori, navduši, prizadene ali razburi in mu da misliti ne samo o kulturnih, družbenih in osebnih identitetah prikazane skupnosti ali o avtorjevem načinu konstrukcije znanja in identitet, temveč tudi o skupnih ali osebnih identitetah. Film morda nagovori še nezaveščene poteze, želje ali strahove ter s tem postane nekakšen svetilnik za prihodnje osebne in kulturne identifikacije, dejanja in projekte. In navsezadnje se družbena vloga filma v času spreminja: vsak film je prikaz trenutnih kulturnih identitet skupnosti in posameznikov, ki po nekaj letih ali desetletjih zastari, po daljšem obdobju pa lahko postane zelo pomemben dokument preteklega časa z močno dokumentarno, identifikacijsko in čustveno vrednostjo za skupnost.

Filmi rekonstrukcije iz serije Človek: Učni program Asena Babilicija ob nastanku v šestdesetih letih 20. stoletja niso bili vseč mladim Netsilikom na severu Kanade, ki so želeli živeti moderno, po velikih družbenih in materialnih spremembah pa so dragocen zapis njihove

zgodovine (Balicki 1975: 199; Henley 2020: 121–2). Ob digitalnem vračanju filmov, ki jih je leta 1936 na Grenlandiji posnela danska ustvarjalka Jette Bang, je bil takole opisan sprejem pri inuitskih gledalcih v grenlandskih muzejih: posnetke tradicionalnega življenja (lova in ribolova) so sprejeli z velikim zanimanjem in ponosom, posnetki vsiljene ribiške industrije in rudarstva pa so zbudili različna čustva – od jeze, žalosti in sramu do prijaznosti in tudi pozitivnih občutkov določene skupine ljudi, ki je travme skupinsko ali individualno predelala v terapevtskih procesih (Jørgensen 2017: 162–225).

Ena največjih moči etnografskih in staroselskih filmov je dejstvo, da lahko jasno in živo izrišejo identitete filmskih subjektov in skupnosti (MacDougall 2006: 55; primerjaj Ginsburg 1995a: 256; Valentinčič Furlan 2016: 108), tako kulturne in družbene kot tudi povsem osebne. V primeru potrebe po varovanju identitete in integritete filmskih subjektov, zaradi občutljivosti zaupnih podatkov, je morda za predstavitev celo bolje izbrati drug medij. Posnetke sicer lahko anonimiziramo z zatemnitvijo, zameglitvijo ali prekrivanjem dela slike, tudi z načinom snemanja in spreminjanjem frekvence glasu, uporabiti je mogoče tudi nevtralne posnetke, animacije ali igrane prizore. Avtorji ta sredstva uporabljajo pri obravnavi mladoletnih subjektov in družbeno občutljivih tem, kot so nasilje, mamila, zlorabe ali bolezni, povezane s stigmatizacijo, pa tudi v primeru, ko bi lahko filmski protagonisti imeli težave z oblastjo ali mafijo (Prosser, Clark in Wiles 2008; Wiles idr. 2010; Cox idr. 2014: 7–10). Vizualni antropologi se upravičeno sprašujejo, ali se s tem ne izgubi bistvo filma (Prosser, Clark in Wiles 2008: 15; Wiles idr. 2010: 10; Cox idr. 2014: 10; Valentinčič Furlan 2016: 109).

Pri filmski produkciji o nesnovni kulturni dediščini so ljudje praviloma ponosni tako na skupno dediščino in kulturno identiteto kot tudi na osebno vlogo pri tem, zato ni potrebe po varovanju njihovih identitet, oziroma bi bilo to celo v nasprotju z njihovimi željami (primerjaj Unesco 2015a: 118. točka). Vendar pa v določenih primerih prevlada argument varnosti – Medvladni odbor je na zasedanju v Maroku decembra 2022 sklenil, da pri dveh elementih z udeležbo Afganistana (Spletna vira 152 in 153) na spletni strani ne bo prikazoval filmov, da bi zaščitil člane skupnosti pred morebitnim preganjanjem s strani talibanskega režima (Unesco 2022c: 6, 16. točka; Luba Volánská, EP, 5. 1. 2023).

V tujini je bolj kakor v Sloveniji razširjena praksa podpisovanja izjav obveščenege soglasja<sup>176</sup> (angl. *informed consent*) (Ruby 2000:

---

176 V Slovenskem etnografskem muzeju smo jih pripravili ob snemanju pripovedi za *Galerijo pripovedovalcev*, ki je nastajala v letih 2010–2020 (Valentinčič Furlan 2016, 2018d, 2021a).

137), da se strinjajo s snemanjem, predvideno objavo in navajanjem njihovih osebnih podatkov; izjavo filmski subjekti podpišejo potem, ko so okoliščine in cilji filmske produkcije primerno pojasnjeni in ko so upoštevane njihove morebitne želje po varovanju zasebnosti (Prosser, Clark in Wiles 2008; Wiles idr. 2010; Cox idr. 2014). Pri tem se vizualni antropologi zavedamo vrste pasti – filmski subjekti izjave podpišejo pred snemanjem, ko še ne vedo, kako bo videti njihov posnetek, kako bo vključen v film, kakšen bo ta film, komu bo prikazan oziroma kje dostopen ter kako ga bodo sprejeli gledalci (Heider 2006: 110–2; primerjaj Gross, Katz in Ruby 1988; Shankar 2020: 210). Izjave obveščeneega soglasja lahko razumemo tudi kot birokratski vzvod, ki ga ustanove in producenti uporabijo predvsem za lastno zaščito pred morebitnimi tožbami (Wolffram 2020: 196). Unesco takšnih izjav filmskih subjektov ne predvideva.

Etnografski film in sodelovalne produkcije ostajajo blizu izkušnji (Devereaux 1995: 72; Henley 2004: 112–3), kadar avtor neposredno dokumentira kulturne identitete in doživljanje filmskih subjektov v izkustvenem filmu. Če pa se mu ne posreči ustvariti dovolj kompleksnega srečanja s svojimi subjekti, gre za pristop daleč od izkušnje in ilustrativni film. Izkušnji oddaljeni filmi pogosto filmske subjekte objektivizirajo in včasih tudi anonimizirajo – če ne navajajo imen glavnih protagonistov, še dodatno pa na primer, če avtor snema samo roke, ki prikazujejo večšine, in sploh ne pokaže cele osebe (Valentinčič Furlan 2021a: 125–6). V zvezi s filmi o nesnovni kulturni dediščini v Unescovi varovalni paradigmi se zadnja leta množijo pozivi, naj prikazujejo izkušnje in emske poglede nosilcev dediščine.

#### IDENTITETE IN DEDIŠČINA, IDENTIFIKACIJE IN DEDIŠČINJENJE

Na dediščino lahko gledamo tudi kot na medij kulturnih identifikacij (Kirshenblatt-Gimblett 2004) – Marie-Theres Albert celo trdi, da je ena glavnih funkcij vseh vrst kulturne dediščine prav zgraditev in vzdrževanje identitet (Albert 2006; primerjaj Nas 2002; Wulf 2011: 79, 84; Jezernik 2010a: 12–3; Fikfak 2021: 19). Po Unescovi definiciji si skupnosti, skupine in posamezniki s praksami, predstavtvami, izrazi, znanji, veščinami, ki jih imajo za del svoje kulturne dediščine, »zagotavljajo občutek identitete in povezanosti s prejšnjimi generacijami« (Unesco 2003a: 2.1. člen). »Unescovi protokoli so dediščino ustoličili kot glavno jedro skupne identitete in samospoštovanja« (Lowenthal

2009: 5). Unesco in Lowenthal pojem identiteta uporabljata v ednini, vendar bom v nadaljevanju pokazala, da so tudi pri dediščinjenju identitete in identifikacije kompleksne, dinamične in tudi ambivalentne.

Opozorjeno je bilo na nasprotujoče silnice identitet: po eni strani označujejo tisto, kar nekoga dela enkratnega, drugačnega od drugih, po drugi pa tisto, kar ga dela enakega, podobnega drugim. Če to povežemo z dediščino, pri nosilcih individualnega znanja pride do izraza prvo načelo – v Sloveniji zna na primer glede na Register nesnovne dediščine pipe izdelovati (*Piparstvo*, Spletni vir 154) samo en nosilec, zato je njegovo znanje redko, skoraj enkratno (ker mora imeti zagotovljeno nasledstvo). Načelo povezovanja zaznamo pri elementih, kjer so nosilci tesno povezane skupine, na primer v tradicionalnih pustovanjih, kot je *Cerkljanska laufarija* (Spletni vir 155). Pri zelo razširjeni dediščini, na primer *Peka potic* (Spletni vir 107), je nosilec toliko, da se sploh ne poznajo; gre za zamišljeno skupnost, posledično pa nosilci v registru niso evidentirani. Vsako ukvarjanje z dediščino je med drugim tudi izraz kulturnih identitet, obenem pa v vsakem posamezniku soobstajajo tako individualne kot skupinske identitete: krajevne, lokalne, regionalne in nacionalne. Procesi oblikovanja, prepletanja in pogajanja o identitetah niso nikoli (do)končani niti pri posamezniku niti pri skupinah (Ashworth 2011: 23).

Dediščino za svojo kulturno identifikacijo uporabljajo posamezniki in skupine kot označevalko pripadnosti skupinam ali skupnostim na lokalni, regionalni, nacionalni, kontinentalni in globalni ravni (Ashworth 2011: 28–30). To jih istočasno ločuje od drugih skupin, sosednjega kraja, druge regije, tuje države ali druge celine z drugačnimi kulturnimi identitetami. Pomen je tisto, kar daje občutek identitete – kdo smo in kam pripadamo –, zato je povezan z vprašanji, kako kulturo in kulturno dediščino uporabljati za označevanje identitete v skupini in za vzdrževanje razlik med skupinami (Hall 1997a: 3). Upoštevati je treba pojem ločnic med skupnostmi (Barth 1969: 14) ter notranje-zunanjo dialektiko kolektivnih identifikacij in relativnost perspektiv (Jenkins 2004: 123).

Vrednost dediščinskim dejavnostim pripišejo ljudje, ki nanje gledajo s celim nizom leč, kot so nacionalnost, vera, etničnost, razred, bogastvo, spol, osebna zgodovina, in še s tisto nenavadno lečo, imenovano insajderstvo (angl. *insidenes*) (Graham in Howard 2008: 2). Biti insajder neke dediščine pomeni pripadati skupni kulturni identiteti. Veliko število dejanskih in potencialnih udeležencev ali akterjev posamične dediščine na vseh ravneh, tudi na nadnacionalni, pomeni, da ni preprostega binarnega razmerja med insajderji in avtsajderji, oblatniki in uporniki, še posebej ker so dediščine osredinjene na potrebe

sedanjosti in zato odprte nenehnim revizijam in spremembam; te pa so obenem tudi potencialni viri družbenih konfliktov (nav. delo: 2–3). Z drugimi besedami, občutka pripadnosti neki dediščini in s tem kulturnim identitetam nimajo samo nosilci te dediščine, lahko se jim čutijo pripadni tudi njeni uporabniki, simpatizerji, podporniki, promotorji, raziskovalci, uradniki, ki so udeleženi v procesih njenega varovanja in vpisovanja na sezname, ter ljudje, ki jo želijo tržiti.

Gregory Ashworth in Brian Graham sta za svetovno dediščino in dediščinske lokacije analizirala občutenje kraja pri insajderjih (domaćinih) in avtsajderjih (turistih, popotnikih, obiskovalcih), ko sta dokazovala, da oznaka »območje dediščine« za vedno spremeni značaj lokacije, ki »tako postane monumentalna in zgodovinska s potencialnimi posledicami za občutek kraja insajderjev in avtsajderjev« (Ashworth in Graham 2005: 151). Neko svetišče je na primer za domačine predvsem sveti kraj, medtem ko turisti z množičnimi prihodi, hitrimi ogledi, fotografiranjem in nakupi spominkov njegovo sveto ozračje spreminjajo v profano. Ob tem gre upoštevati še vmesne skupine: v komercializaciji dediščinskega kraja so prav tako udeleženi domači ponudniki hrane, pijače, spominkov, prevozov in prenočišč, domači ali zunanji turistični vodiči in agencije ter lokalna, regionalna ali državna politika, ki upravlja dediščinsko lokacijo.

Delitev na insajderje in avtsajderje razširjam tudi na nesnovno dediščino, pri kateri so ločnice med skupinami lahko precej rahlejše in bolj premakljive: posameznik, družina, skupina ljudi, skupnost so lahko udeleženi v vrsti različnih dediščinskih dejavnosti, na primer v zborovskem petju, gledališki skupini, pri izdelovanju rodovnikov, v tradicionalnem pustovanju, praznovanju božiča in v šolskih delavnicah izdelave gregorčkov. Vsako od teh dejavnosti izvajajo bolj ali manj povezane »mi skupine« (Elwert 1995; Habinc 2012; Žagar 2013: 14; Erlewein 2014: 50–51) in mnogi posamezniki so udeleženi v več takih skupinah. Pogosto so oblikovane po generacijskem ključu: dejavnosti otrok na primer potekajo v vrtcih in šolskih krožkih, tradicionalna pustovanja pripravljajo fantovske skupnosti, društva pa pogosto združujejo različne generacije ljudi, ki skrbijo za prenos znanja in kulturnih identitet.<sup>177</sup> Člani teh skupin pri svojih dejavnostih največkrat ne čutijo nobenih ločnic, v določenih situacijah pa jih vendarle. V katerih primerih ljudje ozavestijo ločnico med insajderji

---

177 Za slovenske razmere je bilo ugotovljeno, da v društvih prevladujejo mladi (študentje) in starejši od 50 let, ki so se jim sprostile družinske obveznosti; upokojenci se zbirajo v študijskih krožkih in na univerzah za tretje življenjsko obdobje (Fakin Bajec 2020a: 93; Ličen, Findestein in Fakin Bajec 2017).



in avtsajderji nekega dediščinskega elementa oziroma ločnico med sorodnima elementoma?

Pobudo za vpis Veščine klekljanja idrijske čipke v slovenski register je septembra 2012 poslal Mestni muzej Idrija ter kot območje naštel kraje v občinah Idrija, Cerknjo, Žiri in Železniki. Delovna skupina Koordinatorja je vpisala enoto *Klekljanje idrijske čipke* (Spletni vir 156). Naslednje leto so pobudo Klekljanje slovenske čipke poslali iz Loškega muzeja Škofja Loka in Muzeja in galerij mesta Ljubljane, ki so se glede imena sklicevali na historično delitev iz časa, ko je bila Primorska priključena Kraljevini Italiji. Raziskava razširjenosti klekljanja je pokazala, da so poleg društev v Žireh in Železnikih dejavna številna društva v osrednji Sloveniji, na Koroškem in drugod, kakor piše v vpisu *Klekljanje slovenske čipke* (Spletni vir 157).<sup>178</sup> Ob pripravi nominacije *Klekljanje čipk v Sloveniji* (Spletni vir 57) na Unescov Reprezentativni seznam so društva in strokovna telesa iz Idrije in Cerknega oziroma Žirov, Železnikov in Škofje Loke vztrajno poudarjala razlike med značilnostmi izdelkov obeh območij – simbola razlikovanja sta postali vzorčni predlogi ozki oziroma široki ris. Primorke in Gorenjke so pri tem branile ločnico, ki se je v 20. stoletju ustvarila med sosednjima kulturnima identitetama. Ker je idrijska čipka priznana in uspešna blagovna znamka, kar so v nominaciji previdno zamolčali, so nekatere Primorke, ne pa vse, opredelitev naslova nominacije kot *Klekljanje čipk v Sloveniji* (Klekljanje 2018) čutile kot nazadovanje in odmik od doseženega. Pogledi na dediščino, povezani z osebnimi, lokalnimi, regionalnimi in nacionalnimi identitetami, se namreč lahko razlikujejo (Ashworth 2011: 28–31).

Ob pripravi nominacije za vpis na Unescov Reprezentativni seznam smo poudarjali predvsem skupne družbene in kulturne vloge klekljanja, medtem ko je razlikovanje tehnik za Unescovo varovalno paradigmo manj pomembno. Potrebno je bilo obsežno usklajevanje, da je besedilo v nominacijskem obrazcu zadostilo željam posameznic, društev in strokovnih ustanov, ki so sodelovale pri pripravi, ter zahtevam Unesca. To pravzaprav potrjuje Hafsteinovo tezo o obveznem poenotenju glasov in uveljavljanju skupne partiture v heterogenih skupnostih v varovalni paradigmi (Hafstein 2014a: 51; 2018b: 119) in Fosterjevo, da Unesco nosilec dediščine vsili oddaljeni pogled (Foster 2015: 89) oziroma prevlado globalne interpretacije nad lokalnimi (Tauschek 2012a: 8, 13; 2015: 301). Dejstvo je, da je lažje izvesti vpis v nacionalni register in pripraviti nominacijo za vpis na Unescov seznam,

---

178 Obe enoti sta bili leta 2016 razglašeni za živo mojstrovino državnega pomena (Spletni vir 158).

če imajo skupnosti kolikor toliko enotne poglede na svojo dediščino in če obstaja povezovalna oseba, društvo, ustanova, neka gonilna sila.

V katerih primerih lahko zaznamo ločnico med insajderji in avtsajderji neke dediščine? V Sloveniji je ločnico med insajderji (nosilci dediščine) in avtsajderji (vsemi drugimi akterji) uveljavil Koordinator: pri tem ni šlo za notranjo ločnico na podlagi samoidentifikacije nosilcev, marveč za zunanjo kategorizacijo odgovorne ustanove. Zunanja kategorizacija lahko vpliva tudi na notranjo identifikacijo skupin in skupnosti (Barth 1969: 9–14, 38; primerjaj tudi sloviti šolski eksperiment v Rosenthal in Jacobson 1968). Slovenski nosilci dediščine so očitno sprejeli Koordinatorjevo ločevanje uradnih nosilcev in vseh drugih kategorij akterjev dediščine.

Ločnica med insajderji – nosilci neuradne dediščine, ki obvladajo praktične veščine, in avstajderji – uporabniki, radovedneži in turisti, je opazna pri brazilskem ritualu *candomblé*. Izvajalci rituala prestanejo daljše obdobje zahtevnih iniciacij, zato skupnosti ritualnih mojstrov svoje znanje skrbno varujejo pred neposvečenimi. Ločnica med skupinama je razvidna tudi pri pravici do reprezentiranja rituala: avtsajderjem in turistom je strogo prepovedano snemati te obrede; če tega ne spoštujejo, jim lahko uničijo kamero, fotoaparat ali telefon (van de Port 2006: 450). Uradna filmska reprezentacija obreda v lokalnem muzeju po scenariju priznane izvajalke obredov ostaja na simbolni in abstraktni ravni – ne pokaže na primer, da v ritualu prelijejo kri darovanih živali (nav. delo: 448–53). Gre torej za olepšan in higieniziran prikaz tradicije. Van de Portu se je zdel film dolgočasen, potem pa je odkril, da obrede vendarle tudi snemajo – izvajalci rituala namreč za lastne potrebe naročijo snemanje svojih dejavnosti. Eden od lokalnih snemalcev je van de Portu ponudil kopije video posnetkov treh različnih obredov. Snemalci imajo torej poseben družbeni status (primerjaj Turner 1991, 1992) in dostop do *candombléja*, ki ga nekateri tržijo dvojno (van de Port 2006: 452–3).

Ločnice med nosilci dediščine in drugimi skupinami so lahko tudi prepustnejše kljub željam nosilcev dediščine po večji preglednosti. Hélène Giguère je identificirala »legitimne« in »nelegitimne« dediče tradicionalnega sicilskega lutkovnega gledališča *Opera dei pupi* (Spletni vir 159) ter »čiste« in »nečiste« prakse. Tradicionalni lutkarji trdijo, da amaterski izvajalci, ki okrajšane in vsebinsko osiromašene predstave z vnaprej posnetimi dialogi igrajo za turiste, s tem degradirajo lutkarsko tradicijo (Giguère 2014: 306–8). »Legitimni« lutkarji iz Palerma in Catanie so v dvojni vlogi: po eni strani so dediči tradicije lutkovnega gledališča, po drugi strani pa skušajo kot umetniški podjetniki preživljati svoje družine (nav. delo: 310). V Unescovem

priznanju so videli priložnost za dvig svoje avtoritete in ugleda, vendar jih je neprijetno presenetil majhen vpliv in nemožnost ukrepanja proti množici »nelegitimnih« izvajalcev po sicilskih mestih (nav. delo: 306). Tradicionalni lutkarji se zaradi nasprotij med vodilnima družinama še niso povezali v društvo ali zvezo, sicilski kulturna politika pa finančno ne podpira živih predstav lutkovnega gledališča, ampak muzeje lutkarstva z multimedijskimi predstavitvami (nav. delo: 310). Umetniška svoboda in demokratizacija kulturnih praks postavlja etična vprašanja o statusu nesnovne kulturne dediščine in ohranjalcev tradicije (nav. delo: 309), vendar Unescova varovalna paradigma ne štiti pred neloyalnimi tekmeci in izmaličenimi izvedbami.

Dediščino lahko razumemo kot diskurzivno prakso, ki narodom omogoča, da počasi gradijo kolektivni družbeni spomin, izbrane dosežke pa povežejo v »nacionalno zgodbo«, temelj narodne identitete (Hall 1999). V slovenskem okolju je bila kulturna dediščina v kontekstu etničnih in nacionalnih identitet obravnavana v delu *Kulturna dediščina in identiteta* (Jezernik 2010b). Avtorji niso pisali o nesnovni dediščini, saj je v tistih letih šele prihajala v zavest slovenske stroke in znanosti. V kontekstu nacionalnih vprašanj v Istri jo je analizirala Katarja Hrobat Virloget (2014, 2021). *Zakon o varstvu kulturne dediščine* (ZVKD-1 2008), ki obravnava vse vrste kulturne dediščine, je opredelil pripadnost dediščine narodnostim, etnijam in skupnostim:

Dediščina so dobrine, podedovane iz preteklosti, ki jih Slovenke in Slovenci, pripadnice in pripadniki italijanske in madžarske narodne skupnosti in romske skupnosti, ter drugi državljanke in državljani Republike Slovenije opredeljujejo kot odsev in izraz svojih vrednot, identitet, verskih in drugih prepričanj, znanj in tradicij (ZVKD-1: 1b. člen).

V slovenski Register nesnovne kulturne dediščine je bilo decembra 2024 vpisane največ dediščine Slovencev (120 enot od skupno 123), ter elementi hrvaške in italijanske manjšine ter skupnosti, ki ohranja lokalne ostanke tirolskega narečja: to so *Govori ob Čabranki in zgornji Kolpi* (Spletni vir 160; vpisan tudi v hrvaški Register nesnovne dediščine, Spletni vir 161; Smole 2016), *Istrskobeneški govori v slovenski Istri* (Spletni vir 162) in *Soriški govor* (Spletni vir 150).<sup>179</sup> Če bomo

---

179 Po vpisu *Soriškega govora* je Društvo Kočevjarjev staroselcev poslalo pobudo za vpis kočevarščine, vendar je Delovna skupina Koordinatorja ni potrdila, ker v Sloveniji ni zagotovljen prenos jezika na mlajše generacije (Arhiv KVNKD 2023: 4; primerjaj Moric 2010). Društvo je k pripravi pobude med drugim spodbudil tudi Javni razpis za izbor kulturnih projektov programa, namenjenega pripadnikom nemško govoreče etnične skupine v Republiki Sloveniji (Spletni vir 163).

želeli priti do pobud za vpis romske dediščine, bo potrebno med Romi promovirati nesnovno dediščino in jih spodbuditi k sodelovanju.

Čeprav je Koordinator prejel nekaj pobud (Majenca v Dolini pri Trstu, Ziljsko štehanje ter Slovenska hišna in ledinska imena na avstrijskem Koroškem) slovenskih manjšin iz sosednjih držav za vpis v slovenski register, dediščina slovenskih skupnosti zunaj državnih mej vanj ne more biti vpisana. *Konvencija* določa varovanje na ozemljih držav pogodbenic in *Zakon o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (MKVNKD) velja samo za prostor slovenske države. *Slovenska ledinska in hišna imena* (Spletni vir 164; Piko-Rustia 2012, 2018, 2019a) in *Ziljski žegen in ziljska noša* (Spletni vir 165, Piko-Rustia 2019b) sta bila vpisana na avstrijski seznam nesnovne kulturne dediščine leta 2010 oziroma 2018, *Borovo gostüvanje porabskih Slovencev* (Spletni vir 166) pa je bilo leta 2015 vpisano v madžarski register nesnovne kulturne dediščine. Slovenci v Italiji doslej v italijanske registre še niso vpisali nobenega elementa svoje nesnovne dediščine.

Unescova *Konvencija* z ozemeljsko organiziranostjo varovanja po državah in zakonodaje držav pogodbenic določajo insajderje varovalne paradigme v posamični državi (narode, etnične in staroselske skupnosti, tuje narodne manjšine) in avtsajderje (matične narodne manjšine v sosednjih državah). Ločnica so meddržavne meje in tudi v tem primeru gre za zunanjo kategorizacijo odgovornega telesa, ki pa lahko vpliva na samoopredelitve nosilcev dediščine.

Je tudi ob posamičnem elementu dediščine mogoče opaziti ločnice med narodi, etnijami ali religijami ali pa napetosti med njimi? *Konvencija* poudarja človekove pravice in zahteva medsebojno spoštovanje skupnosti, skupin in posameznikov (Unesco 2003a: 1., 2.1. člen), vendar je v nominacijah za vpis na Unescove sezname zelo preprosto prikriti manj zelene vidike, ker Unescovo Ocenjevalno telo nominirane dediščinske elemente spozna samo po reprezentacijah v treh medijih.

Belgijski Karneval v Aalstu (Spletni vir 167) je v daljšem obdobju upodabljal skupino Judov s krivimi nosovi in različne nacistične stereotipe. Tako posamezniki kot Belgijska liga proti antisemitizmu so se večkrat pritožili zaradi antisemitskih sporočil, norčevanja iz Judov in razširjanja negativnih stereotipov (Roth 2019). Pritožbe niso bile uspešne – organizatorji karnevala niso želeli izločiti te skupine likov, češ da se samo zabavajo in nikomur ne želijo nič slabega. Novinar judovskih korenin Rudi Roth je zato sestavil poročilo in ga prek nacionalnega zastopnika Belgije naslovil na Unesco, ki je prejel tudi mnoge peticije Lige proti antisemitizmu. Unescov sekretariat je marca 2019 ob spremljanju elementov, vpisanih na sezname *Konvencije*, preučil

okoliščine (Unesco 2019). Na 14. zasedanju Medvladnega odbora v Bogoti decembra 2019 so sprejeli sklep, da karneval umaknejo z Re-representativnega seznama (Spletni vir 168). Unesco je pustil dostop do opisa elementa in sklepa ter v opozorilo drugim podobnim primerom zapisal, da »obsoja vse oblike diskriminacije, vključno z rasizmom, antisemitizmom, islamofobijo in ksenofobijo« (nav. vir: 5. točka).

Unesco univerzalne človekove pravice postavlja nad ohranjanje tradicij in kulturni relativizem – *Konvencija* poudarja, da se nanaša samo na »dediščino, ki je skladna z obstoječimi mednarodnimi instrumenti za človekove pravice« (Unesco 2003a: 2.1. člen). V preambuli navaja *Splošno deklaracijo o človekovih pravicah* (Združeni narodi 1948) in pakta o človekovih pravicah kot univerzalnem konceptu (Združeni narodi 1966a, 1966b). Karneval v Aalstu je primer izrazito disonantne dediščine, ko se precej velika skupina meščanov zabava na račun etnične in verske manjšine. Na ravni skupnosti potekajo procesi ustvarjanja skupnosti in mobiliziranje skupin za različne cilje (Barth 1994: 20–1), na primer za skupno izvajanje dediščine ali pa za krepitev stereotipov in rasizma; oboje se lahko tudi prepleta.

Podoben primer je tudi na Nizozemskem: pomemben lik v tradicionalnih Miklavževih praznovanjih (Spletni vir 169) je Črni Peter (niz. *Zwarte Piet*), ki ga upodabljajo beli igralci s pobarvanim obrazom; lik je razdelil mnenja nizozemske družbe in medijev (van der Zeijden 2014; van de Port in Meyer 2018: 10). Pripadnike temnopoltih diaspor iz nekdanjih nizozemskih kolonij Surinam in Antili spominja na zgodovino suženjstva in služabništva; menijo, da ta lik v družbi še vedno utrjuje negativne stereotipe, zato se že več desetletij borijo proti njegovi navzočnosti na Miklavževih praznovanjih (van der Zeijden 2014: 350; o zgodovini Črnega Petra glej Spletni vir 170). Miklavževa društva ignorirajo njihova mnenja in se sklicujejo na tradicijo, ki mora ostati »taka, kot je« – če prej ni bila občutljiva za rasna vprašanja, naj bo tako tudi naprej (van der Zeijden 2014: 354).

Danes se je splošno znižala strpnost do družbenih izključevanj in rasizma, nosilci obravnavanih tradicij pa imajo izrazito konservativna stališča (Smith 2015: 459–60). Če torej glede na ti izkušnji samokritično pogledamo na slovenske šege, bi lahko Romi zahtevali, da se iz slovenskih pustovanj izločijo liki tatinskih »Ciganov«. <sup>180</sup> Večina družb je imela svoje Druge, ki jim je pripisovala negativne lastnosti,

---

180 Glej na primer vlogo lika v filmu *Škoromatija* (2016); primerjaj pustno skupino Dor-navski cigani (Spletni vir 171). Romska skupnost v Predanovcih se ni strinjala, da na borovem gostüvanju leta 2002 nastopajo pustni liki ciganov kot tsti, ki kradejo (Židov 2018b: 142).

da je bila sama videti boljša; nekateri ljudje pa pri teh delitvah še kar vztrajajo. Na neskladnost dediščine in neenaka razmerja moči opozarjajo skupine, manjšine in staroselci, ki so stereotipizirani in postavljeni v podrejen položaj; raziskovalci pa osvetljujejo družbene neenakosti ter jih pomagajo ozaveščati in premagovati.

Dediščinske disonance in procesi družbenega izključevanja so pogosti predvsem v družbah s kompleksnimi oblikami kulturne raznovrstnosti. Mnoge skupine dediščino uporabljajo kot obliko odpora proti oblastnim diskurzom in označevalec staroselskosti v multikulturnih družbah (Graham in Howard 2008: 3). Kulturna dediščina je pri novih samoopredeljevanjih obrobni in staroselskih skupin obenem vir identitet in medij za njihovo izražanje (Kirshenblatt-Gimblett 2004). Zahodni kanoni avtoriziranega dediščinskega diskurza so staroselsko dediščino pogosto opredelili kot »prazgodovino« in »arheološke podatke«, v drugi polovici prejšnjega stoletja pa se je začel staroselski odpor, v katerem so staroselci zahtevali vračanje človeških ostankov in materialne dediščine, vrnitev zemlje, suverenost in pravičnost (Smith 2006: 277–9). Zavrnilo so zahodni model mrtve dediščine in poudarjajo živost svoje nesnovne dediščine (Harrison 2013a: 130, 2013b).

Na Aljaski so razstave in publikacije o dediščini nastale v sodelovanju med staroselskim ljudstvom Alutiiti in muzejskimi kustosi z antropološko izobrazbo. Zgodbe, pesmi, hrana, plesi, predmeti in kraji staroselcem omogočajo ponovno povezovanje s tradicionalnim znanjem in zasidranje identitet po lastni izbiri namesto vsiljenih. Izraz »zasidranje« je uporabljen, ker je bilo pri razseljenih Alutiitih, odrezanih od pripadnosti skupini, potrebno utrjevanje identitet (Clifford 2004: 28; primerjaj Cohen 2000a: 10). Kulturni procesi, kot so ubesedenje in predstavljanje identitet, spodbujajo staroselsko solidarnost, aktivizem in javno družbeno-politično delovanje (Clifford 2004: 22). Sodobni Alutiiti z dediščino kljubujejo kolonialni zgodovini, se ozirajo v preteklost in gledajo v prihodnost, skratka, gre za njihov kulturni preporod (nav. delo: 25, 28).

Na Grenlandiji z dvema plastema prebivalstva, staroselskimi Inuiti in priseljenimi Danci (po kolonizaciji leta 1721), sta bili opazni dve identitetni strategiji: lokalni muzeji so z večglasnimi in večplastnimi participativnimi razstavami in programi obiskovalcem ponujali široke možnosti identifikacije, medtem ko je Narodni muzej Grenlandije v Nuuku na stalni razstavi še vedno poudarjal predmoderne inuitske tradicije in gradil enotno identifikacijo brez stika s sodobnostjo, obenem pa se je leta 2008 lotil raziskovanja nesnovne kulturne dediščine (Jørgensen 2017: 119–22). Danska je leta 2021 na Unescov

Reprezentativni seznam vpisala enoto Inuitski plesi z bobni in petjem (Spletni vir 172) ter skupaj s Finsko, Islandijo, Norveško in Švedsko Tradicije nordijskih čolnov (Spletni vir 173).

V *Konvenciji* so staroselci omenjeni samo v uvodni preambuli: »skupnosti, še zlasti staroselske skupnosti, /.../ imajo pomembno vlogo pri ustvarjanju, varovanju, vzdrževanju in poustvarjanju nesnovne kulturne dediščine« (Unesco 2003a: uvodna preambula). Med pripravo besedila *Konvencije* so na medvladnih zasedanjih veliko razpravljali tako o staroselski dediščini kot o jezikih: nekatere države so odločno podpirale vključitev obojega, druge pa so temu ostro nasprotovale (Blake 2014: 300–3). Rezultat je, da staroselska dediščina in pravice niso zajete v nobenem členu, jezik pa je minimalno omenjen kot »izrazno sredstvo nesnovne kulturne dediščine« (Unesco 2003a: 2.2. člen), čeprav je Unesco večkrat obravnaval ogrožene staroselske jezike (Aikawa 2001; Unesco 2003b; Moseley 2010; Filipović in Pütz 2016). V Unescovi varovalni paradigmi za staroselsko dediščino najbolj skrbijo v južnoameriških in tihomorskih državah (Blake 2014: 300). Številne velike države z močnimi staroselskimi skupnostmi, kot so Združene države Amerike, Kanada in Avstralija, sploh niso ratificirale *Konvencije*. Na drugi strani pa članki v Routledgovemu priročniku o nesnovni kulturni dediščini (Stefano in Davis 2017) dokazujejo, da se ukvarjanje z neuradno nesnovno dediščino živahno razvija tudi v navedenih državah in Veliki Britaniji.

Hall je postavil izredno pomembno vprašanje: namreč, kdo je poklican, da predstavlja kulture in dediščine drugih, ter zagovarjal stališče, da je treba v vsako reprezentacijo etnične ali nacionalne dediščine tvorno vključiti obravnavano skupnost vse od zamisli in načrtovanja naprej (Hall 1999; primerjaj Ruby 1991: 51; 1995: 78; Loizos 1993: 192 za film; Smith 2012: 534; Harrison 2013b: 3; Ashley in Stone 2023 za dediščino). Če naj se dediščinski viri vzdržujejo tudi v prihodnosti, je nujno spoštovati skupnostne prakse, vrednote in tradicionalne sisteme upravljanja ter njihove izvajalce, navedene vsebine in akterje pa upoštevati v predstavitev, političnih dokumentih in načrtih upravljanja (Smith in Akagawa 2009: xiii).





# Sistem varovanja nesnovne dediščine v Sloveniji

Postavljanje sistema varovanja v Sloveniji razvojno prikažem z rastjo znanja in veščin, pri čemer je poudarjeno empirično preskušanje konceptov, metod, teorij in dobrih praks. Z izkustvenim učenjem se pridobiva praktično in kognitivno znanje z nizi opazovanj, posnemanja, preskušanj, sprotnih vrednotenj ter iskanja alternativnih pristopov in izboljšav (Lave in Wenger 1991: 29–41).

## OBLIKOVANJE SISTEMA VAROVANJA V SLOVENIJI

Nesnovna kulturna dediščina je postala resnična, ko je bila opredeljena kot takšna, ustvarjanje znanja o njej pa je vključevalo etnološke, folkloristične, zgodovinske, umetnostne, jezikoslovne in druge raziskave

(Kuutma 2009: 7–8). »Kulturna dediščina izhaja iz procesov selekcije in identifikacije, ki so subtilno povezani z akademskimi interesi, vendar se uveljavijo na pobudo vlade, ki postavlja uradne predpise in posege« (nav. delo: 8). Potem ko so pretežno anonimni tvorca pod okriljem Unesca nesnovno kulturno dediščino utemeljili na teoretični, deklarativni in normativni ravni s *Konvencijo* (Unesco 2003a; *Operativne direktive* so sledile leta 2008), so države pogodbenice poskrbele za nacionalne normativne in operativne ravni: ustvarile so zakonske okvire, določile glavno politično telo, ustanovile ali pooblastile ustrezna strokovna telesa ter sprejele protokole varovanja in vpisovanja v registre na svojem ozemlju. Kako je instrumentalizacija varovanja nesnovne dediščine potekala v Sloveniji?<sup>181</sup>

Leta 2006 je Ministrstvo za kulturo objavilo javni razpis za ciljni raziskovalni projekt *Register nesnovne kulturne dediščine kot del enotnega registra kulturne dediščine* za potrebe organizacije sistema varovanja v Sloveniji. Za izvajalca projekta je bil izbran Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, »ki ima v Sloveniji najdaljšo tradicijo raziskovanja ljudske kulture, še posebej duhovne, in številne zbirke podatkov o nesnovni dediščini« (Križnar 2008: 2). Projektna skupina 16 etnologov in kulturnih antropologov iz petih znanstvenih in strokovnih ustanov je pod vodstvom Naška Križnarja pripravila temeljne smernice za postavitev registra nesnovne dediščine (Križnar 2012b: 135; Peče 2014: 20). Ministrstvo za kulturo je že z imenom razpisa in pozneje z zakonodajo (ZVKD-1) usmerjalo v obveznost enotnega registra nepremične, premične in nesnovne dediščine.

Za postavitev registra, metod in tehnologije je projektna skupina med oktobrom 2006 in oktobrom 2008 preučila normativne okvire (Unesco 2003a; MKVNDK; ZVKD-1), Unescove popise živih mojstrov in zakladov človeštva ter sisteme popisovanja ustne in nesnovne dediščine v 13 državah (Križnar 2008: 9–20). Žive zaklade človeštva (angl. *Living Human Treasures*) je Japonska ustanovila leta 1950, Koreja leta 1964, sledili pa so jima še Filipini, Tajska, Romunija, Francija, Češka in Bolgarija (nav. delo: 6; za Bolgarijo glej Ivanova 2012). Mnoge druge države so izkušnje pridobile ob pripravi kandidatur na Unescov program Razglasitev mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva (2001, 2003 in 2005) z dvema kategorijama: »ustni in nesnovni izrazi« ter »kulturni prostori«. Program je države spodbujal, da so ustanovile telesa za varovanje in načrtovale nacionalne popise,

---

181 Prvo publikacijo o nesnovni dediščini (Prešeren in Gorenc 2005) je izdal Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, za pregled ustvarjanja sistema varovanja glej Križnar 2008 in Židov 2011.

Unescu pa je omogočal preverjanje pristopov, opredelitev dejavnikov ogrožanja dediščine in iskanje ustreznih načinov varovanja (Unesco 2000; Sicard 2018: 60).

Projektna skupina je ugotovila, da je vsaka država ustvarila svoj sistem, prilagojen razmeram in potrebam, večinoma pa so za usklajevanje varovanja na podlagi ustrezne zakonodaje pooblastile katero od javnih ustanov (Belgija, Bolgarija, Češka) ali pa ustanovile novo (Avstrija, Francija, Hrvaška, Kanada); pogosto njihovo delo dopolnjuje še široka mreža neplačanih strokovnjakov v drugih strokovnih telesih (Križnar 2008: 20; 2012b: 139).<sup>182</sup>

Prav tako je skupina predvidela, da Unescovega sistema varovanja, kakor je zasnovan v *Konvenciji* (Unesco 2003a), ne bo mogoče mehansko prenesti v Slovenijo, in sicer zaradi kulturnih razlik »med razmerami na področju nesnovne kulture v tretjem svetu in razmerami v razvitem svetu« (Križnar 2008: 22; 2012b: 143). Ocenila je, da konvencija poudarja prenos znanja z ustnim izročilom, medtem ko so pri nas modernizirani tako tradicionalni načini produkcije kakor prenos znanja, in sicer s sodobnimi organizacijskimi prijemi, tehničnimi sredstvi in mediji, kot so spletne strani, reklamni prospekti, posetnice ali nastopi na lokalnih radijskih in televizijskih postajah (Križnar 2008: 22; 2012b: 144). Da bi lahko Unescovo sistematizacijo prilagodila sestavi slovenske nesnovne kulturne dediščine, je projektna skupina na podlagi terenskih raziskovalnih izkušenj in strokovne literature ustvarila začasni seznam nesnovne dediščine s 315 enotami kulturnih prvin (Peče 2014: 20), kar je bil »preizkusni laboratorij«, kako idealno strokovno zasnovati register (Križnar 2008: 23; Peče 2014: 20). Ker je delala po literaturi, se je tudi zavedala, da etnologija duhovne (dodajam, da tudi družbene) razsežnosti ljudske kulture raziskuje ne glede na njihovo živost, medtem ko je v register lahko vpisana samo dediščina, ki živi, se razvija, prenaša, je javno dostopna, dokumentirana in pripravljena za vpis v register v skladu s *Konvencijo* in *Zakonom o varstvu kulturne dediščine* (ZVKD-1) (Križnar 2008: 25). Majhnost Slovenije se je kazala kot »prednost pri preučevanju nesnovne dediščine in pri vzpostavitvi preglednega sistema za njeno upravljanje« (Križnar 2008: 23; 2012b: 146).

Projektna skupina je torej predlagala sistematizacijo nesnovne dediščine, prilagojeno značaju slovenske nesnovne dediščine in

---

182 Pritegnil jih je kanadski primer Univerze Laval, ker so po lastnem sistemu evidentirali 422 elementov frankofonske etnološke dediščine (Križnar 2008: 15–6; 2012b: 141–2; Turgeon 2004, 2014; Pocius 2014: 87; Spletna vira 174 in 175). Leta 2024 Kanada še ni ratificirala *Konvencije* z neprepičljivim izgovorom, da bi popis nesnovne dediščine pravih narodov kršil njihovo pravico do ohranjanja skrivnih tradicij (Pocius 2014: 83–4).

uveljavljenemu strokovnemu izrazju: ustno izročilo in ljudsko slo-  
vstvo; uprizoritev ali predstavitev; šega ali navada; znanje o okolju; go-  
spodarsko znanje; kulturni prostor (Križnar 2008: 25; 2012b: 146). V  
Unescovi konvenciji ni samostojne teme »kulturni prostor« in ker so v  
slovenskem zakonu o ratifikaciji konvencije (MKVNKD) zvrsti uskla-  
jene s konvencijo, tudi v slovenskem sistemu varovanja te samostojne  
zvrsti ne najdemo. *Pravilnik o seznamih zvrsti dediščine in varstvenih  
usmeritvah* je leta 2010 Unescovih pet kategorij dejansko približal slo-  
venskim praksam: »ustna izročila in izrazi, vključno z jezikom kot iz-  
raznim sredstvom nesnovne kulturne dediščine« kot »ustno izročilo  
in ljudsko slovstvo«; »uprizoritvene umetnosti« kot »uprizoritve in  
predstavitve«; »družbene prakse, rituali in praznovanja« kot »šege  
in navade«; »znanje in prakse o naravi in svetu« kot »znanja o na-  
ravi in okolju«; »tradicionalne rokodelske veščine« kot »gospodar-  
ska znanja in veščine« ter dodal široko kategorijo »razno« (*Pravilnik  
2010: 7. člen*), kamor je mogoče uvrstiti tudi »kulturni prostor«. <sup>183</sup>

Projektna skupina je iz *Zakona o varstvu kulturne dediščine*  
(ZVKD-1) povzela, da vpis v Register nesnovne kulturne dediščine  
lahko predlagajo Zavodi za kulturno dediščino, javna služba muzejev,  
državni muzeji, služba za premično dediščino in muzeje, Koordinator  
varstva žive dediščine (ZVKD-1: 84., 86., 91.–93., 98. člen) ter nosilci  
dediščine, nevladne organizacije, upravljalci žive dediščine in lokalne  
skupnosti (Križnar 2008: 28; 2012b: 148). Po *Pravilniku o registru  
kulturne dediščine* (*Pravilnik 2009: 7. člen, 4. točka*) pobudo za vpis  
v Register lahko odda kdor koli, vpis v Register pa na podlagi pobude  
ali po lastni presoji predlaga Koordinator. Zaradi posebnosti nesnovne  
dediščine, ki ne obstaja brez subjektov dediščine, je potrebno njihovo  
strinjanje z raziskavo, evidentiranjem, dokumentiranjem, dostopno-  
stjo in javno predstavitvijo njihove dediščinske dejavnosti (Križnar  
2008: 27; 2012b: 148). Nosilec se mora omogočiti dejavno vlogo  
pri ustanavljanju dokumentacijskih centrov posamičnih enot nesnov-  
ne dediščine in tudi ustrezno izobraževanje, za kar je treba predvideti  
sredstva (Križnar 2008: 30; 2012b: 151). S tem je projektna skupina  
na podlagi raziskovalnih izkušenj subjektom dediščine, lokalnim sku-  
pnostim in društvom dala večji pomen kakor Unescova konvencija.

Elaborat se je glede varstvenih načrtov skliceval na 2. člen *Kon-  
vencije*, ki ga je povzel tudi zakon o ratifikaciji konvencije. Vendar pa  
je Ministrstvo za kulturo skoraj istočasno sprejelo tudi novi *Zakon o*

---

183 Na Unescove sezname je decembra 2024 vpisanih 21 elementov s to besedno zvezo; od tega jo ima v naslovu 10 vpisov iz časa razglašanja mojstrovine ustne in nesnovne dediščine (Spletni vir 176).

varstvu kulturne dediščine (ZVKD-1 2008), v katerem je varovanje nesnovne dediščine postavilo po zgledu sistema varstva nepremične dediščine z nadzorom od zgoraj navzdol: poleg vpisa v register je namreč predvidelo dodatno stopnjo – odloke o razglasitvi mojstrovine žive kulturne dediščine, z režimom varstva dediščine in kulturnih prostorov (Kovačec Naglič 2012: 16–7). Slovenski etnologi od začetka nasprotujejo odlokom in varstvenim režimom, ker gre za zamrzovanje in hierarhizacijo dediščine ter oddaljevanje od Unescove konvencije, in tudi, ker želijo okrepiti pomen in moč nosilcev dediščine (Križnar 2008: 31–2; 2012b: 13–4; Židov 2014: 156–7; 2018: 51, 56).

Projektna skupina je predlagala, da Koordinator ustanovi Delovno skupino, sestavljeno iz zastopnikov Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije, državnega etnološkega muzeja, pokrajinskih muzejev, raziskovalnih inštitutov, nevladnih organizacij in Ministrstva za kulturo, ki po zakonu upravlja z registrom. Koordinator strokovnjake povabi glede na strokovno oziroma disciplinarno in pokrajinsko načelo, delovna skupina pa se sestaja dva- do trikrat letno in presoja prispele predloge. Potem Koordinator ali predlagani strokovnjaki pripravijo predlog besedila za vpis, potrdi pa ga Ministrstvo za kulturo (Križnar 2008: 29). Člani projektne skupine so opozorili, da je vplivno območje nesnovne dediščine lahko precej večje kot sam fizični prostor dejavnosti (Kirshenblatt-Gimblett 2004), zato so predlagali, naj bo partner pri varovanju žive dediščine tudi Ministrstvo za okolje in prostor (Križnar 2008: 31; 2012b: 151). V praksi so Ministrstvo za okolje in prostor pa tudi druga ministrstva povabljena k obravnavam določenih elementov.<sup>184</sup>

Projektna skupina je obravnavala tudi vprašanje dediščine slovenskih etničnih manjšin v sosednjih državah. V Evropski skupnosti so stiki med matično državo in manjšinami zunaj njenega ozemlja zelo živahni, pretok ljudi, znanja in idej pa povečan, vendar Unesco sistem varovanja izvaja prek zakonodaje držav pogodbenic, ki velja samo na ozemlju posamične države. Ker nesnovna dediščina Slovencev zunaj državnih mej ne more biti vpisana v slovenski register, je predlagala evidentiranje na posebnem seznamu nesnovne dediščine. Pri tem se je sklicevala na priporočilo Unescovih *Operativnih direktiv*, da države pogodbenice izmenjujejo dokumentacijo v zvezi z nesnovno kulturno dediščino, razširjeno v več državah (Unesco 2008/2018: 87. točka), da je na voljo nosilec dediščine, strokovnjakom in raziskovalnim ustanovam (Križnar 2008: 31; 2012b: 152;

---

184 Glej primera suhozidne gradnje v 6. poglavju in tradiciji reje lipancev v poglavju o znanju in identitetah v slovenskih nominacijskih filmih.

primerjaj Munda Hirnök 2012). Seznam ni zaživel, ker zanj ni ustreznih mednarodnih pravnih okvirov.

Slovenija je po sprejetju zakona o ratifikaciji konvencije (MKVNKD 2008) za izvajanje nalog pri usklajevanju varstva nesnovne dediščine pooblastila imenovano ustanovo, delovanje Koordinatorja pa podpirajo tudi druge javne službe na področju dediščine (ZVKD-1: 98. člen; Križnar 2008: 29–30). Leta 2008 je bil na razpisu za delovno področje Koordinatorja izbran Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, njegov predstavnik je bil Naško Križnar (Peče 2014: 21). Koordinator je novembra 2010 v atriju Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU v Ljubljani za promocijo nesnovne dediščine pripravil javno predstavitev *Živa kulturna dediščina se predstavi*,<sup>185</sup> izšel je katalog z enakim naslovom (Križnar 2010a), postavljena je bila tudi spletna stran *Živa kulturna dediščina Slovenije* (Spletni vir 177). Na njej so dostopni dokumenti *Seznam zvrsti in podzvrsti NKD*, *Merila za vpis v Register nesnovne kulturne dediščine*, *Pravilnik o delovanju Delovne skupine Koordinatorja varstva nesnovne kulturne dediščine* in *Prijavni obrazec* za posredovanje predlogov za vpis elementov (Križnar 2010a: 10). Katalog žive dediščine (Spletni vir 178; primerjaj Križnar 2010a) je vseboval kratke opise dvajsetih enot s fotografijami in filmi; tedaj so bile potrjene za vpis, niso pa še bila spisana besedila vpisa, v register je bil vpisan samo *Škofjeloški pasijon* (2008).

V Inštitutu za slovensko narodopisje ZRC SAZU takrat registra niso razumeli kot končnega cilja, temveč predvsem kot orodje za promocijo nesnovne kulturne dediščine in afirmativnega odnosa do dediščine (Peče 2014: 21; Križnar 2002b: 135). Ob tem so se tudi retorično vprašali, ali je mogoče postaviti sistem določanja skupne dediščine, ne da bi hkrati ustvarili »vtis, da obstaja kdor koli, ki ima nad njo oblast« (Peče 2014: 21, primerjaj Hafstein 2009: 108).

Do upravljanja nesnovne dediščine z vrha navzdol so bili kritični tudi nekateri kustosi v Slovenskem etnografskem muzeju, ko je ta leta 2011 po sklepu Ministrstva za kulturo prevzel vlogo Koordinatorja. Ministrstvo je pozneje Slovenski etnografski muzej kot Koordinatorja zapisalo celo v *Zakon o spremembah in dopolnitvah zakona o varstvu kulturne dediščine* (ZVKD-1D 2016: 18. člen), v katerem je bil pridevnik »živa« dediščina zamenjan z »nesnovna«. Naloge Koordinatorja kot državne javne službe opredeljuje 98. člen zakona o spremembah in dopolnitvah:

---

185 Z Inštitutom za slovensko narodopisje ZRC SAZU sta sodelovala še Slovensko etnološko društvo in Slovenska nacionalna komisija za Unesco.

1. identificira, dokumentira, preučuje, vrednoti in interpretira nesnovno dediščino; 2. usklajuje in samostojno predlaga vpis nesnovne dediščine v register; 3. svetuje nosilcem nesnovne dediščine glede njenega celostnega ohranjanja; 4. pripravlja predloge za razglasitev nesnovne dediščine posebnega pomena; 5. usklajuje delo muzejev in zavoda v zvezi z ohranjanjem nesnovne dediščine in kulturnih prostorov, povezanih z njo; 6. opravlja druge naloge v zvezi z nesnovno dediščino po naročilu ministrstva (ZVKD-1D: 98. člen).

Slovenski etnografski muzej je v veliki meri izhajal iz temeljev, ki jih je za varovanje nesnovne dediščine in oblikovanje registra pripravil Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, uvedel pa je tudi nekaj novosti. Posodobil je nekatere dokumente<sup>186</sup> in postavil novo spletno stran (Spletni vir 9; Jerin 2014), poleg vpisovanja dediščine je uvedel tudi evidentiranje nosilcev, s čimer jim je bila priznana pomembnejša vloga v dediščinjenju. Vloge nosilcev dediščine pri prepoznavanju, dokumentiranju, ohranjanju, posredovanju in vpisovanju nesnovne kulturne dediščine je prvi razčlenil Naško Križnar (2008: 28–31) pri pripravi teoretičnih in metodoloških osnov za postavitev slovenskega sistema varovanja.

Nosilec je tista živa oseba ali skupina, ki je odgovorna za izvajanje ali vodenje neke dejavnosti na področju kulturne dediščine, /.../ ki obvlada neko od prednikov prejeta tradicionalno veščino, ki sistematično skrbi, da se znanje ohranja in nadaljuje ter se izobražuje o posedovani dediščini. Nič ni narobe, če to znanje tudi prodaja oz. se z njim preživlja. Seveda so nekatere vrste dediščine, ki jih ne moremo pripisati enemu samemu nosilcu. Kdo je npr. nosilec znanja o izdelavi tradicionalnih jedi, kot so gibanica, štruklji, kranjska klobasa itd.? /.../ Prav gotovo pa lahko za nosilca imenujemo tistega, ki zna igrati na nek inštrument, ki ga zna izdelati in ki izdeluje tradicionalne predmete, kot so npr. lončeni izdelki, škodle, korantove kape itd. Nosilci so lahko posamezniki ali skupine, npr. društva. To je zlasti značilno za prvine s področja šeg. Pri borovem gostivanju sodeluje cela vas. Vsi so enako zaslužni za potek in obstoj šege, čeprav je v ozadju vedno nek posameznik, ki povezuje ljudi, ali pa društvo s svojo infrastrukturo. (Križnar 2012b: 154)

Križnar je med pravice nosilca razglashene dediščine naštel, »da vidno označi svoj izdelek, manifestacijo ali oglas z oznako, ki potrjuje razglasitev dediščine; da je njegovo ime objavljeno v javnih publikacijah Ministrstva za kulturo; in da se njegov naziv upošteva pri

---

186 Prvi Koordinator je pripravil *Prijavni obrazec*, drugi ga je leta 2016 preimenoval v *Pobuda za vpis v Register nesnovne kulturne dediščine*; prijavo so namreč nekateri nosilci razumeli kot zagotovilo vpisa.

dodeljevanju državne finančne pomoči« (Križnar 2008: 30; 2012b: 152), med obveznosti pa, da večšine posreduje naslednikom in sodeluje z raziskovalci dediščine ter da uradne oznake uporablja samo za razglašene manifestacije in ne razvrednoti prejetega naziva (prav tam).

Ob pregledovanju prispelih prijav za vpis v register in obravnavah na sestankih Delovne skupine drugega Koordinatorja se je ponavljala dilema, ali varujemo pojav ali nosilce (Židov 2011: 289). Nazadnje je prevladalo mnenje, da v Register nesnovne kulturne dediščine vpišemo pojav in tudi nosilce, razen pri enotah s številnimi nosilci, kot so narečni govori in priprava tradicionalnih jedi. »Kolegi iz drugih držav Jugovzhodne Evrope slovenski sistem smatrajo za zelo dobro zastavljen: element je prvenstven, nosilci pa sekundarni, vendar vseeno izpostavljeni, to pa zahteva tesne in redne stike s tereni, ne samo ob vpisu, ampak tudi v naslednjih letih« (Pukl in Jerin 2017: 151–2). Dobra stran dvojnega pristopa je, da upošteva tudi naknadno oddane pobude za evidentiranje nosilcev dediščine. Druge države večinoma vpisujejo elemente ali nosilce dediščine (Pukl in Jerin 2018: 6).

Drugi Koordinator je v sodelovanju z Ministrstvom za kulturo sprejel tudi nekatere prilagoditve, ki se nanašajo na znanje, kot je poudarek imena elementa na dejavnostih in ne na izdelkih ali nosilcih, ter združevanje sorodnih enot v enoten vpis. Kako so te dopolnitve vidne v praksi, je mogoče ponazoriti s primerjavo enot v katalogu na spletni strani Živa kulturna dediščina (Spletni vir 178; primerjaj Križnar 2010a) s stanjem Registra nesnovne kulturne dediščine decembra 2024 (Spletna vira 7 in 10), ko je bilo vpisanih 16 od 20 enot. Enote *Škofjeloški pasijon* (2008), *Borovo gostüvanje* (2012) in *Govori ob Čabranci in zgornji Kolpi* (2015) so vpisane z nespremenjenimi naslovi. Pri šestih enotah (*Cerkljanski laufarji*, *Orači iz Okiča*, *Ljubenske potice*, *Adlšička pisánica*, *Mohant*, *Prleška gibanica*) je bil v imenu dediščine poudarek z lika ali izdelka premaknjen na dejavnost: *Cerkljanska laufarija* (2012), *Obhodi pustnih oračev* (2012), *Izdelovanje ljubenskih potic* (2012), *Izdelovanje belokranjskih pisanic* (2012), *Priprava bohinjkega mohanta* (2013), *Priprava prleških gibanic* (2013). Enoti *Drežniški pust* in *Ravenski pustovi* sta združeni v *Drežniški in Ravenski pust* (2012) z dvema nosilcema, ker je Delovna skupina Koordinatorja presodila, da uporabljata skoraj enake like in strukturo šege (primerjaj Šega 2003; Zych 2003; Volarič 2008); stroka se je tako odločila brez posvetovanja z nosilci. *Večstopenjska planinska paša* je vsebinsko razširjena na *Planinsko pašo in predelavo mleka* (2020). Štiri enote smo po razpravi na sestankih Delovne skupine Koordinatorja poimenovali dovolj splošno, da opišejo sorodne dejavnosti in da so mogoči vpisi nosilcev z ozemlja celotne Slovenije: *Ciljanje pirhov v Mirnu > Velikonočne*



*igre s pirhi* (2012); *Pihalni orkester Kapéle > Godbenišтво* (2013; evidentiranih je devet nosilcev); *Lončarstvo Štefan Zelko > Tradicionalno lončarstvo* (2014; evidentiranih je šest nosilcev); *Slamokrovstvo Anton Golnar > Slamokrovstvo* (2020; evidentirana sta dva nosilca). Štiri enote doslej (še) niso vpisane v register: *Bistrške škuorke*, *Gradovi kralja Matjaža*, *Izdelava lesenih cevi* in *Kačarsko izročilo o tročanu*.

Prva vpisa v register (*Škofjeloški pasijon*, *Cerkljanska laufarija*) še nista imela dodatnega opisa nosilcev (pri pasijonu sta bila nosilca evidentirana leta 2018); od tretje enote naprej pa so že dodani (*Borovo gostüvanje* ima enega nosilca, *Obhodi pustnih oračev* pa leta 2012 enega, leta 2021 pa tri). Decembra 2024 je imela enota nesnovne dediščine v poprečju evidentirane vsaj tri nosilce (123 enot; 374 nosilcev).

V Slovenskem etnografskem muzeju kot Koordinatorju varstva nesnovne kulturne dediščine je za usklajevanje delovnih nalog zaposlena ena oseba, kustosinja Oddelka za nesnovno kulturno dediščino, druge kustosinje se s tem ukvarjajo ob rednih nalogah v svojih kustosdiatih. Na Ministrstvu za kulturo nobena oseba ni odgovorna samo za področje nesnovne dediščine.

### Postopek vpisa elementa v register nesnovne kulturne dediščine

Register nesnovne kulturne dediščine je živ, saj se kontinuirano dopolnjuje in širi. Vpis elementa v register nesnovne dediščine poteka v dveh korakih: prvi je pobuda za vpis, ki jo obravnava in potrdi ali zavrne Delovna skupina Koordinatorja (Spletni vir 179), drugi pa je predlog besedila vpisa, ki ga pripravi Koordinator v sodelovanju z nosilci in strokovnjaki za posamična področja nesnovne dediščine, potrdi pa ga Ministrstvo za kulturo.

Pobude so Koordinatorju poslali nosilci dediščine, lokalne skupnosti, lokalne uprave, društva, zveze, nevladne organizacije, muzeji in raziskovalne ustanove, od leta 2022 pa jih oddajo elektronsko na Portal Moja eDediščina Ministrstva za kulturo (Spletni vir 180). V prvih letih, ko sta se koncept nesnovne kulturne dediščine in slovenski sistem varovanja šele uveljavljala v zavesti slovenske družbe, so največ pobud prispevali strokovnjaki v muzejih in na inštitutih, potem pa so začeli nosilci dediščine (posamezniki, društva) in drugi lokalni akterji (krajevne in mestne skupnosti, lokalne razvojne agencije, rokodelski centri) dejavno pisati pobude za vpis novih elementov in evidentiranje dodatnih nosilcev. Danes se razmerje med pobudami nosilcev, strokovnjakov in politike močno nagiba v korist nosilcev.

Koordinator je pogosto prejel več pobud za vpis sorodnih elementov, ki jih je združil v eno enoto, na primer za vpis obhodov

kurentov ali korantov. *Obhodi kurentov* so bili leta 2012 vpisani s petimi nosilci, leta 2024 pa je pri elementu evidentiranih 21 nosilcev (Spletni vir 74). Leta 2015 je bila enota razglašena za živo mojstrovino državnega pomena (Spletni vir 75) in dve leti pozneje vpisana na Unescov Reprezentativni seznam (Spletni vir 56). Besedilo nominacije navaja vsaj 30 društev kurentov (Obhodi 2017: 2).

Delovno skupino Koordinatorja, ki presoja primernost predlaganih elementov dediščine za vpis v register, poleg kustosinj SEM sestavljajo zastopniki regionalnih muzejev, Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU in Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Ministrstva za kulturo in Slovenske nacionalne komisije za Unesco (Spletni vir 179). Skupina torej strokovno pokriva tematsko pestrost dediščine in njeno geografsko razporeditev po Sloveniji. Podla mnenja o ustreznosti predlaganih enot in se pri tem sklicuje na *Konvencijo in Merila za vpis v Register nesnovne kulturne dediščine* (Koordinator 2021a), ki jih je pripravil prvi Koordinator, drugi pa jih dopolnjuje.<sup>187</sup>

Ko države pogodbenice postavijo sistem varovanja na svojih ozemljih, različno opredeljujejo merila za vpis elementov v državne registre. Unescova konvencija meril sploh ne definira, zato je to tudi izziv za države pogodbenice (Hafstein 2009: 93, 108; primerjaj Židov 2018a: 48; 2019: 14). Belgijski strokovnjaki in politiki so jih na primer v veliki meri oblikovali po Unescovih merilih za vpis na Reprezentativni seznam (Neyrinck in Janssens 2019: 4). Slovenska *Merila za vpis v Register nesnovne kulturne dediščine*, posebej prvih šest točk, se sklicujejo na opredelitev nesnovne dediščine v konvenciji (Unesco 2003a: 2. člen), slovensko zakonodajo (MKVNKD; ZVKD-1; ZVKD-1D) in pravilnike (Pravilnik 2010):

1. Sodi v eno od zvrsti nesnovne kulturne dediščine, kot jih definirata Unescova *Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (2003) in *Pravilnik o seznamih zvrsti dediščine in varstvenih usmeritvah*. 2. Je pomemben del življenja na območju Republike Slovenije, njenih regij in lokalnih skupnosti. 3. Predstavlja pomemben vir za razumevanje zgodovinskih procesov, pojavov ter njihove povezanosti s sedanjo kulturo. 4. Predstavlja izrazit dosežek ustvarjalnosti ali dragoceno prispeva h kulturni raznolikosti. 5. Je v skladu z etičnimi načeli. 6. Dediščina je s strani prebivalcev prepoznana kot skupna dediščina, trajno pomembna za lokalno skupnost ali regijo. (Koordinator 2021a: 1.–6. točka)

187 Za merila prvega Koordinatorja glej Spletni vir 177, merila drugega Koordinatorja so med dokumenti na Spletnem viru 9; tu so navedena dopolnjena merila iz leta 2021 s 15 točkami.

Koordinator je velik poudarek na samoprepoznavanju dediščine s strani skupnosti, skupin in posameznikov (Unesco 2003a: 2.1. člen; Koordinator 2021a: 6. točka) skladno z Unescovo definicijo varovanja in ukrepov (Unesco 2003a: 2.3., 13c., 13d. člen) uravnotežil z zahtevo, da je dediščina »s strani stroke prepoznana, dokumentirana ali preučena ter utemeljena kot pomembna sestavina kulture, ki izpričuje življenjski slog lokalnega okolja /.../ in predstavlja povezavo med sodobnostjo in preteklostjo« (Koordinator 2021a: 7. točka).

Merilo o zahtevanem trajanju tradicije dediščine kot pogoj za vpis v register nima podlage v *Konvenciji* ali *Operativnih direktivah*. Prvi Koordinator je določil več desetletij trajnega ali občasnega izvajanja, drugi pa 50 let, razen pri obnovitvah dediščine po daljših prekinitev, o katerih presoja Delovna skupina Koordinatorja (Koordinator 2021a: 8. točka). Tudi hrvaški kolegi zahtevajo za vpis v register pol stoletja življenjske dobe dediščine, v Avstriji pa celo nekoliko daljši čas treh generacij (Židov 2014: 154). Drugi Koordinator je dodal deveto merilo: pogoj za evidentiranje nosilcev v Registru nesnovne kulturne dediščine je, da se tudi posamezni nosilec nesnovne dediščine z dediščinsko dejavnostjo, v skupnosti živo pol stoletja, ukvarja najmanj deset let (Koordinator 2021a: 9. točka). Naslednji točki nosilce dediščine obvezujeta k sledenju tradicionalnim načinom izdelave in skrbi za posredovanje znanj in veščin naslednikom (Koordinator 2021a: 10. in 11. točka). Drugi Koordinator je dodal še zahtevo, da se dediščina izvaja »v primarnem času in prostoru« (Koordinator 2021a: 12. točka). Zadnja tri merila opredeljujejo, da je dediščina, predložena za vpis v register, javno dostopna in predstavljana, da njeni nosilci sodelujejo s strokovnjaki pri preučevanju, dokumentiranju in predstavljanju dediščine ter da pobuda za vpis vsebuje zahtevano dokumentacijo (Koordinator 2021a: 13.–15. točka).

Kot članica Delovne skupine Koordinatorja sem opazila, da smo vpis predlaganih elementov v register največkrat zavrnil, ker dediščina v skupnosti ni bila živa vsaj 50 let ali se nosilci z njo niso ukvarjali vsaj desetletje (8. in 9. merilo), ker ni bil zagotovljen prenos znanja in veščin (11. merilo) ali ker se dediščina izvaja na folkloriziranih prireditvah (12. merilo), torej zunaj izvirnega okolja, kjer je kulturni fenomen vsakdanja praksa, in z drugačnimi rabami in nameni.

Slovenska etnologija in antropologija v neodvisni znanstveni vlogi lahko nevtrarno opazujeta folklorizacijo kot prilagoditev tradicije skozi čas (Habinc 2012: 192) in jo analizirata z emskimi pogledi (Poljak Istenič 2008: 88; 2013: 146), pri varovanju nesnovne dediščine pa smo do folklorizacije in festivalizacije dediščine zelo zadržani. Unesco je do decembra 2024 na svoje sezname sprejel 192 elementov,

katerih opis vsebujejo besedo festival, pri 32 elementih pa je tudi sestavni del imena (Spletni vir 181). Delovna skupina Koordinatorja do decembra 2024 za vpis v register ni potrdila nobenega festivala ali folklorizirane turistične prireditve.

Načeloma v register ne vpisujemo enot, kjer gre za očitno folklorizacijo dediščine, ki nima več primarne, še manj pa obredne funkcije; to je na primer dediščina na turističnih prireditvah. Skušamo se tudi izogibati predstavitvam elementov dediščine, ki so iztrgani iz konteksta, časa in prostora. (Židov 2014: 154)

Januarja 2020 je Turistično društvo Bohinj poslalo pobudo za vpis prireditve Kravji bal v Bohinju v Register nesnovne kulturne dediščine. Pri tem so se prijavitelji sklicevali na zametke tradicije praznovanja konca visokogorske pašne sezone med obema svetovnima vojnama, ko so v gostilni pri Tomaževcu v bohinjski Češnjici poznali jesensko druženje gospodarjev in majerjev; po letu 1925 so se jim pridružili tudi turistični delavci za praznovanje konca turistične sezone (Habinc 2013a: 86). Turistično društvo Bohinj »tradicionalni« Kravji bal prireja od leta 1954, turistom pa predstavijo folklorne nastope večinoma domačih kulturnih društev, izdelke domače in umetne obrti in lokalno kulinariko. Odgovorni predstavnik organizatorjev je leta 2013 priznal, da gre v prvi vrsti za turistično prireditev in je tradicija sekundarna (nav. delo: 85–9). Po terenskem ogledu prireditve predstavnic koordinatorja je Delovna skupina oktobra 2022 sklenila, da »Pobuda Kravji bal ni primerna za vpis v Register, saj gre za turistično prireditev, pri kateri lokalna skupnost uprizori prigon živine s planin v namen prikaza nekdanjih praks za obiskovalce prireditve« (Arhiv KVNKD 2022: 2; primerjaj Židov 2015: 209).

Za Delovno skupino Koordinatorja so odločilna vprašanja, za tradicijo česa gre, kdo so njeni nosilci, komu je prireditev namenjena in predvsem, kakšna je vloga nosilcev dediščine – če niso sami organizatorji, jim lahko drugi odvzamejo nadzor nad njihovo dediščino. Izrazi to turistične prireditve in festivali so predvsem ekonomske in politične rabe dediščine (Bendix 2009: 265; Habinc 2013a). Zanimivo je, da je Niko Kuret že v šestdesetih letih 20. stoletja zaznal potrebo po varstvu »našega ljudskega življenja, kakor imamo varstvo naših spomenikov v najširšem pomenu besede« (Kuret 1962: 1; Slavec Gradišnik 2008b: 45), ker je menil, da je bolje, da se tradicija ohrani v folklorizirani obliki kot pa sploh ne (Ingrid Slavec Gradišnik). Na neki način je predvidel varovanje nesnovne kulturne dediščine in strokovnjakom pripisal še večje pristojnosti, kakor jih ima Delovna skupina Koordinatorja. Ta presoja, katere pobude ustrezajo merilom, da postanejo uradna

nesnovna dediščina v registru, ne deluje pa kot dediščinska policija, ki bi po vpisu izvajalcem dajala navodila, kako naj izvajajo svoje šege in večšine (Pukl in Jerin 2017: 154).

Drugi izrazit primer folklorizacije so folklorizirani plesi v izvedbi folklornih skupin. V register je kot edina od slovenskih folklornih skupin vpisana Metliška folklorna skupina Ivan Navratil, kot nosilka enote *Vuzemski plesi in igre v Metliki* (2013, Spletni vir 182). Za uradno priznano dediščino veljajo nastopi v srednjeveškem jedru Metlike na velikonočni ponedeljek, ne pa odrski nastopi skupine drugod (Židov 2014: 154; primerjaj Knific 2010b: 130; Kunej 2010: 145; 2017: 132–6; Soršak 2011; Pisk 2023: 87–93).

Med razlogi za zavrnitev pobude za vpis v državni register je bilo tudi napačno razumevanje koncepta nesnovne dediščine. Mestna občina Maribor je kot živo dediščino želela vpisati najstarejšo trto (in v drugem poskusu večšine in šege, povezane z njenim negovanjem in pridelavo vina, ki pa na njihovo razočaranje še ne dosegajo zahtevanih 50 let). Zmeda v razumevanju nosilcev dediščine in regionalnih upravnih teles, kaj pomeni živa kulturna dediščina (tudi živali in rastline?), je bila eden od argumentov Koordinatorja, ki je večkrat od Ministrstva za kulturo zahteval, da prevod v zakonu (ZVKD-1 2008) približa *Konvenciji* (Židov 2014: 152–3), kar je prinesel *Zakon o spremembah in dopolnitvah Zakona o varstvu kulturne dediščine* (ZVKD-1D 2016).

Delovna skupina v nekaterih primerih predlaga prilagoditev, zožitev ali razširitev teme in imena elementa v pobudi, pogosto pa tudi upošteva večje število nosilcev dediščine. Predlog vpisa je druga faza, ki jo izvajajo člani Delovne skupine, drugi muzejski kustosi in raziskovalci, specializirani za raznovrstne elemente dediščine, na primer folkloristi, etnomuzikologi, etnokoreologi, slavisti, dialektologi, v določenih primerih pa tudi interdisciplinarne skupine. Besedila predlogov so v osnovi pisana po enotni shemi s primerljivimi podatki in primerljive dolžine.

Strokovnjaki v sodelovanju z nosilci predlog vpisa napišejo tako, da ustreza opredelitvam in zahtevam konvencije (Unesco 2003a), slovenske zakonodaje (MKVNKD; ZVKD-1) in drugim dokumentom slovenskega sistema varovanja (Koordinator 2021a, 2021b; Pravilnik 2009, 2010). Ministrstvo za kulturo predloge pregleda z vsebinskega in formalnega vidika: strukturo in usklajenost opisa, klasifikacijo enote, usklajenost tipoloških in drugih gesel (datacija, strokovna področja); določi tudi geo-lokacijske podatke (Ksenija Kovačec Naglič). Po jezikovnem pregledu besedila enoto vpišejo v Register nesnovne kulturne

dediščine (Ksenija Kovačec Naglič),<sup>188</sup> Koordinator pa jo doda na svoji spletni strani v razdelku Prikazi enot, vpisanih v register (Spletni vir 10). Obe se približata aparatu ali dispozitivu (Foucault 1980; Rabinov 2003: 49–50; Agamben 2009: 14; Harrison 2013a: 35).

Kako udeležbo nosilcev dediščine razumemo v Sloveniji? Ministrstvo za kulturo je kot Koordinatorja varstva nesnovne kulturne dediščine pooblastilo dve strokovni etnološki ustanovi: Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU in potem Slovenski etnografski muzej. Etnologi in kulturni antropologi smo večji participativnih metod, zato spodbujamo dejavno sodelovanje nosilcev pri postopkih varovanja in vpisovanja v register. Poleg 6. točke v merilih za vpis, ki nosilec priznava primat v prepoznavanju dediščine, je v 14. točki opredeljeno sodelovanje nosilcev večšin in znanja pri preučevanju, dokumentiranju in predstavljanju dediščine (Koordinator 2021a). Za sistem slovenskega varovanja je pomembno tudi dejstvo, da je Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine samostojno telo in ima podporo interdisciplinarne Delovne skupine, medtem ko so v nekaterih drugih državah, na primer na Hrvaškem, etnologi in kulturni antropologi zaposleni neposredno na Ministrstvu za kulturo, zaradi česar so bolj podvrženi političnim zahtevam, pričakovanjem in prizadevanjem za ugled države (Schreiber 2017: 448–50). Tako je minister za kulturo leta 2008 z vrha navzdol naročil pripravo 16 kandidaturn na Unescov Reprezentativni seznam v enem letu (Hrovatin in Hrovatin 2015: 76).

Pomembno je tudi, kaj nosilci dediščine pričakujejo od vpisa v Register nesnovne kulturne dediščine. Ribniški suhorobarji so pričakovali, da bo vpis vir informacij o postopkih izdelave in orodjih; da bo njihova dediščina ustrezno evidentirana in ohranjena za prihodnje rodove; da bo vpis omogočal javno dostopen prikaz suhorobarstva z besedilom, fotografijami in filmom; ter da bo povečal prodajo njihovih izdelkov v turistične namene (Lovšin 2014: 52).

Vpisi v nacionalni register pospešujejo razširjanje informacij o dediščini in zagotavljajo ustrezne evidence ter prikaz z besedilom, fotografijami in pogosto tudi s filmom. Sami po sebi pa ne povečujejo tržnega potenciala izdelkov, ker to tudi ni njihov namen.<sup>189</sup> Za živost dediščine in posredovanje naslednjim rodovom v praksi najbolje

---

188 Do leta 2023 v Seznamu registriranih enot nesnovne dediščine (Spletni vir 8), potem v Register nesnovne kulturne dediščine (Spletni vir 7).

189 Na srečanju Delovne skupine Koordinatorja je Jelka Pšajd iz Pomurskega muzeja Murska Sobota poročala o podobnih pričakovanjih prekmurskih nosilcev o povečanem povpraševanju po remenkah, ki pa so na njihovo razočaranje ostala neizpolnjena.

skrbijo nosilci in lokalne skupnosti (primerjaj Tauschek 2015: 292; Španiček 2019: 217, 223; Jerin 2020: 175).

### Nominiranje dediščine na unescov reprezentativni seznam

V nasprotju z vpisovanjem dediščine v nacionalne registre, pri čemer Unesco državam pušča precej svobode, kako oblikujejo registre, merila in postopke vpisovanja, pa je format znanja o dediščini v nominacijskem obrazcu natančno določen s strukturo in dolžino besedil ter formaliziranim protokolom in časovnico oddaje dosjeja na Unescov sekretariat (glej na primer Unesco 2022a: 1. točka in Timetable na 5. strani).

Slovenija je doslej oddala osem nominacij za vpis na Reprezentativni seznam in nobene za vpis na Urgentni seznam ali v Register dobrih praks, prav tako še ni uporabila novih obrazcev zmanjšanje števila nosilcev iz leta 2023 (*Inscription on a reduced basis*, Spletni vir 62). Ena ali več držav namreč lahko zahteva, da se vpis na Reprezentativni ali Urgentni seznam razširi na nove skupnosti, skupine in posameznike na nacionalni ali mednarodni ravni; prav tako je mogoče v vpisu zmanjšati število nosilcev ali spremeniti ukrepe varovanja. S spremembami se morajo strinjati skupnosti, skupine in ustanove, ki so soglašale s predložitvijo prvotnega dosjeja, in predlagani novi nosilci oziroma tisti, ki so predlagani za izbris iz vpisa (Unesco 2022b: 35–6).<sup>190</sup>

Priprava nominacijskega dosjeja za vpis elementa na Unescov Reprezentativni seznam zahteva dobro usklajeno delovanje nosilcev, skupnosti, Ministrstva za kulturo, Koordinatorja in drugih strokovnih ustanov. Pobudnik in nosilec priprave nominacije je praviloma skupnost, potem pa se oblikuje interdisciplinarna delovna skupina nosilcev, strokovnjakov in uradnikov (Ksenija Kovačec Naglič). Kot je razvidno iz Unescovih navodil za izpolnjevanje obrazca nominacije (Unesco 2022a: 3., 4. točka), največjo odgovornost prevzame država pogodbenica, ki nominacijo uradno odda Unescovemu sekretariatu v Parizu. Ko je predlog pripravljen, Ministrstvo za kulturo medresorsko uskladi vladno gradivo in Vlada Republike Slovenije da soglasje k vložitvi nominacije za vpis na seznam ter pooblasti podpisnika vloge – tj. ponavadi stalni predstavnik Republike Slovenije pri Unescu –, da nominacijo osebno preda Sekretariatu Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine v Parizu (Ksenija Kovačec Naglič).

---

190 Slovenija se je strinjala s pripravo dosjeja za povečanje števila držav, ki jim je skupna dediščina suhozidne gradnje (glej naslednje poglavje).

Za pripravo uspešne nominacije je potrebno dobro poznavanje *Konvencije, Operativnih direktiv*, aktualnih navodil in poročil Ocenjevalnega telesa (Unesco 2011a, 2014, 2015a, 2022c). Zastopnice Koordinatorja in ministrstva prejeti osnutek iz lokalnega okolja oziroma skupni osnutek vsebinsko usmerjajo in dopolnijo tako, da ustreza petim merilom za vpis na Reprezentativni seznam (R.1 – R.5): element predstavlja nesnovno dediščino v skladu s konvencijo; vpis bo prispeval k prepoznavnosti dediščine, pripomogel h kulturni raznovrstnosti in pričal o človekovi ustvarjalnosti; sprejeti so ustrezni varstveni ukrepi; nosilci so sodelovali pri pripravi nominacije in soglašajo z njo; element je vključen v popis države pogodbenice (Unesco 2008/2018: 5–6; 2022b: 31).

Ker je prva slovenska nominacija, *Škofjeloški pasijon*, potrebovala dopolnitev (Unesco 2014: 58; Židov 2018a: 53), sta zastopnici Koordinatorja preučili navedene dokumente ter se leta 2014 udeležili zasedanja Medvladnega odbora v Parizu. Na podlagi pridobljenih izkušenj sta usmerjali dopolnitev dosjeja o pasijonu in delo za naslednjo nominacijo, *Obhode kurentov*. Osnutek so pripravili v Znanstvenoraziskovalnem središču Bistra Ptuj, delovna skupina pa ga je vsebinsko priredila in dopolnila tako, da je besedilo odgovarjalo na vprašanja v nominacijskem obrazcu ter ustrezalo Unescovim smernicam in vrednotam. S tem je nominaciji *Door-to-Door Rounds of Kurenti* bistveno povečala možnosti za vpis na Reprezentativni seznam (Spletni vir 56). Dosje je bil na 12. zasedanju Medvladnega odbora na oktoku Jeju v Južni Koreji pohvaljen kot vzorno pripravljen (Unesco 2017a: 154, 4. točka; 2017b: 6, 21. točka).

Poleg upoštevanja normativnih virov in upravnih postopkov k uspešnosti nominacije prispeva še analiza dobrih primerov nominacij (Unesco 2015a: 22. točka). Seznanjenost z načinom obravnave posamičnih predlogov na zasedanjih Medvladnega odbora in razprave, ki se sprožajo ob tem, pomagajo razumeti Unescove vrednote (Unesco 2003a: 1., 2.1. člen; 2008/2018: 192.–197. točka; 2022b: 143–5). Dinamično pogajanje udeležencev na zasedanju pa lahko razkrije tudi zaveznitva in naprotovanja med državami pogodbenicami (Židov 2018a: 53; 2019: 17).

## VIZUALNA DOKUMENTACIJA NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE

Za razumevanje temeljev vizualne dokumentacije nesnovne dediščine v Sloveniji je pomembno poznati razvoj vizualne etnografije. Začetki



etnografskega filma segajo v leto 1956, ko so v produkciji Inštituta za slovensko narodopisje SAZU nastali *Lavfarji v Cerknem* in še drugi nemi filmski zapisi (Križnar 1995: 88; o predzgodovini etnografskega filma v Sloveniji glej Križnar 1996), kar se je ujemalo s širšimi prizadevanji Mednarodnega odbora za etnografski film (Križnar 1995: 71; primerjaj De Heusch 1988, 2007). Institucionalizacija se je začela leta 1983, ko je bil pri Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU ustanovljen Avdiovizualni laboratorij, prvi slovenski profesionalni oddelek za to področje. Čeprav je Križnar poznal mednarodne tokove vizualne antropologije, je vizualne raziskave v skladu z usmeritvami in imenom Inštituta za slovensko narodopisje izvajal predvsem v slovenskem etničnem prostoru (Lunaček 2015: 101).

V Slovenji etnografsko raziskovanje in snemanje nista bila usmerjena v »eksotične Druge«, kakor je bilo značilno za zahodno Evropo in Združene države Amerike;<sup>191</sup> niti v času gibanja neuvrščenosti ne (Lunaček 2015: 101). Pa vendar je Boris Kuhar v Afriki posnel serijo potopisnih oddaj *S kamero po svetu* v produkciji Televizije Ljubljana (1966–1971) in gradivo za film *Ljudje ob reki Ubangi* (1976) v produkciji Slovenskega etnografskega muzeja (Valentinčič Furlan 2019). Zaradi tega imamo slovenski etnologi in vizualni antropologi, podobno kot jugovzhodno- in vzhodnoevropski, največ izkušenj s snemanjem in predstavljanjem domače kulture (Križnar 2001, 2007).<sup>192</sup> Refleksivni obrat vizualne etnografije v Sloveniji ni temeljil na ponovnem premisleku o konstrukciji oddaljenega Drugega,<sup>193</sup> temveč na izkušnjah posebnosti grajenja znanja v filmu (Križnar 2002b, 2005: 339), ki temelji na srečanju med vizualnim antropologom in filmskimi subjekti (MacDougall 1975: 119; 1998: 86; Rouch 1975: 99; Križnar 1996, 2003a: 7, 8; 2005: 339; Banks 2001: 45), ne glede na to, kateri kulturi pripadajo (Lunaček 2015: 102).

Slovenska vizualna etnografija od zadnjih desetletij 20. stoletja večinoma temelji na povezovanju opazovalne in participativne metode (Križnar 1996: 113; primerjaj MacDougall 1998: 86; Postma 2012: 39–40; Valentinčič Furlan 2018b: 32; Hoenigman 2022: 218). Še vedno najpogosteje snemamo šege in delovne postopke v rokodelstvu in kmetijstvu (primerjaj filmografijo Naška Križnarja v Peče 2015),

---

191 T. i. antropologija doma (angl. *anthropology at home*) je sicer razvita tudi v ZDA (Messerschmidt 1981), Veliki Britaniji (Brumen 2000b: 125–9) in drugod (Jackson 1987).

192 Med izjemami sta kontinuirano raziskovanje in snemanje Sarah Lunaček v Afriki in Darje Hoenigman na Papui Novi Gvineji (Lunaček 2015; Hoenigman 2022).

193 Na Hrvaškem so retrogradno kmete prepoznali kot (notranje) Druge v filmih Milovana Gavazzija (Bukovčan v Borjan idr. 2013: 35–7; Bukovčan in Gotthardi-Pavlovsky 2023: 69).

podobno kot je že leta 1959 prevlado obrednih tematik in tehnoloških postopkov zaznal Edgar Morin v referatu na seminarju Mednarodnega odbora za etnografski film v Perugii (de Heusch 1988: 124, 130; Križnar 1995: 77; 1996: 102).

Unescovi kategoriji »tradicionalne rokodelske veščine« in »družbene prakse, rituali in praznovanja« (Unesco 2003a: 2.2. člen; MKV NKD: 2.2. člen), ki sta slovenskemu kulturnemu okolju približani kot »gospodarska znanja in veščine« ter »šege in navade« (Pravilnik 2010: 7. člen), sta najštevilnejše zastopani zvrsti v slovenskem Registru nesnovne kulturne dediščine. Statistika vpisov v register (Spletna vira 7 in 10) decembra 2024 razkrije naslednjo razporeditev 123 enot v pet kategorij: gospodarska znanja in veščine (49 enot); šege in navade (37 enot); uprizoritve in predstavitve (16 enot); znanja o naravi in okolju (11 enot); ustno izročilo in ljudsko slovstvo (10 enot). Seveda pa so delovni postopki razvidni tudi pri enotah drugih kategorij; zglejda sta, na primer, izdelava pisanic med šegami in suhozidna gradnja v kategoriji znanja o naravi in okolju.

Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU je kot prvi Koordinator varstva nesnovne dediščine (2009–2010) poudarjal in spodbujal vizualizacijo dediščine:

Med našim vodenjem projekta je bila ob prijavi nesnovne kulturne dediščine na Unescov Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva obvezna multimedijska priloga. To se nam je zdelo uporabno tudi za naše okolje, ker avdiovizualni element lahko pokaže multivariantnost fenomena ali pojava in ker lahko pri prezentaciji namesto zgolj verbalnih informacij posreduje večsenzorno izkušnjo. (Peče 2014: 20–1)

Niško Križnar je leta 2010 na mednarodnem festivalu *Dnevi etnografskega filma* v Slovenskem etnografskem muzeju (Križnar 2010b: 10) predstavil šest filmov o nesnovni dediščini. V Avdiovizualnem laboratoriju ZRC SAZU so jih zasnovali kot posebno serijo predstavitvenih filmov, pri tem pa so nekatere zmontirali iz arhivskih posnetkov, drugi pa so bili rezultat novih terenskih snemanj. Križnar je tedaj ugotavljal, da obliko in dolžino filmov narekujejo značilnosti predstavitvenih filmov in tudi spletnih objav (Križnar 2010b), ki tedaj še niso omogočale predvajanja daljših filmov, zato je kompleksne šege in delovne postopke razdelil na faze in jih prikazal v več kratkih filmih. Enoto *Slamokrovstvo Anton Golnar* sta na primer vizualizirali *Priprava slame* (2010) in *Pokrivanje strehe* (2010) (Spletni vir 183), pri enoti *Cerkljanski laufarji* pa so objavili arhivski film *Laufarji v Cerknem*

(1956) (Spletni vir 184).<sup>194</sup> Pluralni koncept z raznovrstnimi pogledi je bližje izhodiščem vizualne antropologije (Clifford 1986: 15) kakor Unescov vzorec z enim reprezentativnim filmom na nominacijo. V varovalni paradigmi s stalnim dopolnjevanjem vpisov na vse tri sezname je omejitev na en film pravzaprav skoraj edina rešitev.

V naslednji fazi je Križnar preučil filme na Unescovem Reprezentativnem seznamu nesnovne kulturne dediščine človeštva in na *Dnevih etnografskega filma* 2011 pripravil okroglo mizo *Vizualna produkcija nesnovne kulturne dediščine* (Križnar 2011: 50–1). V uvodnem diskusijskem prispevku je polemiziral o slogu video filmov na Unescovem spletišču, ker so narejeni v maniri promocijskih filmov in televizijskih reportaž s tretjeosebni komentarjem in dodano glasbo. Kot alternativo je predstavil filme po metodah vizualne etnografije, ki smo jih drugi udeleženci okrogle mize (makedonski etnolog in vizualni antropolog Vladimir Bocev, italijanski sociolog in filmar Michele Trentini, španski vizualni antropolog Roger Canals in avtorica) potrdili kot kakovostno prakso za predstavitve nesnovne kulturne dediščine.<sup>195</sup>

Križnar je Unescov angažma primerjal z vizualnimi projekti, usmerjenimi v zbirke filmskih zapisov o naravnem okolju, kulturnih elementih in človekovih dejavnostih, kakršna sta na primer Arhiv planeta (*Les archives de la planète*, 1908–1931) Alberta Kahna, francoskega bankirja, ki je financiral raziskave in snemanja po vsem svetu (Werner 2015; Spletni vir 185), ali Filmska enciklopedija (*Encyclopaedia Cinematographica*, 1952–1992) nemškega Inštituta za znanstveni film iz Göttingena<sup>196</sup> (Spletni vir 186). Te filmske zbirke ob nastanku zaradi zahtevnosti filmske tehnologije niso bile dostopne javnosti, pa tudi danes politika ustanov ne omogoča prostega dostopa; nasprotno pa imajo filmi za državne registre ali Reprezentativni seznam izjemno praktično funkcijo in široko distribucijo, ki jo v 21. stoletju omogočajo objave na svetovnem spletu (Križnar 2011: 50–1) in obvezno podpisovanje izjav o prenosu avtorskih pravic.

Slovenska vizualna produkcija o nesnovni kulturni dediščini torej po eni strani kaže na vsebinsko in metodološko kontinuiteto z vizualno etnografijo prejšnjih obdobij in po drugi na spoznavanje

---

194 Filmi niso več dostopni, ker svetovni splet od leta 2020 ne podpira predvajanja video filmov v Flash formatu. V vizualni produkciji se formati menjajo vsakih nekaj let, kar je velik izziv tako za arhiviranje gradiva in izdelkov kot tudi za spletne objave filmov.

195 Križnar je pričakoval plodnejšo razpravo, vendar razpravljavci nismo dovolj dobro poznali značilnosti in omejitev Unescove varovalne paradigme, da bi lahko prispevali tehnena mnenja.

196 Inštitut so leta 2011 ukinili in filmsko zbirko prenesli v Nemško narodno knjižnico znanosti in tehnologije (Technische Informationsbibliothek) v Hannover.

prednosti in omejitev aplikativne vizualizacije nesnovne dediščine. Slovenska usmerjenost v dokumentiranje in predstavljanje domače kulture in dediščine daje dobra izhodišča za vizualizacijo nesnovne dediščine v okviru Unescove paradigme.

### Vizualizacija nesnovne dediščine v delovanju drugega koordinatorja

Slovenski etnografski muzej je kot novi Koordinator v prvem letu z Ministrstvom za kulturo na temeljih, ki jih je pripravil prvi Koordinator, intenzivno načrtoval sistem dokumentiranja in postopke vpisovanja v register ter različne dokumente in obrazce, nove vpise in filme pa smo pripravili leta 2012. S kolegicami smo se odločile za neodvisen način dela – terenskih raziskav nismo opravljale skupaj, ker sledim idealu vizualne antropologije »ekipe enega človeka« (Mead 1975: 7; Rouch 1975: 87–8, 91), da čim manj vplivam na dogajanje in se kar najbolj približam dediščini v pristnem kontekstu. Večja snemalna skupina pri nosilcih dediščine povečuje možnost treme in nastopanja za kamero oziroma uprizarjanja dediščine. V vizualni antropologiji s konceptom pristnosti opredeljujejo avtentične situacije nasproti grežiranim ali rekonstruiranim (Loizos 1993: 14; Hockings 1988: 214–5).

Pri produkciji filmov sem prva leta preskušala različne pristope ter pri tem upoštevala usmeritve prvega Koordinatorja in nekatere zahteve Ministrstva za kulturo. To je ob postavljanju nacionalnega registra določilo načelo ene same filmske reprezentacije vpisanega elementa, kar je povzelo po Unescovemu sistemu filmske vizualizacije ob nominacijah za vpis na sezname (Unesco 2022a: 16. točka). Istočasno pa je v nasprotju z Unescovim navodilom (Unesco 2022a: 23. točka) predvidelo krajše, do petminutne filme, čemur sem sicer skušala slediti, vendar se to po prvih poskusih ni pokazalo kot produktivno.

V nadaljevanju predstavljam produkcijo filmov o pustnih šegah,<sup>197</sup> v študiji primera suhozidne gradnje pa analiziram nastajanje znanja v filmu o delovnih postopkih.

Po zgledu prvega Koordinatorja in zaradi omejitve dolžine filma sem se pri prvem filmu osredinila na najmanjši del, ki je bistvo pustnih obhodov. Čeprav sem z opazovalno metodo spremljala skupino kurentov skoraj ves dan, sem film *Obhodi kurentov* (2012)<sup>198</sup> zmontirala tako, da je viden obisk kurentov pri dveh hišah v Spuhlji. Pri montaži

---

197 Pustne šege v registru spremljajo tudi filmi Nene Židov in Urha Vrenjaka.

198 Film si je od leta 2013 ogledalo 51.522 gledalcev. Zanimanje javnosti se je povečalo decembra 2017, ko so bili *Obhodi kurentov* uvrščeni na Unescov Reprezentativni seznam.

sem v gradivu izbrala posnetke srečanja pri tistih hišah, kjer sem najceloviteje posnela značilno dramaturgijo dogodka: prihod kurentov k hiši, pozdrav in voščila, ples z gospodinjo, ki razdeli robčke, kurenti jih privežejo na ježevke; sledijo pogostitev (kurenti v tem delu snamejo naličja), druženje in klepet, dokler vodilni kurent z naraščajočim zvokom zvoncev ne začne klicati k odhodu; kurenti si nadenejo naličja, zakrožijo po dvorišču in potem sprevod v enakomernem ritmu zvoncev odide proti naslednji hiši. Pokazala sem srečanja pri dveh hišah in s tem nakazala ponavljanje vzorca.

Leta 2012 smo v register najprej vpisali šest enot pustne dediščine, ki jih je za vpis potrdila že Delovna skupina prvega Koordinatorja. Za prednostno dokumentiranje sem poskrbela tudi zaradi priložnostne razstave *Pustna dediščina Slovenije* (Pukl, Valentinčič Furlan in Židov 2012: 258–60), ki je med 22. marcem in 6. majem 2012 spremljala potujočo razstavo *Pust, kralj Evrope 2*. Slovenski etnografski muzej je namreč med letoma 2010 in 2012 sodeloval v mednarodnem raziskovalnem projektu *Pust, kralj Evrope 2* (*Carnival King of Europe 2*; Spletni vir 187).<sup>199</sup> Eden od rezultatov terenskih raziskav je bila zbirka filmov o evropski pustni dediščini (glavni avtor Michele Trentini), drugi zborniki in dve knjigi (Kezich 2015, 2019), tretji pa razstava z enakim naslovom, ki je iz Italije potovala v etnografske muzeje partnerskih držav. Predstavljala je osem pustovanj v osmih sodelujočih državah, priložnostna slovenska razstava pa Cerkljansko laufarijo, Borovo gostüvanje, Obhode pustnih oračev, Škoromatijo, Obhode kurentov ter Drežniški in Ravenski pust s po dvema pustnima likoma, kratkimi besedili in kolažem etnografskih filmov.

Dan po odprtju obeh razstav sem pripravila okroglo mizo *Vizualne raziskave pusta*, ki je bila usmerjena v izmenjavo izkušenj in spoznanj treh projektov. Naško Križnar in Miha Peče sta predstavila filmske strategije mednarodnega raziskovalnega projekta *Etnofolk – Ohranjanje in pospeševanje etnološke kulturne dediščine v Srednji Evropi* (Spletni vir 188) in bistveno daljšo tradicijo raziskovanja pusta v Inštitutu za slovensko narodopisje ZRC SAZU. Giovanni Kezich in Michele Trentini sta osvetlila filmsko produkcijo pri evropskem projektu *Carnival King of Europe* (Spletni vir 187), sama pa prve filme v produkciji Slovenskega etnografskega muzeja za register nesnovne dediščine.

---

199 Vodil ga je italijanski antropolog Giovanni Kezich, direktor Muzeja šeg in tradicij prebivalcev Trentina (Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, San Michele all'Adige; od decembra 2022 Museo Etnografico Trentino San Michele, METS); sodelovali smo etnografski muzeji osmih držav.

Projekcije filmov projekta *Pust, kralj Evrope* (s slovenskimi podnapisi; Spletni vir 189) so še utrdile pomen vizualne dokumentacije pustne dediščine (Pukl, Valentinčič Furlan in Židov 2012: 259–60). Predmeti, fotografije in besedila gledalcem posredujejo samo precej statične podobe pustne dediščine, film pa omogoča razumevanje poteka šege, vloge udeleženih pustnih figur in tudi odzivov vaščanov. Eno od vzporednih spoznanj okrogle mize in ogleda filmov je bilo opažanje, da smo slovenski etnologi in vizualni antropologi zaradi razprav na *Etnovideo maratonih* in *Dnevi etnografskih filmov* večji razpravljanja o oblikovanju znanja v filmih (o metodah snemanja, procesih filmske montaže, povratnih sporočilih filmskih subjektov, etičnih izzivih), medtem ko sta italijanska kolega podala precej splošne uvide v svoje delo, filme pa sta označila kot dokumentarne in ne etnografske. S časovne razdalje lahko projekt *Pust, kralj Evrope* opredelim kot tretji veliki filmski projekt (po Arhivu planeta in Filmski enciklopediji), ki je javno dostopen ter tematsko, metodološko in vizualno precej enotnejši od vizualizacije nesnovne dediščine na Unescovem spletišču.

Na podlagi pogovorov ob okrogli mizi, Trentinijevih opazovalnih filmov (v dolžini od 7–22 minut) in pogovora z Mihom Pečetom sem pozneje ocenila, da Unescovo navodilo o do 10 minut dolgih filmih omogoča celovitejšo predstavitev dediščine od omejitve ministrstva na pet minut, ki pogosto okrni sporočilnost filma in razvrednoti terensko delo. Za snemanje in montažo je že tako ali tako značilno načelo selektivnosti (Marshall 1993: 72; Križnar 1996: 95–105; Carta 2015: 4), pri filmih o dediščini v registru pa bi šlo za osip informacij zaradi arbitrarnih zahtev uradnikov. Vsekakor snemalne in montažne pristope narekujejo tudi tematika in družbeni kontekst preučevane situacije (MacDougall 1998; Husmann in Postma 2008: 13): hrušiške škoromatije, na primer, ne bi mogla prikazati tako shematično kakor obhodov kurentov, ker gre za šego z množico likov in vzporednim dogajanjem na območju razložene vasi. Nekateri liki v pustnem sprevodu komunicirajo z vaščani, obiskovalci, fotografi in snemalci.

Zaradi Unescovega poudarka na družbenih vlogah dediščine (Unesco 2022a: 16. točka; 2015a: 118., 119. točka) sem ob snemanju gradiva za film *Škoromatija* (2016)<sup>200</sup> nosilca prapora zaprosila za komentar o šegi in njenem pomenu za vaško skupnost. Tako sem način snemanja iz odzivnega (opazovalna metoda) premaknila proti interaktivnemu prijemu (participativni metodi) (Rouch 1975; MacDougall 1975, 1982, 2006: 4). V montaži sem skušala prikazati dramaturgijo

---

200 Prvo različico sem zmontirala leta 2012, leta 2016 sem dodelala strukturo filma in zvočno podobo.

dogajanja pri nekaj izbranih hišah in premikanje sprevoda po precej obsežnem in razgibanem terenu, skupaj z značilnimi liki in njihovimi vlogami. Posebnost škoromatije je, da dva *poberina* in *škoromat* hiše obiskujejo neodvisno od glavne skupine (Fikfak 2003b), zato sem pri snemanju večinoma sledila glavnemu sprevodu in nekajkrat vmes poiškala *poberina* in *škoromata*.

Soglašam, da je na podobi-in-sekvenci utemeljeno etnografsko znanje zasnovano drugače kot na besedi-in-stavku temelječe misli (MacDougall 1998: 63; Husmann in Postma 2008: 11), zato sem se pri snemanju vedno najbolj opirala na dogajanje v preučevani skupnosti in manj na opise elementa v registru. V obrazcu je bil zame najpomembnejši podatek, kdo so nosilci dediščine, da sem se lahko z njimi dogovorila za snemanje. Opis dediščine v registru je posplošen in predstavlja podobo dediščine *in potentia* (Sahlins 1985: 153; Heider 2006: 102), posnetki pa so vedno konkretni, vezani na določen kraj-čas in na izbrano skupino; poleg tega pa neposredno nagovarjajo čute in lahko prenesejo izkušnje drugih ljudi. Shema besedila o škoromatiji (Spletni vir 190) je, podobno kakor velja za vsa besedila enot nesnovne dediščine v registru, strukturirana v več rubrik, medtem ko v filmu lahko v istem kadru ali sekvenci sočasno vidimo škoromate, njihova dejanja, komunikacijo z vaščani ter kulturno in naravno okolje; na ravni zvoka slišimo ljudi, ki jih vidimo v kadru, in tudi tiste, ki jih ne vidimo (primerjaj MacDougall 1978: 420). Film kulturne, družbene in prostorske identitete pustne dediščine izriše v sliki, zvoku in z napisi.

Naslednji film *Cerkljanska laufarija* (2012, 2016) zgoščeno prikazuje sprevod laufarjev skozi Cerkno do Cigunce, kjer najdejo leseno kladivo, ki pozneje postane smrtonosno orodje, v drugem delu pa sodni proces proti rogatemu Pustu, njegovo obsodbo in usmrnitev (Leskovec 2003). Na pustni torek sem z opazovalno metodo posnela dobri dve uri gradiva – dogajanje je močno ritualizirano in liki, razen *ta starega* in oseb na sodnji, ne govorijo. V montaži je bil izziv, kako v 10 minutah prikazati vse faze celodnevnega obreda do sklepne *ta kapcinarske*, s katero pustni liki žalujejo za Pustom. Zatekla sem se k najboljšemu viru, prvemu nememu filmu *Laufarji v Cerknem* (1956) in njegovi strukturi z vmesnimi napisi, ki pojasnjujejo dogajanje, zato je ta film tudi poklon Kuretovemu. Uro dolgo pustno sodbo sem v nekaj minutah zgotčila tako, da je razumljiv potek sodnega procesa z ritualiziranimi govori sodnika, tožnika, odvetnika in pisarja, poleg tega pa tudi narava obtožb – Pust je namreč kriv prav za vse slabo in čudno v preteklem letu. Bistvena razlika med montažo nemih oziroma zvočnih posnetkov sodbe je, da so v nemem filmu lahko uporabili relativno kratke kadre, pri montaži zvočnih posnetkov pa so kadri nekoliko

daljši, da sem lahko sestavila dialoško sekvenco, ki razkriva razmerja med protagonistami sodne obravnave: sodnikom, tožnikom, advokatom – zagovornikom, pisarjem in obtoženim Pustom.

Če se oprem na razložek med notranjo pripovedjo filma (vse-bino) in zunanjo pripovedjo ali družbenim kontekstom filmske produkcije (Banks 2001: 11–2), je na strukturiranje tega filma vplival Kuretov film oziroma širši družbeni kontekst slovenske vizualne etnografije; gre torej za navzkrižno sklicevanje ali intertekstualnost (Hartley 2004: 126). Ob montaži filma nisem pomislila, da bi v končnih napisih dodala to referenco, razkrila sem jo ob prikazovanju filma 1. oktobra 2022 v Kulturnem domu v Stari Fužini v Bohinju. Vendar pa je moja zgodba s filmskimi reprezentacijami laufarije daljša, ker je prej nastal še en film. Ko je bil muzej partner v projektu *Pust, kralj Evrope 2*, smo leta 2011 izvedeli, da bo skupna razstava prikazovala po eno pustovanje v vsaki državi, ki naj pripravi besedilo, fotografije ter maski in opravi dveh značilnih pustnih likov. Avtorici razstave Nena Židov in Adela Pukl sta izbrali laufarijo in me spravili v zadrego, ker do odprtja razstave v Italiji novembra 2011 filma ni bilo mogoče posneti; rešitev sem videla v primerjalnem filmu, ki predstavi razlike v šegi leta 1956 (iz Kuretovega filma) in leta 2005 oziroma 2009 (prvič je Nena Židov posnela nedeljsko pustovanje, štiri leta pozneje pa torkovo dogajanje). Primerjalni film *Cerkljanski laufarji* (2011)<sup>201</sup> je spremljal razstavo *Pust, kralj Evrope 2*, ni pa bil primeren za prikazovanje elementa v registru, zato sem posnela novo gradivo za nov film.

Pri snemanju in montaži filmov dajem prednost strokovnim vidikom – kako se približati avtentični situaciji (primerjaj Rouch 1975: 95–7; Henley 2004: 107; 2010: 130) – pred umetniškimi pristopi, zato so moji filmi asketski (Husmann in Postma 2008: 13), brez dodane glasbe ali zvočnih komentarjev, ki kot dodatne pomenske plasti prekrijejo posnetke dogajanja »tam in tedaj«. Pri montaži treh pustnih filmov sem sledila kronologiji dogodkov (Husmann in Postma 2008: 36, 38), vendar pa je omejitev dolžine na 5–10 minut omogočila le zelo zgoščen prikaz in ne nujno časovne in prostorske integritete dogodka. Pri montaži sekvenc sem pazila na kontinuiteto v sliki in zvoku (Heider 2006: 98; van Zanten 2012: 89; Unesco 2015a: 119. točka). Kronološki potek

---

201 Med filmi iz produkcije SEM je bil ta preveden v največ jezikov in prikazan na največ prizoriščih: komentarje v mednapisih sem pripravila v kombinaciji slovenskega in angleškega jezika, za gostovanje skupne razstave v Italiji in Španiji pa še v kombinacijah angleškega in italijanskega oziroma španskega jezika. Z razstavo je potoval še v Makedonijo, Bolgarijo, Romunijo, na Hrvaško in Poljsko.



dogodkov je postal glavni transportni mehanizem filmov; pri filmu o škoromatiji sem uporabila še princip vzporedne montaže, pri laufariji pa dialoško montažo sodnega procesa. Obravnavani filmi o pustovanjih so po konstrukciji znanja filmi odkrivanja (MacDougall 1978: 413) ali izkustveni filmi (Crawford 1992: 75; 1996).

Ker so filmi o nesnovni dediščini v registru dolgi samo 10 minut, večinoma ni potrebe po obširnejših večdnevni snemanjih, pomembnejša sta selekcija in redukcija (Marshall 1993: 72; Križnar 1996: 95–105; Heider 2006: 86; Carta 2015: 4). V fazi načrtovanja (predprodukcije) se odločam, katero od skupin nosilcev bom posnela, kdaj in kako; med snemanjem (produkcijo) se zvrsti cela vrsta drobnih odločitev, kaj posneti in česa ne, koga poudariti; tretja velika selekcija in redukcija podatkov pa potekata v montaži (postprodukciji), da se izčisti bistvo dogodka in s strukturo filma nakaže struktura dogodka, kakor sem ga zaznala med snemanjem.

Pri snemanju enot v registru se raje osredinim na etnografski prikaz konkretnega dogodka, na primer pustovanja, delovnega postopka, dediščinske delavnice, kakor da bi posnela več skupin in zmontirala kolaž – to bi bilo vizualno posploševanje, vendar film ni medij posploševanja (MacDougall 1998: 75). Njegova največja moč je ravnó v neposredni dokumentaciji srečanja z izbrano skupino in njihovo kulturo (MacDougall 1975: 119; 1998: 86; Rouch 1975: 99; Križnar 1996; 2003: 7, 8; 2005: 339). Pomembne se mi zdijo izkustvena potopitev v šego (Grimshaw in Ravetz 2005), osredinjenost na empirično v dediščini in zavezanost čutnemu doživljanju (Carta 2015: 8; Filak 2019: 87). Dediščine ne prikazujem z veliko ali vodilno pripovedjo, čeprav sem zaznala, da nekateri gledalci, ki poznajo predvsem estetiko televizijskih dokumentarcev, višje vrednotijo narativni dokumentarec, zgrajen ob zgodbi, z dodanimi razlagami in glasbo.

Že prvi Koordinator je na spletni strani Živa kulturna dediščina Slovenije (Spletni vir 177) objavil tudi filme drugih producentov, na primer regionalnih muzejev, nosilcev dediščine ali lokalnih snemalcev, in to prakso nadaljujem tudi sama. Pregledam filmsko produkcijo (nekateri predlagatelji jo že navedejo v pobudi za vpis elementa, drugače je potrebna raziskava) in v primeru kakovostih filmov zaprosim avtorje in producente za pisno dovoljenje, da njihov film uporabimo kot značilni video prikaz elementa v registru. Ko dajem prednost filmom, ki so jih izdelali nosilci dediščine ali lokalne skupnosti, podpiram njihovo tvornost in njihove poglede na dediščino, torej tudi procese njihove samoidentifikacije in avtoetnografije. Pri teh filmih ne nasprotujem dodani glasbi ali umetniškimi posebnostim – dobra zgleda sta dokumentarna filma *Priprava poprtnikov* (2014) Zavoda za kulturo in turizem

Parnas iz Velikih Lašč in *Izdelava idrijskih žlikrofov* (2018) Friendly Production in Idrijsko-Cerkljanske razvojne agencije d.o.o.

Zaradi spoštovanja integritete avtorskih del in *Zakona o avtorski in sorodnih pravicah* (ZASP-NPB11) sem se odločila, da bomo filme drugih producentov in tudi starejše filme naše produkcije, ki ustrezajo osnovnim izhodiščem filmov o dediščini, objavili v polni dolžini, če avtorji in producenti soglašajo z objavo filma v kontekstu registra.<sup>202</sup> Spletne objave omogočajo subjektivno ali selektivno pregledovanje filmov – vsak jih lahko gleda v skladu s svojimi interesi in razpoložljivim časom (Valentinčič Furlan 2021a: 141).

Na spletni strani Koordinatorja varstva nesnovne kulturne dediščine spodbujam komplementarnost ali dopolnjevanje besedil in filmov: kratko besedilo opiše enoto nesnovne kulturne dediščine in nosilce, film pa jih prikaže (Valentinčič Furlan 2015c: 105). Pogoj za dostopnost filmov o enotah dediščine, vpisanih v register, na spletni strani Koordinatorja in uporabo v kontekstu slovenskega sistema varovanja je podpis izjave o prenosu pravic na Ministrstvo za kulturo in Koordinatorja. Pri dveh enotah smo ugnezdili film, objavljen na Unescovi spletni strani (*Klekljanje čipk v Sloveniji*, Spletni vir 57).

### Avtorske pravice in izjave o njihovem prenosu

Pravna služba Ministrstva za kulturo je delno po Unescovem zgledu in delno mimo njega pripravila obrazec za prenos avtorskih pravic za filme, ki spremljajo elemente v Registru nesnovne kulturne dediščine (Arhiv KEF 2011). V obrazec za filme sem vključila tudi producente filmov ter dodala, da avtorji in producenti pravice prenašajo tudi na Koordinatorja (Arhiv KEF 2013c), kar je ministrstvo sprejelo. Pri koordinaciji varstva nesnovne kulturne dediščine torej avtorji in producenti filmov podpišejo izjavo, da prenašajo na »Republiko Slovenijo, Ministrstvo za kulturo kot upravljavca Registra nesnovne kulturne dediščine, in na Koordinatorja varstva nesnovne kulturne dediščine vse materialne avtorske pravice brez časovnih in krajevnih omejitev«. V izjavi je zapisano tudi, da »je prenos materialnih pravic neizključni« in da »prejemniki pravic lahko te pravice prenašajo naprej na tretje osebe« (Arhiv KEF 2011, 2013d).

Prav zadnji stavek je najbolj problematičen, ker v nasprotju z Unescovo izjavo (*Grant of Rights*) ne opredeljuje, da se dovoljenje nanaša na nekomercialne uporabe. Ker sem ob pridobivanju dovoljenj za

---

202 Za plodno razpravo, da dolžina filma ne more biti merilo pri predstavitvah nesnovne dediščine, se zahvaljujem Mihu Pečetu.

filme zunanjih producentov trčila na ponavljajoče se zadržke osveščeni avtorjev in producentov,<sup>203</sup> da bi s podpisom takšne izjave v svojo škodo na Ministrstvo za kulturo prenesli prevelik obseg pravic, sem ministrstvu predlagala, da se v izjavi po Unescovem vzoru natančneje opredeli uporaba na nekomercialno: »Prenos materialnih pravic iz prejšnjega odstavka je neizključni, brez časovnih in krajevnih omejitev ter velja zgolj za nekomercialne uporabe za namene izobraževanja in obveščanja javnosti« (EP, 22. 11. 2018). Tedanja vodja Direktorata za dediščino je odgovorila, da za ministrstvo to ni sprejemljivo zaradi 8. člena *Pravilnika o registru kulturne dediščine*, da morajo biti karakteristični prikazi »prosti vseh materialnih avtorskih pravic brez časovnih in prostorskih omejitev« (Pravilnik 2009: 8. člen) (Ksenija Kovačec Naglič, EP, 24. 11. 2018).

Ker so se podobne situacije ponavljale,<sup>204</sup> smo na internem sestanku Koordinatorja varstva nesnovne kulturne dediščine, 19. oktobra 2020, sklenili, da želimo kot muzej v javnem interesu omogočiti dostopnost filmov za izobraževalne namene in informiranje javnosti. V primeru, da avtorji in producenti ne pristanejo na uradno izjavo ministrstva, pripravimo izjavo Koordinatorja z dodatkom o nekomercialnih rabah. Predlog te izjave sem poslala v pregled strokovnjaku za avtorske pravice Mihu Trampužu, ki je svetoval nekaj prilagoditev, predvsem, da izpustimo stavek o možnosti prenosa pravic na tretje osebe (EP, 23. 10. 2020). Doslej smo izjavo Koordinatorja (Arhiv KEF 2020e) pripravili za tri filme od 49 filmov, ki so objavljeni ob elementih na spletni strani Koordinatorja.

V zvezi z avtorskimi pravicami in izjavami o njihovem prenosu se kot predstavnica Koordinatorja identificiram bližje vizualni antropologiji in avtorskemu pravu, ker izjava Ministrstva za kulturo posega v pravice avtorjev in producentov. Kot urednica zbirke filmov o nesnovni dediščini v Kustodiatu za etnografski film in usklajevalka vizualizacije nesnovne kulturne dediščine s filmom se namreč z njimi dogovarjam in pogajam, jim pojasnujem pomen pravnega izrazja v obrazcu, pripravljam izjave o prenosu avtorskih pravic in ob tem spodbujam

---

203 Leta 2016 je izjavo zavrnil regionalni muzej, leta 2017 pa pravna služba Televizije Slovenija avtorjem ni dovolila podpisati izjave za slovenski film o kljekljanju čipk, ker bi stavek »prejemniki pravic lahko te pravice prenašajo na tretje osebe« omogočil prodajo filma konkurenčnim televizijam.

204 Avtor, ki deluje pod okriljem Zavoda za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov audiovizualnih del Slovenije (AIPA), je zapisal: »Vsekakor mi je v interesu, da se film objavi in podpišem izjavo v primeru, da se izvzame možnost predelave, reproduciranja, distribuiranja in prenosa pravic na tretje osebe ter opredli uporabo v nekomercialne potrebe« (EP, 1. 10. 2020).

kolikor toliko enoten način navajanja avtorskih deležev.<sup>205</sup> Poleg naštetih vlog imam pri Koordinatorju vsaj še dve: največ filmov o elementih v registru je nastalo v naši produkciji ali koprodukciji in pri mnogih sem (so)avtorica. Sem torej tudi zagovornica ustrezne rabe filmov iz produkcije Slovenskega etnografskega muzeja. Vseeno pa podpisujem izjave ministrstva za filme, katerih avtorica ali soavtorica sem.

---

205 Polje avtorskih pravic sem spoznala v času dela v Službi za dokumentacijo in arhiviranje na Televiziji Slovenija; v Slovenskem etnografskem muzeju za javna predvajanja filmov zunanje produkcije pridobimo potrebna dovoljenja avtorjev in producentov.

# Suhozidna gradnja: študija primera

Suhozidno gradnjo obravnavam kot zbir živih in neživih akterjev (Deleuze in Guattari 1980; Harrison 2013a), ki poudarja družbeno kompleksnost kolektivitet – zbir je fluiden, entitete so izmenljive, tvornost pa je porazdeljena med akterji in aktanti. Akterji so nosilci dediščine, predstavnice strokovnih ustanov, udeleženci delavnic in člani delovne skupine za vpis v register in pripravo večnacionalne nominacije; aktanti so kamen kot naravni gradbeni material, suhozidni objekti, naravno in kulturno okolje, delovna orodja; znanje, prakse in vloženo delo; publikacije, filmi, tematske poti in spletne strani; živali in drevesa, ki vplivajo na graditev in podiranje zidov, ter vreme in letni časi, ki vplivajo na razgradnjo, obnovo in delavnice; navsezadnje pa tudi evropski projekti, ki spodbujajo revitalizacijo dediščine, ter Unescova varovalna paradigma, ki je po vsem svetu sprožila procese dediščinjenja – vse to je povezano v strukturo večsmernih

odnosov. Suhozidna gradnja povezuje skupnosti prakse v Istri in na Krasu ter drugod po Evropi (Lave in Wenger 1991: 98) in Unescovo epistemsko skupnost (Jacobs 2017), v kateri je udeležena tudi aplikativna strokovna skupnost, ki prevaja med diskurzi ter preči napetost med deklarativnostjo in živimi praksami.

V vseh fazah so v središču pozornosti oblikovanje znanja in veščin v teh procesih, mediji za njihovo posredovanje in družbeni krogi, v katerih potekata nastajanje in prenašanje znanja, ter razmerja moči. Upoštevam tudi analitično delitev na praktično in kognitivno znanje. Dediščinske procese povezujem s predstavljenimi teoretičnimi izhodišči in ugotavljam, ali suhozidna gradnja ustreza opažanjem teoretikov o procesih dediščinjenja, identitetnih procesih in procesih medijskega predstavljanja dediščine, oziroma ali se odmika od njih in zakaj.

## SUHOZIDNA GRADNJA KOT KULTURNA ALI SKUPNOSTNA PRAKSA

Veščine so skupek stališč, čustvenih potez, kognitivnih in telesnih strategij ter načini, kako se odnosi vtisnejo v spomin; prakse neke osebe oblikujejo tudi njene poglede na svet, saj se identitete in kulture reproducirajo v naravnem in kulturnem okolju vsakdanjih praks (Grasseni 2008: 168). »Samo z udeležbo v veščini jo lahko zaznamo in cenimo, samo s pozornim opazovanjem in mimetičnim ponavljanjem pa se veščine lahko pravilno naučimo« (nav. delo: 164). Te misli so izhodišče za predstavitev suhozidne gradnje v življenjih petih sogovornikov, nosilcev nesnovne kulturne dediščine, ki jih najprej kratko predstavljam.

Rudi Bak se je rodil v Ljubljani leta 1940 in se leta 1947 z materjo vrnil v Škoflje na Krasu, od koder je bil doma njegov pokojni oče. V času zaposlitve v lokalnem rudniku in na Jugoslovanskih železnicah (1960–1990) se je ukvarjal tudi s kmetijstvom in zidarstvom: najprej je pridobival znanje v skupinah gradbincev, nato pa je sam zgradil hišo za svojo družino in še dve za družini dveh hčera. S suhozidno gradnjo se je srečal kot mlad pastir, učil se je od drugih pastirjev in starejših ljudi, posebej neporočenega strica. Okoli leta 2000 so s skupino vaščanov popravili nekaj podrtih suhih zidov v Škofljah, ker so ogrozili varnost ljudi, pa tudi zaradi urejenosti vaškega okolja (Rudi Bak; Spletni vir 2).

Zdravko Škrlj, rojen leta 1948 v Škofljah, se je izšolal za mehanika in bil od leta 1968 do upokojitve zaposlen v več podjetjih v Sežani in Divači. S suhozidno gradnjo se je seznanil v otroštvu, ko je očetu pomagal čistiti kamne s travnikov in vzdrževati mejne zidove okrog

parcel. Učil se je od očeta in s preskušanjem. Po letu 1974 so vaščani kupili traktorje, zato so razširili kolovoze in odstranili suhe zidove, da so lahko z mehanizacijo obdelovali njive in travnike. Posledično so se v okolici Škofelj suhi zidovi ohranili predvsem na bolj oddaljenih parcelah in senožetih (Zdravko Škrli; Spletni vir 2).

Boris Čok se je rodil leta 1951 v Bazovici, ki je bila tedaj del Svobodnega tržaškega ozemlja, ko pa je cona A leta 1954 pripadla Italiji, se je družina preselila na dedovo domačijo v Lokev. Končal je trgovsko šolo in od leta 1973 do upokojitve leta 2012 delal kot poslovodja in v turizmu. Ljubiteljsko raziskuje ustno in krajevno zgodovino ter kraško kulturno krajino. Leta 2009 je pridobil licenco za lokalnega turističnega vodnika po Krasu in Brkinih, naslednje leto pa je pripravil tri tematske poti. Kot otrok se je naučil graditi suhe zidove in zavetišča za pastirje, t. i. *hiške*, v devetdesetih letih prejšnjega stoletja pa je suhozidne gradnje začel popravljati (Boris Čok; Spletni vir 2; Čok 2014a, 2014b).

Mitja Kobal, rojen leta 1963 v Šempetru pri Novi Gorici, je bil 10 let zaposlen kot orodjar, nato pa se je zaradi povpraševanja v bližnji Italiji prekvalificiral za zidarja. Leta 2002 sta z ženo kupila parcelo v Braniku, obdano s suhimi zidovi v precej slabem stanju. Z očetom sta tedaj popravljala zidove kot samouka in iz navdušenja zgradila še pastirsko hiško. Kobal izdeluje tudi kamnite posode, pladnje in vaze; pri Obrtni zbornici Slovenije je pridobil certifikat za izdelke domače in umetnostne obrti. Zadnja leta suhozidno gradnjo vključuje tudi v zidarsko ponudbo (Mitja Kobal; Spletni vir 2).

Dejan Zadavec se je leta 1957 rodil v Koprju, diplomiral na Ekonomski fakulteti in se potem preselil v Puče v istrskem zaledju. Sodeloval je pri postavitvi istrske pastirske hiše, *kažete*, v Pokrajinskem muzeju Koper ter pri organizaciji in izvedbi več izobraževalnih in praktičnih delavnic o suhozidni gradnji. Je ustanovitelj in predsednik Društva za ohranjanje tradicionalnih gradbenih in obrtniških znanj slovenske Istre Jugna (2013).<sup>206</sup> Sodeloval je pri čezmejnih projektih *REVITAS I* in *REVITAS II* ter pri postavljanju Nacionalne poklicne kvalifikacije suhozidar, suhozidarka pri Centru za poklicno usposabljanje Republike Slovenije (Dejan Zadavec; Spletni vir 2).

Bak, Škrli in Čok so se suhozidne gradnje učili kot otroci, Kobal in Zadavec pa v obdobju poklicne prekvalifikacije. Kakšne so bile posebnosti učnih procesov pri prvih treh in kakšne pri zadnjih dveh sogovornikih?

---

206 V istrskem narečju *jugna* pomeni vaško zbirališče pod lipo ali ob vodnem viru.

## Učenje suhozidne gradnje kot skupnostne prakse

Rudi Bak je v filmu o suhozidni gradnji takole pojasnil svoje izkušnje in splošni odnos do suhozidne gradnje po drugi svetovni vojni:

Kar se tiče zidarije, to delam že od 1960-ega leta. Ko smo kot otroci pasli krave, smo tudi popravljali suhe zidove na parcelah in smo kamenčke vrgli gor. Tako so nas naučili starši: »Poberi kamen, daj ga na zid. Bo travnik zadovoljen<sup>[207]</sup> in še zid bo popravljen, da ga bo lepo videti.« Nekaj veselja pa moraš imeti do tega dela. Če nimaš veselja, ni nič, kot pri vsakem delu. (Rudi Bak, *Subozidna gradnja*, 2016)

Bak je na natančnejše vprašanje o metodah in učiteljih povedal, da so malo poskušali sami, nekaj pa so jim pokazali stari zidarji, ki so še gradili hiše s kamnom. Poučili so jih, kako naj kamne zlagajo v suhi zid: kamen naj vedno visi nekoliko proti notranjosti, ne sme ležati ravno ali viseti navzven. Kamna tudi ni treba lomiti ali oblikovati, lahko ga uporabijo takšnega, kot je, vendar ga je treba dobro podložiti z gramozom. Bak se je pozneje učil sam z vajo in z opazovanjem prostora in kamna (Rudi Bak).

Zdravko Škrli je povedal, da mu oče ni imel časa pokazati tehnik, razložil pa mu je pomen suhih zidov.

Če znaš zidat in zlagat drva, potem lahko tudi kamen zлагаš. Malo moraš pazit, zid mora imeti malo nagiba, da se ne podira, kamenje mora biti povezano. Pri nas ni tako visokih zidov, največ do enega metra, da živina ni šla čez zid. /.../ Tukaj drugega, bolj kvalitetnega kamenja ni bilo. Sui zidovi so nastali, ker so ljudje čistili travnike in njive. Je pravil moj oče, da je stari oče ponoči pri luni kopal kamenje, da so lahko izboljšali njive, ker je bilo podnevi prevroče. Po pripovedovanju starejših so to kamenje zlagali v groblje ali zidove, največ v mejne zidove med parcelami različnih lastnikov. (Zdravko Škrli)

Škrli je poudaril, da je bil na območju vasi Škoflje vedno problem pomanjkanje surovin.

Boris Čok je pri šestih letih in pol začel pasti krave in ena od pastirskih zapovedi iz ust starih staršev je bila: »Ko greš po kolovozu, pobereš kamen in ga položiš na zid, ne glede na to, čigav je.« Prva naloga pastirjev, ko so prišli na pašnike, je bil pregled zidov. Tehniko je obvladal pri osmih letih. Suhe zidove so na njihovi kmetiji vzdrževali do leta 1969 (takrat je imel 18 let), ko so prodali vse krave. Ko jih je kot srednješolec še pasel, je iz kamnov gradil gradove, hiške in bunkerje,

---

207 Bak je v izjavi poosebil travnik; primerjaj izraze »lice kamna« in »lice zidu« v Škrljevi in Čokovi izjavi.



kakor bi zlagal lego kocke. Znanje o suhih zidovih je prejel od pastirjev in starejše generacije. Ker izvira iz kamnoseške družine, sta oče in ded po očetovi strani znala ravnati s kamnom in sta ga poučila tudi, kam in kako je treba kamen udariti (Boris Čok).

Včasih je pozimi, če ni bilo snega, oče rekel kakšno nedeljo zjutraj: »Pojdimo pogledat malo naše parcele«. Spotoma je rekel: »Poglej, tu se je podrlo, saj veš, kako se to zida?« »Ja.« »No, da te vidim«. Pa sem začel zlagati kamenje. »Prav, prav, ja, lepo si zložil.« Kamen ne sme *šketljat*, če *šketlja*, ni fiksen, ga je treba podložiti na različne načine; ko ga primeš, se ne sme premikat. Vmes na sredino si dal drobiž in zmerom si poiskal enega, saj so bili že tam, da je imel eno lice, da je bil vsaj malo raven; ni bilo pa nujno, da si zid pozidal lepo poravnano na obeh straneh. Razlika je bila, da so bili gmajniški, pašniški zidovi bolj grobo zidani, ker so razbili ogromne skale in so te kamne znosili na mejo, zato so bili zidovi tudi meja in so gledali samo, da so imeli neko lice. Pri vrtnih ali poljskih zidovih bližje vasi pa so kamne že obdelovali, to je bilo že bolj zanimivo. Je pa tehnika pašniških zidov veliko bolj zahtevna, da dobiš pravo lice in ima zid obliko; v njih so večje fuge, zato si moral zapolniti te praznine in vstaviti manjše kamne. /.../ Zidovom, ki so bili bolj figurativni z lepšo obliko – da se je pokazalo, da si dober gospodar – so naredili kapo iz velikih širokih kamnov čez celo širino zidu – vršnikov. To so bili vrhunski zidovi, ker kapa ni puščala vode in voda ni odpirala zidov. Tudi če je take zidove preskakovala srnjad ali človek, je kapa zdržala. Pri drugih zidovih pa je lahko odpadel robni kamen, če je bila slaba vezava, in te smo največ popravljali. (Boris Čok)

Iz Čokove pripovedi je razvidno, da so suhe zidove uporabljali tudi za urejanje življenjskega okolja v vaseh, na primer zidove okoli hiš in vrtov. Največji izziv je bil zgraditi pastirsko hiško, ker je bilo treba težko kamenje dvigovati visoko – pastirji so jo lahko zgradili šele, ko so zrasli in se okrepili, pri 15. ali 16. letih. Kot otroci so se naučili izdelovati miniaturne hiške – peči, v katerih so pekli krompir, koruzo, repo in včasih tudi polhe. Bistveno je bilo, da so se pri tem naučili razmerij za graditev hiške. Ko so opustili pašo krav, so se travniki in pašniki začeli bliskovito zaraščati. Ob prehodu na ogrevanje in kuhanje na plin, premog ali olje, niso več redno čistili grmovja in dreves v mejnih zidovih, korenine so se razrasle in zrušile zidove, kar je privedlo do katastrofalnega stanja. Ko je Čokova družina v sedemdesetih letih 20. stoletja zgradila novo hišo in potem uredila še okolico, sta z očetom uporabljala beton, ker je bil dostopen in so ga uporabljali vsi – moto vaščanov je bil »cement, cement, kaj boš delal po starem, kaj se boš matral«. Čok je v 90. letih počasi spremenil mnenje in se začel zavedati, da so suhi zidovi dediščina, ki temelji na delu prednikov. Po očetovi smrti se je raje odpovedal teku

in kolesarjenju ter začel popravljati zidove na pašnikih, prav tako jih je prenovil tudi na parceli okoli hiše.

V skladu z Barthovo definicijo tradicije znanja so se trije sogovorniki naučili, kako »razlagati svet in delovati v njem« (Barth 2002: 1, 3) od drugih pastirjev, staršev, strica, starih staršev in starejših ljudi. Prejeli so informacije o kamnih in vrstah suhih zidov, skupaj z nazori o naravnem in družbenem svetu, ter predvsem zglede v skupnih utelešenih praksah. Mediji za prenos znanja in veščin suhozidne gradnje so bile vsakdanje pastirske delovne rutine in igra, izkustveno učenje pa je bilo kombinacija opazovanja, posnemanja, preskušanja in ustno predanih navodil in sporočil. Takšni prenosi praktičnega znanja v vsakdanjem življenju so »situacijsko učenje« in »legitimna periferna udeležba«, v kateri novinec od preprostih nalog počasi napreduje k vse zahtevnejšim, dokler jih sčasoma sam ne posreduje naprej, mlajšim (Lave in Wenger 1991: 29–41).

Pastirji so veščine in tehnike osvojili v mešanici delovnih obveznosti in igre.<sup>208</sup> Kot otroci so se ob graditvi preprostih peči naučili pravilnih razmerij in graditve strehe s previsevanjem kamnov, kot večji najstniki pa so znanje uporabili za gradnjo hišk. Vsakdanje prakse in igra utelešajo praktično znanje in utrjujejo habitus. Če izjavo Borisa Čoka, da ima suhozidno gradnjo »v genih, smo bili kamnoseška družina, to je intuicija«, interpretiramo s konceptom habitusa, je njegovo znanje rezultat zgodnje vzgoje – socializacije in enkulturacije, ki sta oblikovali njegov habitus; ta pa ga še po desetletjih podpira pri reprodukciji znanja in veščin. Vendar so sogovorniki v zrelejših letih lastno tvornost pokazali tudi z opazovanjem značilnosti kamnov, zidov, njihovih struktur in okoliškega prostora ter s samostojnim preverjanjem in preskušanjem. Habitus praks predhodnikov ne reproducira slepo, temveč v novih okoliščinah iznajde nove načine za opravljanje starih funkcij (Bourdieu 2002: 9, op. 4; Ličen 2012: 15), zato ljudje prakse prilagajajo novim potrebam in funkcijam, sčasoma pa jim lahko pripíšejo tudi nove pomene.

Pomemben prenosnik znanja je ustno izročilo, tesno povezano z izkustvenim znanjem. Ustno izročilo je mogoče razločiti v kognitivno znanje o suhozidni gradnji in ljudsko družbeno znanje, v preteklosti označeno kot ljudske modrosti. Samo Boris Čok je opisal, kako

---

208 Kako močan medij za izkustveno učenje veščin in vrednot je igra, je Cristina Grasseni dojela, ko je raziskovala prakse živinorejcev v dolini Taleggio. Med igro so otroci posnemali dejavnosti očetov s pomočjo plastičnih kravic, pomanjšanih modelov zmagovalk na tekmovanjih (Grasseni 2007c: 64). Šlo je za vzgojo pozornosti v skupnosti prakse (Grasseni 2007b: 7, 2008: 151, 2009: 168).

je od očeta prejel tudi eksplicitno kognitivno znanje o vrstah kamna, sestavnih delih zidov in gradbenih tehnikah, vključno s sporočilom o kakovosti suhih zidov s kapo iz vršnikov, ter celo učne ure popravljanja zidov. Njegova oče in ded sta praktično in kognitivno znanje o kamnu, tipih, tehnikah in funkcijah zidov pridobila kot kamnoseka na Tržaškem, zato ima danes obsežen besedni zaklad, povezan s suhozidno gradnjo, medtem ko drugi sogovorniki uporabljajo manjši zbir besed, kar je značilno za tiho ali implicitno znanje (Polanyi 1962, 2022).

Prenos tihega znanja, v katerem prevladuje predrefleksivna dimenzija, zahteva osebne stike, zaupanje do znalca in razmeroma trajne stike (Polanyi 1962: 55–6, 2022), ki so značilni za skupnosti prakse in družbene prakse (Ličen 2012: 13–4). Skupnost prakse določajo dolgotrajni odnosi med osebami, dejavnostmi in svetom, kar je bistveno za ohranjanje in prenos znanja, možnosti za učenje pa so odvisne od družbene strukture, razmerij moči in pogojev veljavnosti znanja (Lave in Wenger 1991: 98). Za razumevanje kulturnih praks in tudi nesnovne dediščine je torej pomembno, da je skupnost prakse prostovoljna skupina ljudi, ki v vsakdanji praksi razvija in prenaša utelešeno in tiho znanje, obenem pa razvije tudi občutek pripadnosti in identifikacije (Ličen 2012: 13).

Ustno izročilo prenaša tudi družbeno znanje in vrednote skupnosti. Vsi trije sogovorniki so iz napotkov in zgodb staršev, stricev ali starih staršev izvedeli o pomenu suhozidne gradnje za urejanje življenjskega in kmečkega okolja (Rudi Bak) ter o eksistenčni nujnosti sodelovanja vaščanov in solidarnosti v skupnosti (Boris Čok). Takšno znanje je v preteklosti ljudi na podeželju usmerjalo v strategije, ki so omogočale preživetje skupnosti. Kraševci so se vse do desetletij po drugi svetovni vojni preživljali predvsem z živinorejo, poljedelstvom, vinogradništvom in sadjarstvom. Sporočila staršev in starih staršev so bila pogosto prepojena s čustvi in spomini, da bi otroke pritegnili k nadaljevanju uveljavljenih praks; na primer zgodba, kako je stari oče Zdravka Škrlja ponoči pri polni luni kopal kamenje.

Boris Čok je sredi devetdesetih let 20. stoletja, nekaj desetletij potem, ko so večine suhozidne gradnje na Krasu skoraj popolnoma opustili, spremenil svoj odnos in suhe zidove začel prepoznavati kot dediščino prednikov. Prilagodil je tudi svoje ravnanje: športne dejavnosti je zamenjal za popravljanje zidov na zapuščenih pašnikih in okoli domače hiše – s tem pa je oživiljal preteklo kulturno prakso in jo počasi prevrednotil v dediščino. Povedal je, da je bilo obnavljanje zidov najprej pretežno individualno početje, o skupnosti pa je začel razmišljati ob izdaji koledarja s fotografijami pastirskih hišk, zato se zdi leto 2003 prelomno za njegovo delovanje. Tradicija postane

dediščina, ko se ne prenaša več v vsakdanjem življenju in se njena raba odmakne družbeno-zgodovinskemu kontekstu (Kockel 2007: 20; Slavec Gradišnik 2014: 9).

Družbeni krog, ki je v veliki meri določal način življenja treh sogovornikov v mladosti, je bila skupnost prakse, ki se je v precejšnji meri ujemala z vaško skupnostjo Škofelj oziroma Lokve. Rojeni so bili med letoma 1940 in 1951, suhozidne gradnje pa so se učili in jo prakticirali v desetletjih po drugi svetovni vojni. Veščine suhozidne gradnje so bile tedaj večinoma razširjene med moškimi, čeprav so dekleta pomagala pri lažjih delih popravljanja zidov (Rudi Bak; Zdravko Škrli; Boris Čok).

Kako so naravne in materialne okoliščine vplivale na znanje in veščine suhozidne gradnje na Krasu? Kraški teren je bil poln kamenja, ki so ga prebivalci odstranili, da so pridobili in izboljšali travnike, polja in pašnike ter razmejili parcele. Do sredine 20. stoletja so najboljši kamen uporabljali za graditev hiš, manj kakovostnega pa so zlagali v gomile (groblje), suhe zidove, hiške in druge izdelke (Boris Čok). Čeprav sta vasi Škoflje in Lokev oddaljeni le šest kilometrov zračne črte, so sogovorniki opazili krajevne značilnosti kamna in naravne krajine ter prilagajanje tehnik in izdelkov količini in kakovosti kamna. V Škofljah je kamna v primerjavi z osrednjo kraško planoto veliko manj, zato so suhe zidove zasipali z mešanico gramoza in zemlje, ki veže kamnite strukture (Rudi Bak). V vasi in okolici se spominjajo samo treh majhnih hišk (Zdravko Škrli), medtem ko je na območju Lokve obilo kamna, zato se je lahko razvila močna tradicija pastirskih hišk. Po drugi svetovni vojni je bilo na širšem območju več kot sto hišk (Boris Čok), zato ne preseneča, da si Čok tako vneto prizadeva ohranjati veščine in tudi kamnite izdelke.

Kako so na suhozidno gradnjo vplivala razmerja moči in zunanji sistemi znanja? Po drugi svetovni vojni je jugoslovanska socialistična oblast z načrtno industrializacijo, urbanizacijo in modernizacijo življenja spodbujala povojno obnovo, napredek in družbeno-ekonomski razvoj. V času socializma je bil odnos do lokalne preteklosti in tradicij prednikov pogosto odklonilen – opuščali so lokalne stavbne sloge in tehnike ter uničevali kmečke elemente in predmete (Fakin Bajec 2007: 53). Šlo je za negativen odnos do tradicij in dediščine (Bogataj 1992: 15). Veliko ljudi s podeželja se je izselilo ali zaposlilo, kmetijstvo pa je postalo dopolnilna dejavnost. Modernizacija se je uveljavila tudi v kmetijstvu: da so omogočili dostop traktorjev in delovnih strojev, so okoli Škofelj podrli skoraj vse suhe zidove v polmeru enega kilometra (Zdravko Škrli). Z opuščanjem paše je pašnike in travnike zaraslo gramovje in suhozidne gradnje so propadale. Kraševci so hiše raje gradili

z opeko in malto, za zidove okoli hiš pa so uporabljali beton, kar je zahtevalo manj truda in časa, predvsem pa je bilo znak sodobnosti in statusa, da si lastniki to lahko privoščijo (Boris Čok). Suhozidna gradnja je postala simbol zaostalosti, preteklih časov, revščine in garanja, zato je bila marginalizirana (Fakin Bajec 2011: 213) – močan je bil pritisk družbe, da tradicionalne gradbene materiale in tehnike zamenjajo s sodobnejšimi.

Vse na svetu je v stanju toka, nihanja, in če trenutni položaj tradicije znanja zanese predaleč proti eni skrajnosti, se prej ali slej začne obračati proti nasprotnemu polu (Barth 2002: 8). Načelo velja tudi za odnos do suhozidne gradnje, ki se je v Sloveniji začel spreminjati v 90. letih prejšnjega stoletja, kar je potekalo sočasno s slovensko osamosvojitvijo in odklikom od socializma.

### Samoiniciativno učenje suhozidne gradnje v odraslosti

Mitja Kobal in Dejan Zadavec sta se suhozidne gradnje učila v precej drugačnih okoliščinah kot prvi trije sogovorniki. Kobal, najmlajši med sogovorniki suhograditelji, se je zaradi čezmejnega povpraševanja iz orodjarja prekvalificiral v zidarja, na parceli v Braniku pa sta se z očetom mizarjem lotila prenove suhih zidov kot popolna začetnika (Mitja Kobal).

Tako sva z očetom začela te zidove po lastni pameti obnavljati in popravljati in sva kot samouka prišla do spoznanja, kako je treba kamen postaviti, da bo počakal naslednje generacije. Oče je malo prebiral knjige, samo s teorijo nisva prišla daleč in sem rekel: »Tata, vrzi proč te knjige, bova skušala na terenu realizirati.« In tako sva začela in hitro ugotovila, kako je treba postaviti zid in razumela tudi teorijo zidanja; tako sva šla po posestvu in počasi obnovila vse te zidove. Potem je oče prišel na idejo, ker je bilo dosti govora o pastirskih hiškah, da bi poskusila izvesti streho. Ko sva obvladala zidove in škarpe, sva v vogalu naredila hiško, ki še stoji. (Mitja Kobal)

Kobalova sta torej ugotovila, da kognitivno in teoretično znanje v knjigah ne omogoča učenja gradbene veščine. Ob razdiranju starih zidov sta analizirala, kako so zgrajeni, in nato preskušala, kako zlagati kamne, da so zidovi stabilni. Tako sta postala samouška graditelja na obrobju visokega krasa. Mitja Kobal priznava, da mu je zidarsko znanje dalo nekaj podlage za suhozidno gradnjo.

Dejan Zadavec, po izobrazbi diplomirani ekonomist, je po letih zaposlitve v zunanji trgovini potreboval spremembo, da bi se izognil nenehnemu stresu. Najprej je uredil nasad zelišč, nato pa se je navdušil nad kamnom in suhozidno gradnjo. Leta 1988 se mu je

ponudila priložnost, da odpelje skupino študentov nabirat zelišča na hrvaške otoke.

Najeli smo veliko hišo od domačina in je rekel: »No, namesto najemnine mi pa lahko popravite valobran, ste sami močni fantje.« Pa smo ga naredili in ta valobran še vedno stoji. Živel sem več ali manj vedno v Istri, tako hrvaški kot slovenski, in od domačinov sem se naučil, kako se kamen zлага, na kaj je treba paziti, da je statično stabilen. Starejši gospod me je naučil, kako se kamen udari, da prav počí. Jaz sem se z enim kamnom trudil še pa še, da sem ga prav razbil, drugače je šel po svoje, kot rečejo domačini. No, in potem mi je pokazal zakonitosti, kako to narediš; ko ti to preide v kri, je itak vse enostavno. (Dejan Zadravec)

Zadravec opozarja na razlike v suhozidni gradnji v Istri in na Krasu. Na Krasu večinoma gradijo iz surovega kamna, v Istri, kjer prevladujejo fliš ali sedimentne kamnine, pa uporabljajo veliko obdelanega kamna. Na Krasu so pastirske hiške večinoma majhne, v Istri pa so kažete večje, da lahko v njih prenočijo pastir in drobnica. Strehe kraških hišk so zgrajene z metodo korbellinga – krožnega previsevanja kamnov ali skrilavcev, istrske kažete pa so kvadratne oblike in pokrite s ploščatimi kamni na hrastovih tramovih. Ko so v Istri očistili polja, so do sredine 20. stoletja najboljši kamen odpeljali v vas, saj ni bilo drugega materiala za graditev hiš in hlevov. V slovenski Istri in na Krasu je vsaj 30 % hiš še vedno suhozidnih gradenj, mnoge pa danes propadajo. Zadravec obnavlja objekte in gradi nove: zadrževalne in prostostoječe zidove, kamnita zavetišča za ljudi in drobnico, hiše, tlake, strešne vence, stopnice, kamine, ognjišča, kale in kamnito pohištvo, kot so mize in klopi.

Vplive naravnih in materialnih značilnosti različnih predelov Krasa in Istre na suhozidno gradnjo lahko interpretiramo kot tvornost neživih aktantov v zbiru suhozidne gradnje. Ljudje so se naravnim danostim kamna in pokrajine v preteklosti prilagajali iz eksistencialne nuje, danes pa iz prepričanja, spoštovanja tradicije in prizadevanja za ekološka in trajnostna načela.

Kobal in Zadravec sta se gradnje suhih zidov naučila predvsem z vajo in eksperimentiranjem. Kobal je v veliki meri samouški suhozidni graditelj, Zadravec pa je v Sloveniji in na Hrvaškem našel tudi neformalne individualne učitelje. V nasprotju s prvimi tremi sogovorniki se njuno učenje ni začelo z igro in zgodbami o svetu, prepojenimi z občutki, čustvi, spomini in sporočili prednikov. Šlo je za vseživljenjsko učenje in učenje po svobodni izbiri (Falk, Dierking in Adams 2006: 324–6; Ingold 2018; Ličen, Findestein in Fakin Bajec 2017; Fakin Bajec 2020a: 93). Za Kobala je bil družbeni krog učenja prakse oče,

vendar ni šlo za vertikalni prenos znanja, ker sta bila oba začetnika. Po opredelitvi, da je nesnovna dediščina samo tista, ki se prenaša v skupnih praksah, vse druge oblike pa so ponovna iznajdba (Duvelle 2010: 7), sta ponovno iznašla kulturno prakso. Kobal se je pozneje udeležil tudi delavnic in akcij prenove Partnerstva za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje in svoje znanje približal dediščini.

Zadavec se je suhozidne gradnje začel učiti v 90. letih 20. stoletja, Kobal pa v 21. stoletju, ko je družba prevrednotila tradicionalne gradbene materiale in veščine. V tem času je vrednost dediščine in rokodelstva v svetu rasla (Lowenthal 2009: 5; Ličen, Tomšič in Planinc 2012: 75; Harrison 2013a: 79, 227), obenem pa se je družba retraditionalizirala (Boissevain 1992; Nikočević 2012: 17). Suhozidna gradnja je že nekoliko manj podpirala kmetijske dejavnosti in razmejevanje parcel, okrepile pa so se funkcije v ohranjanju življenjskega okolja v vaseh, oblikovanju kulturne krajine in oživljanju tradicij prednikov.

Lahko pri Kobalu in Zadavcu sploh govorimo o habitusu? Da, ker dovolj veliko število ponovitev ustvarja habitus. Kobal je omenil, da je s prakso dobil »en tak občutek«, Zadavec pa je uporabil besedno zvezo »ko ti to pride v kri, je itak vse enostavno«. Oboje razumem kot sinonima za habitus in oba sogovornika sta pokazala veliko tvornosti pri individualnem pridobivanju in uporabljanju veščin – habitus se fleksibilno prilagaja novim okoliščinam, potrebam in vrednotam. Njuna habitusa se razlikujeta od habitusa treh starejših kraških mentorjev, in sicer prav zaradi njunega dvotirnega delovanja: po eni strani sta del dediščinske skupnosti, ko sodelujeta na prostovoljnih delavnicah ali jih organizirata, po drugi strani pa suhozidno gradnjo tržno vključujeta v svojo poklicno ponudbo in strategije preživljanja.

Gre v njunih primerih za dediščino? Kobal sodeluje na *pro bono* skupnih akcijah prenove in delavnicah Partnerstva za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje, Zadavec pa na delavnicah v organizaciji Društva za ohranjanje tradicionalnih gradbenih in obrtniških znanj slovenske Istre Jugna, ki ga je tudi ustanovil. Vključena sta bila v revitalizacijska projekta in sta nosilca dediščine v Registru nesnovne kulturne dediščine.

## REVITALIZACIJA SUHOZIDNE GRADNJE – DEDIŠČINJENJE IN MEDIJSKE PREDSTAVITVE

Preporod suhozidne gradnje se je v Sloveniji začel po osamosvojitvi, kar je bil tudi odziv na njeno marginalizacijo v prejšnjem

družbenopolitičnim sistemu, obenem pa se je časovno ujel z vzponom pozornosti na dediščino (Lowenthal 2009; Dicks 2003; Harrison 2013a). Prav tako je bilo obujeno zanimanje za tradicionalno rokodelstvo, ki ga je v evropskih državah pokopala evforična industrializacija v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja (Ličen, Tomšič in Planinc 2012: 75). Suhozidno gradnjo so na Krasu začeli oživljati po približno 30-letni prekinitvi, v Istri pa po skoraj 50-letni. Ugodna okoliščina je bila, da so starejši ljudje še ohranili utelešeno znanje in veščine, medtem ko so se jih mlajši učili na novo, vsi pa so premagovali negativno družbeno mnenje o kamnu kot simbolu revščine in garanja (Fakin Bajec 2011: 213).

Kako je prišlo do te spremembe v odnosu do suhozidnih gradenj in posledično tudi v praksah na Krasu in v Istri? Najprej so svoja stališča in dejavnosti začeli spreminjati posamezniki (Boris Čok je začel obnavljati suhozidne gradnje), vaške skupnosti (v Škofljah so leta 2000 popravili nekaj zidov) in dediščinske ustanove (Park Škocjanske jame je leta 2003 začel s pomladanskimi popravili zidov) (Darja Kranjc; Belingar in Kranjc 2019: 78). Raziskovalke s tega območja in arhitekti ljubljanske Fakultete za arhitekturo so začeli skupaj z nosilci znanja raziskovati in dokumentirati suhozidne gradnje, tehnike in veščine.

### Prispevek angažiranega posameznika z metuljevim učinkom

Boris Čok je z izdajo koledarja *Pastirske hiške* (2003) sprožil zanimiv niz realnih in medijskih dogodkov. Fotografije in besedilo o pastirskem delu, igrah in zavetiščih v okolici Lokve so v lokalnem krogu zbudile veliko nostalgije, ki je pljusnila do Ljubljane in Trsta:

Ta stari so rekli, da je bila to mast za dušo, za njihove spomine, sem jim moral koledar podpisat, solzne oči so imeli, to je bila ena nostalgija. To je tudi meni dalo nov zagon. /.../ Moj prijatelj Jadran Sterle je prišel na idejo, da bi posnel film o pastirskih hiškah.<sup>[209]</sup> Tako se je začel moj odnos do tega, čustven, ker sem se zmeraj spominjal, kako sta moj oče in moj ded 28 dni kosila na roke eno tako ogrado. Nepredstavljivo bi se mi zdelo, da bi vse to zapustili, vse njuno garanje, to bi se mi zdel krut odnos do naših prednikov, da smo tako pozabili. (Boris Čok)

V dokumentarnem filmu je Čok predstavil postopek postavljanja hiške, med strokovnimi sogovorniki pa je ta arhitekturni izdelek

---

209 Gre za dokumentarni film *Pastirske hiške na Krasu* (2009) v produkciji Televizije Slovenija.



komentiral Borut Juvanec z ljubljanske Fakultete za arhitekturo (Juvanec 1996, 2015). Dve leti pozneje sta Juvanec in Domen Zupančič organizirala arhitekturni projekt *Subi zid Kras 2011* z več interdisciplinarnimi delavnicami o suhozidni gradnji (Zupančič 2012). Eni od teh delavnic se je pridružil škotski mojster suhozidne gradnje Norman Haddow,<sup>210</sup> ki je en mesec sodeloval s Čokom in drugimi graditelji pri prenavljanju in novogradnji hišk na območju Lokve. Haddow je kraškega načrtovalca vrtov Boruta Benedejiča navdušil, da je leta 2012 za hortikulturno razstavo Chelsea Flower Show<sup>211</sup> v Londonu pripravil Pepino zgodbo (Spletna vira 193 in 194), ki predstavlja kraški pašnik z značilno vegetacijo, suhimi zidovi in hiško; vse sta zgradila Čok in njegov prijatelj Vojko Ražem iz Bazovice (Boris Čok). Osvojili so eno od medalj in priznanje je odmevalo v slovenskih in tržaških medijih. Čok meni, da sta bila ta dogodek in pozitivno medijsko pokritje prelomna, ker sta pomagala Kraševcem uvideti potenciale in modernost suhozidnih gradenj v sodobnem svetu.

V strokovni in znanstveni literaturi je večkrat izpričan pomen zunanjega, tujega in še posebej mednarodnega priznanja značilnim kvalitetam kulturnih elementov v procesih dediščinjenja. Valdimar Hafstein je navedel španskega pisatelja Goytisola: »Tuj pogled je tisti, ki mestom vrača lepoto in integriteto« (Hafstein 2012: 511; 2015: 293; 2018b: 94). Učinek tujega pogleda je na Krasu že prej imel pomembno vlogo. Jasna Fakin Bajec je v knjigi *Procesi ustvarjanja kulturne dediščine: Kraševci med tradicijo in izzivi sodobne družbe* (2011) zapisala, da so domačini kraško arhitekturo in kulturno krajino prevrednotili v 90. letih prejšnjega stoletja, potem ko so priseljenci iz osrednje Slovenije vztrajno spoštovali in ohranjali estetske in kulturne vrednote tradicionalnih hiš in kamna kot gradbenega materiala, kar je bilo v času Jugoslavije zanemarjeno (Fakin Bajec 2011: 210–5). »[K]amen v sodobnem svetu ne predstavlja več revščine, temveč je pomemben identifikacijski znak, ki omogoča imaginarno občutenje pripadnosti kolektivni kraški identiteti« (nav. delo: 213).

Identifikacije vedno potekajo ob in čez ločnico med insajderji in avtsajderji. Kulturna identiteta je nenehno iskanje ravnovesja med

---

210 Leta 2010 je na konferenci angleškega Združenja suhozidne gradnje (Dry Stone Walling Association, Spletni vir 191) v Cumbriji poslušal Juvančeno predstavitev hišk in ga prosil, da ga poveže s kakšnim praktikom v Sloveniji, ki bi ga lahko naučil te veščine. Pred dvesto leti so bili namreč tako grajeni britanski čebelnjaki, pozneje pa je šla večšina v pozabo (Spletni vir 192).

211 Mednarodna razstava je značilen primer, kako zaradi globalizacije in homogenizacije sveta različne organizacije odgovore iščejo v posebnostih in svežini lokalnih dediščin, ki pa jih organizirajo po enotnih načelih, kar je primer »globalnih sistemov skupne razlike« (Wilk 1995: 110).

lastnimi pogledi na skupnost in dediščino ter pogledi drugih ljudi – zunanjimi, tujimi, strokovnimi in turističnimi pogledi, ki nastavljajo ogledalo. Razmerje med insajderji in avtsajderji je ponavadi večplastno. Ljudje iz mest so kupili kraške hiše kot druge domove na mirnem podežlju z neokrnjeno naravo. Tam so si lahko privoščili negovanje estetike in nostalgčnih spominov na idilično preteklost, medtem ko so domačini svojo edino hišo potrebovali za funkcionalen sodoben način vsakdanjega življenja (Fakin Bajec 2011: 127, 212). Poleg tega gre tudi za vprašanje, kdo si lahko finančno privošči obnovo stare hiše in ohrani tradicionalne elemente – avtorica nikakor ni prišla do jasnega odgovora, koliko ceneje je na Krasu zgraditi novo hišo (Fakin Bajec 2011: 85). Podobne težnje so poznane tudi drugod – japonske podeželske hiše kupujejo ljudje iz mest in jih stilizirajo v brezčasno tradicijo in vir nacionalne zavesti, obenem pa so tudi njihov statusni simbol (Brumann 2014: 177).

Zelo pomemben zunanji pogled prihaja s strani različnih strok: etnologije, antropologije, arhitekture, zgodovine, arheologije, geologije, biologije in podobno. Boris Čok je čutil potrebo, da bi odgovorne ustanove priznale in podpirale varovanje pastirskih hišk, zato je novembra 2009 na Ministrstvo za kulturo in Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije v Novi Gorici poslal pobudo za njihov vpis v register nepremične kulturne dediščine (Arhiv KEF 2015: 8); zavedal se je pomena strokovne potrditve pooblaščenih ustanov (primerjaj Muršič 2005: 35; Hafstein 2018b: 80). Podobno so vaščani Rodika začeli ceniti svojo že uničeno kamnito dediščino, potem ko jo je začela raziskovati Katja Hrobat Virloget; zbudilo se je tudi zanimanje za vaško zgodovino in ustno izročilo (Hrobat Virloget 2019: 34). Domačini pogosto prav zunanje priznanje strokovnjakov in turistov dojemajo kot potrditev, da imajo vredno in avtentično kulturo oziroma enkratno dediščino (Brumann 2014: 181).

Boris Čok je leta 2010 pripravil dve tematski poti o pastirskih hiškah v okolici Lokve,<sup>212</sup> ustvaril je blog o hiškah (Spletni vir 197) in spletno stran Moj Kras (Spletni vir 198). Povedal je, da vedno izbere tiste medije in oblike predstavitev, za katere meni, da so najprimernejši za širjenje znanja in navdušenja (Boris Čok). Ponosen je na kulturno krajino, ki so jo ustvarili predniki in jo tvorno poma-ga ohranjati za zanamce. O sebi pravi, da je povezovalc med strokovnjaki in ljudmi, kar čuti kot svoje poslanstvo. Nagovarja različne

---

212 Pot pastirskih hišic – Vzhod (Spletni vir 195) in Pot pastirskih hišic – Zahod (Spletni vir 196) nimata aparata, ki bi ustvaril samostojni dediščinski lokaciji, za njun ogled je potrebno Čokovo vodstvo, kar je ekološki pristop (Roškar 2007).

družbene, poklicne, strokovne in tudi znanstvene kroge, pri tem pa se sproti uči meril veljavnosti za posredovanje znanja v zanj novih medijih in družbenih krogih.

Čok je z razširjanjem sporočila o pomembnosti suhozidne gradnje in še posebej hišk angažiral vedno več prijateljev in nagovarjal vse širši krog ljudi. Skupna prizadevanja so v nadaljevanju prek živih stikov, javnih medijev v Sežani, Kopru, Ljubljani in Trstu ter spletnih orodij dosegla tisoče naslovnikov, bralcev, poslušalcev in televizijskih gledalcev. To je bila zanj potrditev pomena suhozidne gradnje in hišk na krajevni, regionalni, nacionalni in mednarodni ravni, koristila pa je tudi njegovemu nadaljnjemu povezovanju in mreženju. Boris Čok kot karizmatični posameznik (Belingar in Kranjc 2019: 78) z veliko povezavami zna navduševati druge v skupnosti in močno vpliva na spreminjanje miselnosti. Pri tem seštevek majhnih dejanj lahko pripelje v velike premike, kar nekateri označijo kot »metuljev učinek« (Podjed 2011: 71; Eriksen 2012: 348). Na pozitivno družbeno klimo pa je v istih letih vplivala tudi revitalizacija veččin suhozidne gradnje, ki je bila skupno delo nosilcev veččin in stroke.

### Revitalizacija v čezmejnih evropskih projektih

K revitalizaciji utelešenih veččin in kognitivnega znanja suhozidne gradnje v Istri in na Krasu so močno prispevali čezmejni projekti *REVITAS* (2009–2012, 2013–2015) in *Živa krajina Krasa* (2012–2015). Njihove dejavne akterke so bile tri raziskovalke, moje sogovornice.

Darja Kranjc se je posvetila aplikativni etnologiji, predvsem ohranjanju kulturne dediščine na Krasu. V Javnem zavodu Park Škocjanske jame, Slovenija, je zaposlena od leta 2006, prej je tri leta z njimi sodelovala projektno. Rekonstrukcijo suhih zidov je spoznala v parku, ko je leta 2003 njen sodelavec Črtomir Pečar povabil Škofeljce, da se pridružijo vzdrževanju suhih zidov na območju parka. Med letoma 2012 in 2015 je v čezmejnem projektu *Živa krajina Krasa* raziskovala »zid na suho« in usklajevala oživljanje veččin suhozidne gradnje. Bila je tudi pobudnica vpisa suhozidne gradnje v slovenski register (2016) in sopotnica skupne nominacije osmih držav na Reprezentativni seznam (Darja Kranjc; Kranjc 2013, 2014b).

Eda Belingar je od leta 1987 zaposlena v Zavodu za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Nova Gorica. Pri projektu *Živa krajina Krasa* se je posvetila materialnim in prostorskim vidikom suhozidnih gradenj in nesnovnim razsežnostim – zgodbam in spominom ljudi. Evidentirala in dokumentirala je suho zidane konstrukcije na Krasu (Belingar 2014, 2015). Sodelovala je pri vpisovanju

suhozidne gradnje v slovenski register (2016) ter na strani Slovenije koordinirala in sodelovala pri pripravi večnacionalne nominacije osmih držav za vpis suhozidne gradnje na Unescov Reprezentativni seznam (Eda Belingar).

Kraševci ob prijavi projekta *Živa krajina Krasa* na Interregov razpis še niso vedeli za istrski projekt, kar kaže na sočasnost družbenih silnic in pobud na obeh primorskih območjih.

Eda Benčič Mohar je v letih 1988–2023 delovala v Zavodu za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Piran – odgovorna je bila za stavbe, naselja in kulturno krajino istrskega zaledja. Poznavanja tradicionalnih gradbenih tehnik in materialov se je naučila od zavodskih kolegov, gradbenih mojstrov, iz literature in z udeležbo na delavnicah. Med letoma 2009 in 2012 je v čezmejnem projektu *REVITAS I – Revitalizacija istrskega podeželja in turizma na istrskem podeželju* sodelovala pri revitalizaciji istrske suhogradnje, pozneje pa pri njenem vpisu v slovenski register in pri pripravi skupne nominacije na Unescov Reprezentativni seznam (Eda Benčič Mohar; Benčič Mohar 2013).

V projektni dokumentaciji, poročilih in člankih so v Istri uporabljali izraz »suhogradnja«, na Krasu pa »zid na suho«, »suhi zid«; pisali so tudi o kulturni dediščini, medtem ko pridevnika živa ali nesnovna ne zasledimo vse do leta 2016, ko so začeli pripravljati vpis v slovenski Register nesnovne kulturne dediščine in večnacionalno nominacijo za vpis na Unescov Reprezentativni seznam.

Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, območna enota Piran, je bil partner čezmejnega projekta *Revitalizacija istrskega podeželja in turizma na istrskem podeželju, REVITAS I*, v katerem je sodelovalo deset ustanov, skupnosti in upravnih enot iz slovenske in hrvaške Istre.<sup>213</sup> Cilji so bili ustvariti model revitalizacije notranjosti Istre, ki bi tako postala poznan čezmejni turistični cilj, razviti istrsko identiteto na temelju skupne zgodovine in kulturne dediščine ter ozaveščati domačine o vrednosti in enkratnosti istrske notranjosti (Spletna vira 199 in 200). Konservatorica Eda Benčič Mohar je v projekt vstopila, da bi dokumentirala nepremično podeželsko dediščino, jo popularizirala in pripravila priročnik za njeno obnovo. Zagovarjala je stališče, naj turistična ponudba v zaledju Istre temelji na ohranjeni nepremični

---

213 *REVITAS* (2009–2012, Spletni vir 199). Vodilni partner je bila Mestna občina Koper, partnerji Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, občini Izola in Piran, Istrska županija, Turistična skupnost Istrske županije, Občina Svetvinčenat ter mesta Poreč, Buzet in Vodnjan (Benčič Mohar 2013: 174). Pri projektu *REVITAS II* (2013–2015, Spletni vir 200) je sodeloval Dejan Zadavec.

dediščini, predvsem anonimni dediščini,<sup>214</sup> kot so naselja, domačije, individualne stavbe in kulturna krajina s suhogradnjami. Anonimna dediščina vsebuje bogato pričevanje o prebivalstvu, tako o naših prednikih kot o nas samih, vendar je najbolj spregledan in propadajoč del nepremične dediščine (Eda Benčič Mohar).

Projekt Revitas nam je ponudil priložnost, da prikažemo kulturno dediščino kot potencialno nosilko krajevnega razvoja, predvsem kakovostnega turizma. To spoznanje bo morda družbo in državo le spodbudilo k njenemu aktivnemu varovanju. Ponudila se nam je tudi priložnost, da obudimo že skoraj v celoti zamrlo znanje kamnite suhogradnje. Za ciljno publiko smo si v prvi vrsti postavili domače prebivalce, projektante in izvajalce obnove/gradnje pa tudi lokalne skupnosti (Benčič Mohar 2013: 174).

V slovenskem delu Istre so se osredinili na prenovo kamnitih podpornih in mejnih zidov, mestna občina Koper pa je v načrt projekt *REVITAS II* uvrstila odkup in zadnjo fazo obnove Bržanove domačije v Smokvici (Eda Benčič Mohar; Dejan Zadavec). Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije je leta 2012 izdal knjigo *Revitalizacija kulturne dediščine istrskega podeželja* (Zupančič in Benčič Mohar 2012), raziskovalno nalogo *Razvoj modela revitalizacije istrskega podeželja* (Drempetić, Zupančič in Benčič Mohar 2012) in dvojezični *Privočnik za suhogradnjo* (Orbanić, Zupančič in Benčič Mohar 2012). Zadnjega dopolnjuje izobraževalni film *Suhogradnja* (2011), ki predstavlja vse faze postopka graditve samostoječega suhega zida na istrski način. Dejan Zadavec je ustanovil Društvo za ohranjanje tradicionalnih gradbenih in obrtniških znanj slovenske Istre Jugna (2013), ki združuje 30 zainteresiranih posameznikov, Vinko Zupančič pa Traven, Zavod za ohranjanje kulturne dediščine in razvoj podeželja (2013, Spletna vira 201 in 202). Pripravili so več delavnic suhozidne gradnje, na katerih so obnavljali zidove in zgradbe v slabem stanju. Ekonomist Vinko Zupančič je v projektu dokazal, da so istrske suhozidne gradnje, če so pravilno izdelane, trajnejše in cenejše od betonskih (Zupančič in Benčič Mohar 2012: 61–74; Orbanić, Zupančič in Benčič Mohar 2012: 28–9; Benčič Mohar 2013: 175).

Ohranjanje kulturne dediščine istrskega podeželja je lahko uspešno le v širši razvojni perspektivi, podprti z državno nacionalno strategijo vzdržnega razvoja podeželja z učinkovitim nadzorom nad

---

214 Arhitekti opredelitev uporabljajo kot nasprotje arhitekturi priznanih arhitektov, sinonimi pa so še ljudska, vernakularna in nerodovniška arhitektura. Tradicionalna in najbolj razširjena arhitektura na svetu jih je začela zanimati posebej v času vzpona nesnovne dediščine (Tomšič Čerkez 2014: 122).

kulturno dediščino in posegi v prostor ter s finančno podporo za lastnike in investitorje. Uvesti bi bilo treba licence za usposobljene izvajalce obnove kulturne dediščine, država pa bi morala pomagati pri reševanju zapletenega lastniško-pravnega stanja, ki resno ovira razvoj podeželja v Istri (Benčič Mohar 2013: 175–6).

Projekt *Živa krajina Krasa: Raziskovalni in izobraževalni projekt na področju prepoznavanja in valorizacije čezmejne dediščine in okolja* (2012–2015)<sup>215</sup> je bil usmerjen v prepoznavanje, ovrednotenje in promocijo skupne kulturne dediščine slovensko-italijanske krajine Krasa z vidika kulturno, družbeno in okoljsko vzdržnega razvoja. Univerza na Primorskem je raziskovala simbolne, mitske in zgodovinske razsežnosti kraške krajine,<sup>216</sup> Park Škocjanske jame in Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Nova Gorica, pa sta preučevala suhozidno gradnjo.

Darja Kranjc<sup>217</sup> se je projektu pridružila v imenu Parka Škocjanske jame, da bi v skupno revitalizacijo znanja in večšin povezali razpršene pobude različnih akterjev suhozidne gradnje na območju slovenskega in italijanskega Krasa. Javni zavod zakonsko ni pristojen za varstvo kulturne dediščine na celotnem Krasu, temveč le v treh vaseh nad sistemom Škocjanskih jam v občini Divača, na vplivnem območju, ki obsega porečje Reke, pa skrbi za kakovost voda. V Unescovem programu Človek in biosfera (angl. *Man and the Biosphere Programme, MAB*, Spletni vir 204) obenem koordinira udeleženske pristope k trajnostnemu razvoju biosfernega območja Kras, ki zajema dele občin Ilirska Bistrica, Postojna, Divača in Hrpelje Kozina. Ob vpisu leta 2004 v program MAB je Unescov sekretariat ocenil, da bi bilo smiselno območje razširiti na ves čezmejni Kras. Park je zato želel s Partnerstvom za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje postaviti osnovo za delo z ljudmi po vsem Krasu, ki naj bi bila temelj za širitev biosfernega območja. Tedaj je bilo že prepozno, ker so se kraški župani odločili za oblikovanje geoparka (Darja Kranjc; Belingar in

---

215 Vodilna partnerica Univerza na Primorskem, partnerji Park Škocjanske jame, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Nadzornik za zgodovinsko, umetniško in etnoantropološko dediščino Furlanije Julijske krajine (it. Soprintendente per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia), Pokrajina Trst in Občina Devin Nabrežina (Spletni vir 203).

216 Med rezultati so bili knjigi *Nesovna krajina Krasa* (Hrobat Virloget in Kavrečič 2015) in *Kulturna krajina in okolje Krasa: O rabi naravnih virov v novem veku* (Panjek 2015) ter idejni zasnovi mitskih parkov v Gropadi (Italija) in Rodiku (Slovenija) (Hrobat Virloget 2019).

217 Že prej je posnela delovni akciji (2009, 2011) in zmontirala film *Vzdrževanje in gradnja suhih zidov* (2012). Sistematično je popisala suhe zidove v Škocjanu, Matavunu in Betanji, analizirala njihov nastanek, funkcije in tipologijo ter preučila pravne podlage za njihovo ohranjanje (Kranjc 2013).

Kranjc 2019). Park Škocjanske jame kot upravljalec Unescove lokacije in območja spodbuja ohranjanje tradicionalnega znanja in obnovo suhih zidov na Krasu (Darja Kranjc v filmu *Suhozidna gradnja*; Debevec in Kranjc 2016).

Eda Belingar se kot konservatorica posveča evidentiranju, vrednotenju in dokumentiranju stavbne dediščine ter pripravi kulturno-varstvenih aktov v primeru gradbenih posegov na objektih ali območjih, ki so varovana kot nepremična kulturna dediščina. Kot odgovorna konservatorica sodeluje pri obnovi pomembnejših objektov nepremične kulturne dediščine, kakor določajo *Zakon o varstvu kulturne dediščine* (ZVKD-1 2008), gradbeni zakoni in *Zakon o splošnem upravnem postopku* (ZUP 1999) (Eda Belingar). Za varovanje suhozidnih gradenj je pomembno, da se po *Zakonu o varstvu kulturne dediščine* (ZVKD-1: 132. člen) v zavarovani kulturni krajini varujejo »značilna raba zemljišč, parcelacija, značilna vegetacija, prostorske dominante, odnos med poselitvijo in odprtim prostorom, kraji spomina in značilna topografska imena« (Belingar 2015: 714). Ob raziskavi suhozidne gradnje jo je presenetilo, koliko je na Krasu ohranjenih zidov, hišk in tudi bolj dovršenih zadev, kot so ceste, poti in mostovi (Eda Belingar).

V projektu so za dobro strokovno podlago fenomen raziskali in dokumentirali z vidika geologije, arheologije, zgodovine, etnologije, arhitekture, biologije, metod in tehnik suhozidne gradnje, pedagogike, varstva naravne in kulturne dediščine (Darja Kranjc). Park Škocjanske jame je izdal interdisciplinarni zbornik *Zid na suho: Zbornik strokovnih spisov o kraškem suhem zidu* (Kranjc 2014b) in tridelni *Priročnik kraške suhozidne gradnje* (Belingar 2014) z žepnima knjižicama *Vzdrževanje in gradnja prostostoječih in podpornih kraških suhih zidov* (Čok 2014a) ter *Vzdrževanje in gradnja hišk* (Čok 2014b). Z zavodom EKometer so na podlagi več srečanj in delavnice pripravili dokument *Izobraževalni program na področju suhozidnih konstrukcij* (Erhart 2014).

Kraševce na obeh straneh meje so izobraževali z organizacijo delavnic za različne skupine: Karin Lavin je vodila delavnico *Celostno doživljanje pokrajine s ciljem usvajanja kraškega subega zidu kot vrednote* za predšolske otroke, Boris Čok delavnice *Spoznavanje osnov gradnje* za osnovnošolske otroke, avtorji elaboratov in nosilci znanja suhozidne gradnje pa (štiriurno) teoretično in (18-urno) praktično usposabljanje za odrasle ljubitelje (Darja Kranjc, EP, 23. 2. 2024). Park je po koncu projekta februarja 2015 ustanovil prostovoljno in nepridobitno združenje Partnerstvo za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje z desetimi znanstvenoraziskovalnimi in izobraževalnimi ustanovami, tremi občinami, tremi območnimi organi upravljanja, dvema arhitekturnima birojema, civilnim združenjem in 13 posamezniki z

obeh strani meje kot ustanovnimi člani (Partnerstvo 2015a). Delovne so organizirali v štirih delovnih skupinah: za raziskave in razvoj, za izobraževanje in usposabljanje, za prostorsko upravljanje ter za informiranje in ozaveščanje javnosti (nav. delo: 15–6; Belingar in Kranjc 2019: 81–3). Po kulturnovarstveni in naravovarstveni zakonodaji so suhi zidovi in večšine potrebni za

zagotavljanje varstva kulturne krajine, dediščine in spomenikov, mozaičnosti pokrajine, življenjskih prostorov in s tem biodiverzitete, posredno tudi za preprečevanje onesnaženja z neavtohtonimi kamninami. Zunaj zakonskih okvirov pa jih potrebujemo za ohranjanje kakovosti bivalnega okolja, spoštovanja in zdravega stika z lastno identiteto, s skupnostjo, prednamci, z naravo itd. (Belingar in Kranjc 2019: 80)

Na podlagi analize oblikovanja kulturne krajine z obdelovanjem zemlje, vegetacije in kamna je bilo ugotovljeno, da identiteta pokrajine izraža kulturo njenih prebivalcev (Belingar 2015: 715). Ljudje pokrajine oblikujejo, predelujejo, si jih prilajajo in se z njimi borijo, ob tem pa oblikujejo tako svoje identitete kot identitete pokrajine (Bender 1993: 1–3). V poetičnem opisu razmerja med Krasom in Kraševci je Boris Čok ločil zunanjo kategorizacijo in samoopredelitve:

Naši predniki so preoblikovali to našo pokrajino v kulturno krajino. Kras brez vseh teh zidov, kolovozov, škarp, grobeljc, hišk, vinogradov, njivic, nasadov, starih gozdčikov s hrasti in skal ne bi bil isti Kras. Ko nekdo pomisli na Kras: »teran, pršut, burja«, jaz pravim, »ne, ne, ne, najprej je kulturna krajina, ki so jo tako lepo oblikovali, da niso prizadeli narave, so jo samo malo olepotičili, da so izboljšali življenjske razmere«. (Boris Čok)

Glavni cilji obeh čezmejnih projektov so bili podobni: revitalizacija kulturne tradicije in kulturne krajine v perspektivi trajnostnega razvoja in turizma ter ozaveščanje domačinov, strokovnjakov in upravnih teles. V obeh projektih so poudarjali interdisciplinarno raziskovanje, skupno čezmejno izobraževanje, kulturno izmenjavo, popularizacijo suhozidne gradnje in strokovno usmerjanje ljudi, ki želijo pridobiti znanja in veščine. Pokazalo se je, da je jedro večšine suhozidne gradnje v Istri in na Krasu podobno kljub regionalnim razlikam v naravnih značilnostih kamna in temu prilagojenih tehnikah gradnje (Eda Benčič Mohar; Darja Kranjc; Eda Belingar; Boris Čok). Med funkcijami suhih zidov ostajajo rabe v kmetijstvu (reja drobnice



in goveda, poljedelstvo, oljkarstvo,<sup>218</sup> vinogradništvo), bolj kot v preteklosti sta poudarjeni urejenost bivalnega okolja in kulturne krajine, nova funkcija pa so turistični nameni (Eda Benčič Mohar; Darja Kranjc; Eda Belingar; Boris Čok; Dejan Zadavec).

Raziskovalke so se ob oživljanju suhozidnih gradenj naučile gradbenih veščin in tehnik (Eda Benčič Mohar; Darja Kranjc; Eda Belingar), podobno kakor je Cristina Grasseni (2004: 16–7, 28) svojo pozornost izurila na enak način, kot poteka vajeništvo pri članih skupnosti prakse, ter pri tem spoznala njihove vrednostne in estetske kode, kar je označila kot usposobljeno gledanje. Eda Belingar je ugotovila, da je kot konservatorica z znanji praktičnih veščin postala kompetentnejša sogovornica zidarjev in drugih poklicev, ki sodelujejo pri obnavljanju zaščitene stavbne dediščine.

Ko človek pride v stik s kraškimi nosilci znanja o suhozidni gradnji, neizogibno začuti njihovo veliko veselje do gradnje »na suho« in nalezljiv miselni izziv, ki jim ga to delo pravzaprav predstavlja. Začuti pa tudi njihovo željo pokazati svoje veščine, znanje in »trike« zainteresiranemu gledalcu, ki skoraj brez izjeme kmalu postane sograditelj. Tega segmenta kraške kulturne dediščine se namreč nalezješ. (Kranjc 2014a: 6)

Darja Kranjc se je v opisu približa Barthovi opredelitvi znanja kot občutkov, stališč, informacij, utelešenih veščin, taksonomij in pojmov, torej vseh načinov razumevanja, ki jih uporabljamo za oblikovanje svoje doživete resničnosti. Čustva in navdušenje so pomembni motivatorji (Smith 2006: 57; Hafstein 2018b: 106; van de Port in Meyer 2018: 23; Falk, Dierking in Adams 2006: 323–36). Kranjc je uporabila etški, strokovni izraz »nosilci znanja«, medtem ko si Kraševci rečejo »mentorji« (Rudi Bak; Zdravko Škrlič; Boris Čok), tudi »majstri« (Rudi Bak), Kobal in Zadavec pa uporabljata izraz »mojster«. Ob natančnem pregledu transkripcije njihovih izjav sem ugotovila, da sploh niso uporabili izraza »nosilec dediščine«, uporabljale pa so ga Darja Kranjc in predstavnici Koordinatorja in ministrstva; še ena potrditev, da gre za etško oznako slovenskih strokovnjakov in uradnikov.

Glede na Barthove poglede na obikovanje znanja, oblike reprezentacij in medije za distribucijo ter družbene skupine<sup>219</sup> so bili v

---

218 Neki novodobni kmet je oljčne terase zaradi lažjega dostopa mehanizacije predelal v brežine, vendar mu je pozneje neurje odneslo polovico oljk in zemlje; pri tem je šlo za nepoznavanje naravnih zakonitosti in nespoštovanje znanja prednikov o trajnostni obdelavi zemlje (Dejan Zadavec).

219 V opisih projektov je opredeljena »ciljna publika«, vendar v resnici ne vemo, ali je predvideno občinstvo dejansko prebralo knjigo ali si ogledalo film, niti ali jih je

projektih *REVITAS* in *Živa krajina Krasa* korpusi kognitivnega znanja posredovani javnosti v strokovnih zbornikih, razvojnih študijah in dvojezičnih priročnikih. Istrski zbornik in študija sta namenjena strokovnjakom, projektantom, izvajalcem restavratorskih del in upravnim strukturam (Benič Mohar 2013: 174–5) ter bodočim udeležencem Nacionalne poklicne kvalifikacije (Dejan Zadavec). Kraški interdisciplinarni zbornik nagovarja stroko in udeležence neformalnega izobraževalnega sistema v okviru Partnerstva (Darja Kranjc). Priročniki in poučni film so vodilo domačinom, ki želijo obnoviti suhozidne objekte ali zgraditi nove, njihovo živo dopolnilo pa so delavnice suhozidne gradnje in akcije prenove, ki širijo praktično izkustveno znanje, povečujejo željo domačinov po obnovi suhozidnih gradenj in s tem seznanjajo lokalne organe upravljanja (Benič Mohar 2013: 174–5; Darja Kranjc; Eda Beligar).

Avtorji zbornikov in priročnikov so zbrali razpoložljivo znanje različnih strokovnjakov in praktikov ter utelešene veščine in tiho znanje prevedli v eksplicitno obliko tako, da so jih artikulirali, sistematizirali in specifikirali (primerjaj Ličen 2012: 14), poleg tega pa so jih tudi vizualizirali z risbami, fotografijami in filmom, ki prikazujejo orodja, metode, tehnike in faze dela. Pri ubesedenju in objektivizaciji takšnega znanja ni prišlo do reinterpretacije znanja, vrednot in identitet, ker so raziskovalke in nosilci veščin priročnike in delavnice pripravljali v tesnem sodelovanju. Eda Benič Mohar, Darja Kranjc in Eda Belingar so se z opazovanjem in udeležbo v dejavnosti mimetično naučile utelešenih veščin skupnosti prakse, kar je olajšalo opise tihega znanja (primerjaj Schäuble 2016: 1).

Med evidentiranimi nosilci dediščine v Registru nesovne kulturne dediščine je Boris Čok znanje, pridobljeno v mladosti, najlažje oblikoval v predstavitve za koledar, film, priročnike, predavanja, tematske poti in spletne medije. To dokazuje njegovo sposobnost ustvarjanja znanja in tudi simbolno moč, da znanje in poglede na svet posreduje drugim (primerjaj Webb, Schirato in Danaher 2002: 95). Poleg dediščine hišk promovira tudi staroverstvo ali naravoverstvo (Čok 2012).<sup>220</sup> Raziskovalke blizu izkušnji so omogočile, da Čokovo poznavanje preteklih praks in verovanj ni ostalo podrejeni diskurz: njegove knjige in članke so objavili Založba ZRC (Čok 2012),

---

uporabil še kdo od zunaj. Nasprotno pa izvedbeni dogodki z živo komunikacijo, kot so predavanja, predstavitve knjig in filmov, delavnice in akcije obnove, omogočajo interakcije in spremljanje odzivov ljudi.

220 Glej obred posvetitve hiške v filmu *Selitev kamnite hiške na Medvejku* (primerjaj Čok 2014b: 14). Drugi nosilci dediščine in raziskovalke tega obreda ne poznajo (Rudi Bak; Darja Kranjc).

Park Škocjanske jame (Čok 2014a, 2014b) in Založba Univerze na Primorskem (Čok 2015).

Skupna produkcija zbornikov, priročnikov, akcij prenov in delavnic dokazuje, da znanje nenehno kroži – od nosilcev znanja in veščin do raziskovalk in od obojih z različnimi mediji po eni strani nazaj v lokalne skupnosti in po drugi med strokovnjake in širšo javnost (primerjaj Tschofen 2012: 29, 31; Brumann 2012: 12; Hafstein 2018a: 134).

Iz primerjave z razpoložljivimi viri in literaturo je razvidno, da se večine suhozidne gradnje niso bistveno spremenile – zaenkrat ne obstaja možnost strojne ali robotske izdelave suhozidnih gradenj, ki bi olajšala, pospešila ali avtomatizirala delovne postopke. Opazovanje, posnemanje, preskušanje in ustna navodila (ali predavanje večer pred akcijo prenove) so metode predajanja znanja, ki ostajajo podobne kot v preteklosti. Tako v Istri kot na Krasu je ena temeljnih zapovedi vseh obnov in revitalizacij obvezna uporaba lokalnega kamna in tradicionalnih tehnik gradnje.

Mediji prenosa veščin in kognitivnega znanja ali dediščinski žanri pa so korenito posodobljeni z delavicami in akcijami prenove, ki jih dopolnjujejo knjige, priročniki in filmi. Če pogledamo širše, so v praktično delo na Krasu in v Istri uvedli nekaj sodobnega orodja (na primer motorno žago), posodobljena so oblačila, malice, zaščitna oprema, prevozna in komunikacijska sredstva (objave na spletnih straneh in družbenih medijih, telefonska komunikacija, elektronska pošta). »Naj vas ne zavede govor o ohranjanju: vsa dediščina je sprememba« (Hafstein 2012: 502). Na obeh območjih so za dolgotrajno razširjanje znanja nastale nove družbene organizacije. V Istri so ustanovili društvo Jugna in zavod Traven, na Krasu pa Partnerstvo za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje. Ohranjanje dediščine organizira skupnosti s kombinacijo družbenih ustanov in dediščinskih žanrov (Hafstein 2018b: 95–9, 155, 120): akcije obnove in delavnice spodbujajo družbeno povezovanje in suhozidno gradnjo promovirajo kot vrednoto.

Jasna Fakin Bajec je opozorila na vplive čezmejnih razvojnih projektov, ki jih financira Evropska skupnost: ponavadi so usmerjeni v ohranjanje kulturne dediščine, družbeno kohezijo, medgeneracijsko sodelovanje in trajnostni razvoj. Prijavitelji za pridobitev sredstev posvojijo besedišče iz razpisa, ta diskurz pa posledično vpliva na jezik skupnosti in njihove predstave o dediščini (Fakin Bajec 2011: 87; primerjaj Cerinšek 2024: 168–78). Razpisi torej z dominantnim diskurzom (Smith 2006: 4–5) vplivajo na ustvarjanje znanja in besedišče ljudi, ki poleg tega razpisnim pogojem prilagodijo tudi dejavnosti:

program čezmejnega sodelovanja Slovenija-Hrvaška je na primer izrecno usmerjal v trajnostni turizem.

Razpisi Evropske skupnosti so po eni strani močno povezani z Unescovo dediščinsko paradigmo in vrednotami, obenem pa, presenetljivo, Interregovi razpisi za leta 2007–2013 in 2014–2020 sploh še niso vsebovali sintagme nesnovna kulturna dediščina (Spletni viri 205–7). Tako so avtorji publikacij in filmov o suhozidni gradnji pisali predvsem o kulturni in naravni dediščini, pridevnik nesnovna pa so v projektu *Živa krajina Krasa* uporabljali v povezavi s simbolnimi in mitskimi vidiki kraške krajine v zborniku *Nesnovna krajina Krasa* (Hrobat Virloget in Kavrečič 2015).

### Delavnice in akcije obnove kot sodobna medija za prenos veččin

V praksi se vse bolj kaže, da so delavnice zelo značilen in verjetno najbolj razširjen medij za posredovanje praktičnih veččin skupnostnih praks in nesnovne dediščine. V Istri delavnice razumejo kot najboljši način prenosa praktičnega znanja na ljudi brez lastnih izkušenj. Vabila objavljajo na spletiščih mestih občin Koper, Izola in Piran.

Sploh ni problem, koliko kdo zna: komur koli pokažeš, zelo hitro pade noter in ni potrebno dosti, da začne pravilno delati. Za odrasle najprej naredimo predavanje, na kaj je treba paziti, povemo o varnosti pri delu – ker kamen je težak in se lahko hitro zgodi nesreča – in osnovne karakteristike zidu ali česar koli, kar bomo popravljali. Potem smo pa itak stalno zraven in spremljamo, kako delajo; sproti jih učimo na napakah in popravljamo. Lani smo organizirali delavnico za osnovnošolce v Gračišču, letos jo bomo tudi v vrtcu: pripravljamo komplet kamenčkov zanje, da ga potem zlagajo pravilno. (Dejan Zadravec)

Povpraševanje ljudi, kako popraviti suhe zidove, je veliko. Na delavnice pridejo tisti, ki jih zanima dediščina: pogosto so se iste osebe udeležile več delavnic, organizatorji so jim šli nekajkrat tudi pomagat domov pri popravilu njihovih suhih zidov. S spodbujanjem otrok v vrtcih in osnovnih šolah ti spoznajo, da so suhi zidovi naša dediščina in jo je vredno ohranjati, poleg tega pa otroci navdušenje širijo tudi na svoje starše (Dejan Zadravec). V piranskem Zavodu za varstvo kulturne dediščine je konservatorica obravnavala nekaj formalnih vlog za obnovo suhih zidov, predvsem na kmetijskih površinah, še več ljudi pa se je zanimalo za takšno delo. Med viri njihovih informacij o suhogradnji so bili priročnik, udeležba na delavnicah in ustne informacije drugih udeležencev. Vse to je pripomoglo, da je suhogradnja v Istri pozitivno sprejeta (Eda Benčič Mohar).

Partnerstvo za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje je takole zapisalo praktične cilje:

Suhe kraške zidove se v prvi vrsti vzdržuje, ohranja in gradi skladno z izročilom, tj. z namenom zamejevanja kmetijskih in drugih površin ter se jih tako ohranja v njihovi izvorni funkciji, ki je neločljivo povezana z naravovarstveno funkcijo. Zaradi posebne vrednosti ali estetske vloge se jih vzdržuje, ohranja in gradi na javnih prostorih ali ožjih zavarovanih območjih. Poleg tega se jim išče in določa nove vloge v prostoru s ciljem izkoriščanja prednosti tradicionalne kraške suhozidne gradnje. Tako se jih gradi z namenom preprečevanja širjenja požarov ob znanih povzročiteljih, protihrupnih ograj ob prometnicah, podpornih zidov, ograditve vodnih virov, ... (Partnerstvo 2015b: VIII).

Poleg praktičnih funkcij suhih zidov torej Kraševci poudarjajo tudi urejenost in polepšanje življenjskega okolja. Težnja po estetizaciji življenja, umetnosti in medijev se je povečala proti koncu 20. stoletja (Baudrillard 1999 v Strehovec 1999: 371), kar je značilno tudi za dediščino (Hewison 1987: 83; Walsh 1992: 136; Smith 2006: 4; Herzfeld 2007: 210; Hafstein 2015: 155). Dokument Organizacija in izvedba akcij obnov suhih zidov in hišk poudarja pomen znanja in znalcev:

Temelj partnerstva so nosilci znanj tehnike suhozidne gradnje, ki želijo ta znanja prenesti na druge. So mentorji naših akcij obnov suhih zidov in/ali hišk. Brez njih našega gibanja ni. Naši mentorji so ljudje z bogatimi življenjskimi izkušnjami, žive zakladnice lokalnega znanja, in kot taki vredni vsega spoštovanja s strani Kraševcev. (Partnerstvo 2019a: 1)

Program praktičnih akcij obnove suhih zidov je dvodelen: večer pred akcijo eden od mentorjev predstavi tipologijo kraških suhozidov in tehnike suhozidne gradnje, naslednji dan pa se lotijo praktičnega učenja z več mentorji (norma je eden na pet do sedem udeležencev). Mentor že prej pregleda lokacijo in predlaga, kateri zid ali hiško je najprimerneje obnoviti, prav tako svetuje pri pripravi orodja – krampov, lopat, kladiv, ročnih žag, vinogradniških škarij, veder in samokolnic (Partnerstvo 2019a: 1–2). Akcije obnove so intenzivni praktični tečaji s teoretičnim uvodom, za katere udeleženci porabijo približno 8–10 ur. Mentorji se letno udeležijo 10–15 akcij obnove in delavnic, večino ma spomladi in jeseni, tudi pozimi, če ni snega; poleti pa je prevročje za tako delo (Boris Čok).

Partnerstvo akcije prenove pripravlja za lokalno prebivalstvo, popularizacijske delavnice pa prilagodijo ciljnim skupinam, na primer

otrokom<sup>221</sup> in pedagogom<sup>222</sup> v vrtcih in osnovnih šolah, profesorjem in dijakom v srednjih šolah, odraslim prebivalcem, upokojencem, poleg tega pa tudi študentom in strokovnjakom s področij arhitekture, gradbeništva, krajsinske arhitekture, restavratorstva, etnologije, arheologije, zgodovine, kmetijstva, gozdarstva in biologije z območja cele Slovenije in s Tržaškega (Partnerstvo 2015b: xx–xxi). Oktobra 2019 je toliko vasi izrazilo željo po organizaciji akcij prenove, da mentorji preprosto niso mogli ugoditi zahtevam (Boris Čok) – to je bila posledica povečanega zanimanja po vpisu suhozidne gradnje na Unescov Reprezentativni seznam.

Habitus je vednost o družbi, vpisana v prakso in telo, praksa pa je krožni dejavnik socializacije (Muršič 2006: 52), kar pomeni, da ljudje veščine najpogosteje posredujejo drugim na podoben način, kakor so jih pridobili. Tudi mentorji veščine in znanje suhozidne gradnje posredujejo podobno, kakor so se jih naučili. Bak je na delavnici Šole prenove oktobra 2016 veščine po mojih opažanjih posredoval mehko – pomembno mu je bilo dobro sodelovanje v skupini (Rudi Bak) in tudi družabni vidiki (Darja Kranjc). Kobal je ciljno usmerjen v oblikovanje stabilnih in estetskih rokodelskih izdelkov – najraje podre cel zid in ga zgradi tehnično dovršeno (Mitja Kobal; Darja Kranjc), kar je predlagal tudi na začetku delavnice, ki sem jo snemala oktobra 2016. Do promocijskih delavnic je kritičen, ker se lahko zgodi, da udeleženci kamne položijo slabo in potem zid ni stabilen: »Če nekdo pride tja in bi rad poizkusil, mu jaz ne morem reči za vsako stvar, da je narobe.« Ker svoje znanje suhozidne gradnje vključuje v poklicno zidarsko ponudbo, bi ga zanimalo voditi tudi nekoliko daljše tečaje za poklicno raven. Če je bila za Baka značilna predvsem mehka tvornost s stabilno reprodukcijo tradicije (Ortner 2006: 134), gre pri Kobalu in Zadravcu za kombinacijo mehke in trde tvornosti: po eni strani ohranjata tradicijo z uporabo lokalnih gradiv in tehnik, po drugi strani pa uvajata nov poklic (Ortner 2006: 134–6). »Zame je suhozidna gradnja tradicija in korak naprej« (Mitja Kobal).

V Partnerstvu so pri izbiri mentorjev najpomembnejša merila znanje, veselje do dela in želja po posredovanju znanja. Dobro je, če imajo posamezniki podlago iz otroštva, po drugi strani pa v zadnjem

---

221 Otrokom je namenjena tudi ilustrirana pravljica *Nonotov zid* (Volarič 2021). Izdal jo je Park Škocjanske jame s podporo Razpisa JPR-NKD Ministrstva za kulturo (Lavin 2021b; Spletni vir 108).

222 Poleg tega je pri Delovni skupini za informiranje in ozaveščanje javnosti v šolskih letih 2015/16 in 2021/22 potekalo tudi izobraževanje o metodah poučevanja dediščine za kraške učiteljke in vzgojiteljke z obeh strani meje pod vodstvom akademske slikarke Karin Lavin (Lavin 2016, 2021a).

času sodelujejo s posamezniki generacije srednjih let, ki so se izobraževali na delavnicah ali samoizobraževali in zelo izpopolnili tehnike. Njihovi izdelki so tako kakovostni, da jih preprosto ne morejo prezreti kot mentorje in nosilce znanja, če so jih le pripravljene posredovati še drugim (Darja Kranjc). Očitno so tudi v skupnosti prakse, ki neguje družbene in tihe večšine (Lave in Wenger 1991), različni pristopi k predajanju veščin suhozidne gradnje. To je dobro, saj si lahko udeleženci delavnice izberejo delo ob mentorju, ki je bodisi bolj usmerjen v družbene ali v tehnične vidike suhozidne gradnje, ali pa se učijo od obojih, kar pač ustreza njihovim interesom, motivom in načinom učenja.

Oktobra 2016 sem ob snemanju Šole prenove v Škocjanu oziroma Matavunu posnela tudi nekaj izjav udeležencev delavnice. Udeleženca iz Kroepe je zanimala predvsem primerjava veščin in tehnik na Krasu in na Gorenjskem. Etnologinja z ljubljanskega Zavoda za varstvo kulturne dediščine bo to znanje uporabila kot strokovno podlago v dialogih z izvajalci prenov stavbne dediščine. Brata s Krasa, ki nista želela dati izjave pred kamero, praktično znanje že uporabljata za obnovo zidov na domačih parcelah. Organizatorji in mentorji delavnice dojemajo predvsem kot neformalno obliko praktičnega učenja suhozidne gradnje, obenem pa priznavajo, da udeleženci prihajajo z različnimi motivi: poleg tistih, ki nameravajo večšine uporabiti v zasebne ali poklicne namene, se želijo nekateri povezati s tradicijami prostora, drugi bi radi začutili, ali jim je suhozidna gradnja všeč, tretji delavnice jemljejo kot rekreacijo na svežem zraku, četrti se želijo sprostiti od vsakdanje rutine, eden od motivov pa je morda tudi tradicionalna jota s klobaso (Mitja Kobal; Darja Kranjc).<sup>223</sup> Udeleženci delavnice se torej lahko v enaki meri kot učenju novih veščin ali »znanega neznanega« posvečajo zavestni ali nezavedni krepitvi svojih čustvenih in intelektualnih predstav o sebi, svoji družbeni in kulturni pripadnosti, vrednot, stališč in identitet ali potrjevanju svojega izbora »znanega znanega« (Smith 2015: 478–9; Žižek 2006).

Prav zaradi kompleksnosti motivacij udeležencev je pomembno, da so mentorji naklonjeni kamnu in suhozidni gradnji. »Že takrat sem dobil eno tako veselje« (Rudi Bak). »Zgleda, da je to v genih, ljubezen do kamna. Stari ljudje so rekli: kamen ali vzljubiš ali ga zavržeš« (Boris Čok). V besedah mentorjev je zaznati ljubezen do kamna, veselje do dela, spoštovanje do prednikov, odgovornost do mladih rodov,

---

223 Organizatorji Šole prenove so toplo malico za vse udeležence omogočili v bližnji gostilni. Za malico pri akcijah prenove na Krasu poskrbijo organizatorji, večinoma krajevne skupnosti (Partnerstvo 2019a: 3).

strah pred izgubo dediščine in tudi ponos, da lahko prispevajo k ohranjanju skupne dediščine (primerjaj Tolia-Kelly, Waterton in Watson 2017a: 4; Smith 2006: 57; Hafstein 2018b: 106; van de Port in Meyer 2018: 23). Navdušenje in vnema za suhozidno gradnjo sta dragoceni sestavini mentorjevih praks, ki jih posreduje skupaj z informacijami in veščinami, s tem pa udeležence motivira za učenje.

Akcije prenove in delavnice so tudi sredstvo delovanja na svet, saj izkušnja in znanje ostanejo v ljudeh, rezultati pa so vidni v pokrajini kot dolgotrajni učinek, kar je spodbudno za udeležence, mentorje in organizatorje. Če v 12 letih pomnožimo število ljudi na eni delavnici in število akcij in delavnic na Krasu in v Istri, se je osnov večine doslej (na)učilo vsaj 5000 ljudi, skupaj pa so obnovili več kot pet kilometrov suhih zidov in 60 hišk, dve pa so zgradili na novo (Boris Čok). Vendar pa je bilo v Istri in na Krasu v stoletjih zgrajeno kilometre in kilometre zidov, zato je neutemeljeno pričakovati, da bodo vsi obnovljeni v desetih letih – to je enostavno nemogoče in zato dajejo prednost obnovi zidov v bivalnem okolju (Dejan Zadravec).

V tradicionalni suhozidni gradnji sta se tiho in utelešeno znanje prenašala izkustveno in situacijsko (Lave in Wenger 1991; Ličen 2012), ob revitalizaciji pa so jih etnologinje in nosilci dediščine objektivizirali v eksplicitno, kognitivno znanje v publikacijah, večšine pa posredujejo izkustveno na delavnicah in akcijah obnove. Prejšnje ustno izročilo zdaj nadomešča predavanje zvečer pred akcijo prenove ali uvod v delavnico (Boris Čok; Dejan Zadravec; Darja Kranjc; Eda Belingar). Bistveni razliki v predajanju veščin sta časovna razsežnost in strukturiranost znanj: če so v preteklosti otroci opazovali in posnemali znalce v daljšem času vsakdanjega življenja, merjeno v letih, danes delavnica traja približno osem ur. Sodobni človek ima v temelju drugačen odnos do načrtovanja svojih dejavnosti in si želi zgoščenega, strukturiranega znanja, ki vodi v dober izkoristek časa (Darja Kranjc). Vendar učenje suhozidne gradnje ni naklonjeno bližnjicam: »Morda je sreča, da potrebuješ ogromno vaje, da dejansko obvladaš večšino. Kakor koli obrneš, še vedno potrebuješ opazovanje in ta mešan pristop. S tem, da ti nekdo razloži, še ne znaš, je treba še veliko vaje, prakse, izkušenj« (Darja Kranjc). Opazna je tudi razlika med pristopom starejših mentorjev, ki delajo zložno in jim je pomembno razpoloženje v skupini, in tistimi, ki so zaradi poklica motivirani, da na dan naredijo čim več, saj to poveča možnosti, da bodo stranke naročile izdelavo suhih zidov (Mitja Kobal).

Kako različni so družbeni krogi v tradicionalni oziroma sodobni suhozidni gradnji? Tradicionalno so se na Krasu znanje in veščine prenašale v družini in vaški skupnosti (Rudi Bak; Zdravko Škrlič; Boris



Čok; Darja Kranjc), kot horizontalna izmenjava med moškimi in tudi kot vertikalna s starejših na mlajše. V projektih revitalizacije so razvili delavnice za lokalne skupnosti in specifične kroge uporabnikov v vrtcih, osnovnih, srednjih in višjih šolah ter na Univerzi za tretje življenjsko obdobje; na Krasu pa še akcije prenove, ki so namenjene predvsem krajevnim skupnostim. Udeležijo se jih že oblikovane skupine (vaška skupnost, učenci, dijaki, študentje, upokojenci), delavnic z odprtim razpisom pa heterogene. Delavnice vodijo moški mentorji, pri organizaciji, koordinaciji in izvedbi pa sodelujejo tudi ženske. Partnerstvo doslej za mentorje še ni izbralo žensk,<sup>224</sup> od julija 2024 pa je Irina Jež evidentirana nosilka suhozidne gradnje v registru. Udeleženci delavnic so moški in ženske; delavnic z odprtim razpisom se poleg Istranov in Kraševcev udeležijo tudi posamezniki od drugod iz Slovenije in s Tržaškega (Rudi Bak; Mitja Kobal; Dejan Zadavec; Darja Kranjc).

Oba projekta revitalizacije sta zajela celotni območji in zaradi zahtev razpisov Evropske skupnosti tudi čezmejni skupnosti (nadržavna oblika); takšno sodelovanje se v Istri po koncu projekta formalno ni nadaljevalo, na Krasu pa ga Partnerstvo še vedno intenzivno neguje. Značilnost mednarodnih projektov je omejen čas trajanja, zato so tako na Krasu kakor v Istri razmišljali, kako bi poskrbeli za ustrezna telesa ter formalizirane in uradno priznane prenose znanja, ki bi omogočili poklicno preživljanje in podjetništvo domačinov (Darja Kranjc; Dejan Zadavec). Zadavec se je že leta 2020 pretežno preživljal z javnimi naročili za obnove suhozidnih gradenj obmorskih istrskih mest, Kobal pa večšine vključuje v poklicno ponudbo zidarskih del na Goriškem (na obeh straneh meje) in na Krasu. Poklic suhozidarja je nedvomno tržno zanimiv, je pa težaško delo in cena ni dosegljiva vsem naročnikom, ker ni mogoče zares kakovostno zgraditi veliko zidu na dan (Mitja Kobal). Izjava dobro ponazarja pretvorbo iz utelešenega kulturnega kapitala (veščine) v objektivizirano stanje (suhi zid) in menjalni tečaj v ekonomski in finančni kapital (plačilo) – univerzalni ekvivalent in merilo vseh ekvivalenc je namreč prav vložen delovni čas (Bourdieu 2005: 105–6).

Promocija suhozidne gradnje v časopisih, televizijskih in radijskih oddajah, na spletnih straneh in v družbenih medijih je poskrbela, da je zelo splošno znanje o tej dediščini poznano tudi v širši družbi (primerjaj Koch 2013: 176; Lipp 2013: 146). Povečano zavedanje o suhozidni gradnji je povzročilo, da tudi domačini, ki niso nosilci dediščine, bolj skrbijo za obnavljanje zidov na svojih kmetijskih

---

224 Na Krasu imajo dve dejavni suhozidarki, ena je z italijanskega dela (Boris Čok).

zemljiščih, na primer razmejitvenih zidov med parcelami, podpornih zidov, tudi na terasah vinogradov in oljčnikov (Dejan Zadavec; Boris Čok). Povratni učinek dediščinjenja je torej, da tudi habitus v kulturnih praksah spet bolj živi. Habitualne kulture in metakulturne dediščine ni več mogoče ločiti v dva različna modusa (Tschofen 2012: 29; primerjaj Grasseni 2008: 165; 2017: 164; Tauschek 2011: 56). Obnova podpornih in razmejitvenih zidov na kmetijskih površinah ostaja predvsem odgovornost lastnikov zemljišč, medtem ko so krajevne skupnosti najbolj motivirane za urejenost vasi in ohranjanje skupne dediščine v najbližji okolici, pri tem pa skoraj obvezno med argumenti navedejo tudi turistični obisk (Eda Benčič Mohar; Darja Kranjc; Boris Čok; Dejan Zadavec).

Suhozidna gradnja je sestavni del kraških biotopov ter predstavlja edinstveno dodano vrednost in prepoznavnost izdelkom in storitvam v kmetijstvu, obrti in zlasti turizmu, omogoča preživetje lokalnih znanj in z njimi povezanih poklicev (zidarjev, kamnarjev). Brez kraških suhih zidov postane kraška krajina podobna neštetim drugim območjem na svetu. Izgubi svojo »dušo« in s tem med drugim tudi pravi razvojni potencial in privlačnost, tako za obiskovalce, kot za domačine. (Partnerstvo 2019b: 2)

Avtorji z »dušo« (ang. *aura*, Benjamin 1998: 151, 154) opredelijo enkratnost domače krajine, ki sodi k samoopredelitvam Kraševcev navzven. Gre za glocalizacijo tradicij, ko lokalna skupnost poudari identifikacijske simbole, s katerimi želi svoje območje postaviti na svetovni turistični zemljevid (Robertson 1995: 35). Takšna prizadevanja je mogoče pojasniti z udomačevanjem raznovrstnosti oziroma »enotnostjo v raznovrstnosti« (Di Giovine 2011: 71) ali pa kot del »globalnih sistemov skupne razlike« (Wilk 1995: 110).

Tradicija je vrednota in sredstvo politike identitete ter strategija za krepitev občutka pripadnosti in doseganje zelo različnih ciljev (Poljak Istenič 2012: 77), kot sta pospeševanje razvoja lokalnega okolja in turizem, v katerih tradicija pridobiva nove oblike in funkcije, pogosto kot folklorizem (nav. delo: 83). Na Krasu suhozidno gradnjo promovirajo kot vrednoto, kot sestavni del identitete kraškega prostora in skupnosti ter kot način spodbujanja turizma. Zidove in hiške (večinoma) obnavljajo z lokalnim prebivalstvom, pri tem uporabljajo lokalni kamen in tehnike gradnje, folklorizmu se približa le graditev novih hišk. Te zaradi spremenjenega načina življenja niso več v prvotni funkciji varovanja pastirjev pred dežjem, vetrom in naravnimi silami, novo življenje (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 151) pa so dobile kot dediščina, ki služi tudi turističnim namenom, na primer pri tematskih poteh Borisa

Čoka (Spletna vira 195 in 196). Z emskega gledišča lokalne skupnosti lahko na folklorizacijo gledamo kot na proces ustvarjanja nečesa novega, ko ljudje pretekle tradicije prenašajo v sodobnost in rabo prilagajajo novim potrebam (Kirshenblatt-Gimblett 1995; Poljak Istenič 2008: 88).

Na podlagi pogovorov s sogovorniki, terenskih opazanj, strokovnih člankov, filmov in medijskih objav ocenjujem, da so nosilci dediščine, raziskovalke, nosilne skupnosti in simpatizerji suhozidne gradnje zelo uspešno sodelovali pri njenem oživljanju. Čeprav je šlo do leta 2016 za neuradno dediščino, so že tvorili »dediščinsko skupnost« ljudi, ki cenijo kulturno dediščino in jo želijo ohranяти za prihodnje generacije (Svet Evrope 2005: 2b. člen). Seveda je ta skupnost vpeta v širše družbeno okolje in mnogi starejši ljudje ter gradbena podjetja in projektanti še vedno verjamejo, da je graditi z betonom ceneje in hitreje (Dejan Zadavec). Nekatera cestna (Partnerstvo 2018: 1) in elektrodistribucijska podjetja ter Zavod za gozdove Slovenije ob delovnih posegih suhe zidove uničijo in jih ne popravijo (Boris Čok). Tudi dediščinska skupnost suhozidne gradnje na robovih doživlja trenja in disonantne poglede, kakor na splošno velja za vso dediščino, če se ji le dovolj približamo (Tunbridge in Ashworth 1996: 21; Smith 2006: 80; Ashworth 2011: 28–31; Harrison 2013a: 192–4).

### Izobraževalni moduli in nacionalna poklicna kvalifikacija

Poleg neformalnih načinov posredovanja večšin suhozidne gradnje v obliki organiziranega in rahlo strukturiranega učenja (Ličen 2012: 11) so na Krasu in v Istri želeli poskrbeti tudi za formaliziran in uradno priznan prenos znanja suhozidne gradnje z ustreznimi dokazili. Večletna prizadevanja so se začela pred uradnim dediščinjenjem in potem nekaj let potekala vzporedno z njim, vsebinsko pa precej neodvisno od njega.

Park Škocjanske jame se je kot partner projekta *Živa krajina Krasa* že leta 2013 pri Centru Republike Slovenije za poklicno izobraževanje zanimal za oblikovanje nacionalne poklicne kvalifikacije za suhozidarje, vendar so pozneje med snovanjem izobraževalnega programa glede na kompetence nosilcev praktičnega znanja premislek in dejavnosti usmerili v neformalne prenose večšin na mlajše generacije (Darja Kranjc). Na Krasu so se posvetili izobraževanjem v *Šoli prenove: Suhozidna gradnja* in popularizacijskim delavnicam Partnerstva, sodelovali pa so tudi z Visokošolskim središčem Sežana in s tržaško gradbeno šolo Edilmaster kot članskima organizacijama. Na njihovo pobudo naj bi modula za izobraževanje izvedencev kraške suhozidne gradnje

izvajalo Visokošolsko središče Sežana, kjer imajo Center za kamen in so registrirani za izvajanje izobraževalnih dejavnosti (Darja Kranjc). Junija 2021 so izvedli modul za praktike (Spletni viri 208–10), vendar teoretični del po mnenju Darje Kranjc ni sledil vsebinam, zapisanim v *Izobraževalnem programu na področju suhozidnih konstrukcij* (Erhart 2014); izboljšali naj bi ga v naslednjih letih (Darja Kranjc, EP, 21. 6. 2022). Novembra 2021 so v Živem muzeju Krasa v Sežani postavili poligon kraške suhozidne gradnje s tremi gomilami kamena, ki omogočajo izvedbo delavnic in praktičnih usposabljanj suhozidne gradnje za različne skupine (zaposlene v gradbenih podjetjih, študente arhitekture in gradbeništva, dijake, učence), kulturne programe in strokovna srečanja za razvoj dediščine suhozidne gradnje (Lavin 2021b).

Prizadevanja za uveljavitev standardizirane nacionalne poklicne kvalifikacije so potem nadaljevali v Istri, predvsem društvo Jugna in zavod Traven. Centru za poklicno izobraževanje so najprej postregli z izračuni o stroškovni učinkovitosti in trajnosti suhih zidov (Zupančič in Benčič Mohar 2012: 61–74; Orbanic, Zupančič in Benčič Mohar 2012: 28–9; Benčič Mohar 2013: 175). Povezali so se z nacionalnim izpitnim centrom, ustanovili komisijo za preverjanje in potrjevanje nacionalne poklicne kvalifikacije ter določili svetovalce in podjetje, ki izvaja kvalifikacije (Dejan Zadravec). K shemi so povabili kraško Partnerstvo, etnologinji z Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije in arhitekta Boruta Juvanca. Zadravec je na pobudo Državnega izpitnega centra opravil izpit za svetovalca, ustanovil Sui zid, Zavod za izobraževanje in ohranjanje tradicionalnih gradbenih in obrtniških znanj (2019), ter od Mestne občine Koper najel prostor na Bržanovi domačiji v Smokvici. Tam si kandidati lahko ogledajo različne vrste suhozidnih gradenj in na vadišču svoje veščine predstavijo s ciljem, da dosežejo standarde iz kataloga znanj in strokovnih standardov za suhozidarja. Aprila 2020 so uradno ustanovili nacionalno poklicno kvalifikacijo (Spletni viri 211–3); prvih pet kandidatov je licence pridobilo leta 2022, v naslednjih dveh letih pa še deset (Dejan Zadravec). Investitorji lahko zdaj za obnove suhozidnih elementov najamejo usposobljene in potrjene izvajalce (Dejan Zadravec; Eda Benčič Mohar; Eda Belingar).

Nacionalne poklicne kvalifikacije so mednarodno priznane, sežanska potrdila o praktičnih usposabljanjih suhozidne gradnje pa veljajo samo v Sloveniji (Dejan Zadravec). Do konca leta 2024 sta dva lastnika certifikatov nacionalne poklicne kvalifikacije evidentirana med nosilci suhozidne gradnje (Simon Zadravec in Irina Jež).

Objektivacija kulturnega kapitala v obliki poklicnih kvalifikacij je »družbena alkimija« (Bourdieu 2005: 100, 102), odvisna od

kulturnih polj, ki so v hierarhični interakciji. Državne ustanove ustvarjajo polja moči ali metapolja, ki vplivajo na prakse podrejenih polj in določajo merila vrednotenja (Webb, Schirato in Danaher 2002: xii). Moč državnih ustanov so nosilci suhozidne gradnje doživeli na dolgi poti od zamisli do uresničitve in izvajanja nacionalne poklicne kvalifikacije. Druga vrsta družbene alkimije pa kulturne prakse institucionalizira v uradno dediščino v državah pogodbenicah in v drugem koraku morda še v dediščino človeštva na Unescovih seznamih. Po gornji analogiji je moč Unesca, ki ureja igro in merila vrednotenja v državah pogodbenicah, te pa na svojih ozemljih, meta-metapolje. Kako sta družbena alkimija (Bourdieu 2005) ali metakulturna produkcija (Kirschblatt-Gimblett 2006) suhozidne gradnje potekali v Sloveniji in ob pripravi večnacionalne evropske nominacije?

## SUHOZIDNA GRADNJA KOT URADNA DEDIŠČINA

Suhozidna gradnja je bila v dobrih dveh letih vpisana v Register nesnovne kulturne dediščine (Spletni vir 2) in na Unescov Reprezentativni seznam (Spletni vir 58), potem ko je Darja Kranjc leta 2015 od projektnih partnerjev in hrvaške zadruge Dragodid (Spletni vir 214) izvedela, da je v pripravi večnacionalna nominacija (Eda Belingar; Darja Kranjc), ki so se ji Kraševci želeli priključiti. Uvajam še zadnji dve sogovornici, predstavnici Koordinatorja in Ministrstva za kulturo, ki sta sodelovali pri uradnem dediščinjenju.

Kustosinja Oddelka za nesnovno kulturno dediščino v Slovenskem etnografskem muzeju je edina zaposlena oseba v tem oddelku, ki usklajuje naloge Koordinatorja varstva nesnovne kulturne dediščine. Preučila je *Konvencijo*, nacionalni zakonodajni okvir in sistem varovanja, ki ga je postavil prvi Koordinator, Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU. Dediščino in njene nosilce spoznava na terenu, da dokumentira njihove dejavnosti. Skrbi tudi za vsebine na spletišču Koordinatorja (Spletni vir 9).

Ksenija Kovačec Naglič je od leta 1995 zaposlena na Ministrstvu za kulturo v Informacijsko-dokumentacijskem centru za dediščino, ki upravlja registra nepremične (Spletni vir 6) in nesnovne dediščine (Spletni vir 7). Poklicno se je z nesnovno kulturno dediščino srečala leta 2008, ko je bil sprejet *Zakon o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (MKVNKD), s katerim je bila v slovensko zakonodajo prenesena Unescova *Konvencija*. Dejavno je sodelovala pri oblikovanju Registra nesnovne kulturne dediščine in postopkov

vpisovanja v register in razglašanja za dediščino posebnega pomena. Je članica Delovne skupine Koordinatorja (Ksenija Kovačec Naglič).

### Vpis suhozidne gradnje v Register nesnovne kulturne dediščine

Darja Kranjc in Eda Belingar sta izpolnjen prijavi obrazec za vpis kraške suhozidne gradnje (Arhiv KEF 2015) septembra 2015 posredovali Koordinatorju (Darja Kranjc). Novembra 2015 je Delovna skupina Koordinatorja potrdila, da element ustreza merilom za vpis v register, in priporočila vključitev istrske suhozidne gradnje v enoten vpis. Čeprav je Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije zaradi specifik kamna in tehnik gradnje predlagal ločeni enoti, so na sestanku Ministrstva za kulturo, Koordinatorja in predstavnic ZVKD aprila 2016 sklenili, da se vpiše ena enota z imenom *Suhozidna gradnja* (Arhiv KEF 2016h). Podobno kakor pri vpisu in nominaciji klekljanja čipk, so na Krasu in v Istri zaznavali predvsem posebnosti, medtem ko sta Koordinator in ministrstvo usmerjala v združevanje sorodnih veščin in tradicij na slovenskem ozemlju.

V predlogu ali pobudi za vpis v slovenski register nosilci in strokovnjaki opredelijo dediščino in evidentirajo nosilce. Darja Kranjc in Eda Belingar v predlogu še nista uporabili izraza živa ali nesnovna dediščina, pisali sta o kraški suhozidni gradnji ali zidu na suho (Arhiv KEF 2015), torej sta ohranjali bližnjo izkušnjo. Dediščina je največkrat povezana z izkušnji bližnjimi identitetami prvega reda, ki se oblikujejo v družini, skupnosti in prijateljskem krogu. Ko Koordinator združuje pobude več skupnosti ali območij v enoten vpis v register in ko usklajuje pripravo nominacij za vpis na Reprezentativni seznam, pa dediščino implicitno povezuje z identitetami drugega reda, pridobljenimi v šoli, množičnih medijih in ob stikih z državnim aparatom (Muršič 1997: 230), te pa so izkušnji oddaljene. Pri nosilcih dediščine lahko ob tem prihaja do napetosti med identitetami obeh redov, saj regionalna »istrska suhogradnja« in »kraška gradnja na suho« postaneta podmnožici nevtralne suhozidne gradnje, ki se nanaša na državno raven.

Eda Belingar je pripravila besedilo vpisa, Darja Kranjc je v sodelovanju z nosilci pripravila predstavitev štirih kraških nosilcev, Eda Benčič Mohar pa je dodala značilnosti istrske suhozidne gradnje in predstavitev dveh nosilcev iz Istre. Pisanje predloga za vpis v Register nesnovne kulturne dediščine je bil precejšen izziv, ker na Zavodih za varstvo kulturne dediščine pripravljajo popolnoma drugačne predloge za vpis v Register nepremične kulturne dediščine: ukvarjajo se z varovanimi objekti in območji, ne pa z veščinami in dejavnostmi ljudi, zato so pripravo besedila usmerjale predstavnice Koordinatorja (Eda Belingar).

*Suhozidna gradnja* (Spletni vir 2) je bila v register uradno vpisana maja 2016 s štirimi nosilci dediščine (Boris Čok, Rudi Bak, Dejan Zadravec in Sergij Palčič). Predlagale so jih etnologinje z območij, kjer so v projektih oživljanja dediščine z njimi že dolgo sodelovale, opise njihovih dejavnosti so pripravile skupaj z njimi. Po vpisu v register Eda Belingar ni več razmišljala o novih nosilcih, Eda Benčič Mohar je sicer imela v mislih nekaj kandidatov, ki pa niso želeli postati evidentirani nosilci. Darja Kranjc je leta 2018 pripravila pobude za evidentiranje štirih posameznikov s Krasa (Dušan Okorn, Ivan Pavlin, Mitja Kobal in Zdravko Škrlj), Istrani pa leta 2024 za Simona Zdravca in Irino Jež. V slovenski register niso mogli vpisati nosilcev s stalnim bivališčem v Italiji, dejavnih v čezmejnem Partnerstvu za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje. Kraško Partnerstvo povezuje in družbeno aktivira enotno skupnost prakse na obeh straneh meje, vendar je *Konvencija* za ločnico pri vpisih v državne registre postavila državno mejo.

Analiza znanja v besedilu vpisa pokaže, da kot zvrst dediščine navaja »znanja o naravi in okolju«, kot podzvrst pa »znanja o prostoru, rokodelska in obrtniška znanja« (Spletni vir 2). Suhozidna gradnja je opredeljena kot »veščina zidanja brez uporabe veziva, pri kateri z odbiranjem razpoložljivega lokalnega kamna, pridobljenega s čiščenjem in urejanjem zemljišč, ter ob razumevanju skladnje nastajajo različni tipi trdnih kamnitih objektov« (prav tam). Po opredelitvi skupnih značilnosti so poudarjene krajevne posebnosti kamna in njim prilagojene gradbene tehnike Krasa in Istre ter povzete funkcije zidov: »ogradni, pašniški, vinogradniški, mejni, kolovozni, podporni, protivetрни, protipožarni« (prav tam) in zgradb: »škarpe, zavetja pred burjo, opore za trte, groblje, obzidani izviri, kali, vodnjaki, cisterne, ledenice, peskolovi, apnenice, poti, mostovi, železniški nasipi, pečke, okopi, hiške, svinjaki, stopnice, zidovi proti požarom in burji ob železniških progah« (prav tam). V preteklosti so suhozidno gradnjo poznali »tudi v nekaterih drugih delih Slovenije, najbolj razširjena pa je v kraškem in istrskem prostoru, kjer je znana že od prazgodovine« (prav tam). Po drugi svetovni vojni se je »začelo opuščanje tradicionalne kmetijske rabe tal in so suhi zidovi izgubili svoj pomen« (prav tam).

Varstvene usmeritve opredeljujejo temeljne varstvene ukrepe za nesnovno kulturno dediščino in varstvo kulturnih prostorov (Spletni vir 2).<sup>225</sup> V utemeljitvi vpisa je navedeno, da sta kraška in istrska

---

225 Pravilnik o seznamih vrsti dediščine in varstvenih usmeritvah opredeli ukrepe za zagotavljanje njene živosti: »prepoznavanje, dokumentiranje, raziskovanje, zaščita, spodbujanje, izboljševanje in oživitev različnih vidikov te dediščine« (Pravilnik 2010: 8. člen; primerjaj Unesco 2003a: 2.3. člen). »Osnovni podatki o dediščini obsegajo

kulturna krajina rezultat človekove rabe prostora od prazgodovine do danes in da je večšina zidanja na suho med drugim omogočila preživetje na teh območjih. S suhozidnimi gradnjami, ki so se potrdile kot čvrste, trajne in estetske gradbene konstrukcije, so izboljšali zemljišča za kmetijsko rabo v odprti krajini (prav tam). Nosilci dediščine in raziskovalka so poudarili, da so bile v preteklosti suhozidne gradnje tudi hiše, gospodarski objekti in zidovi v vaseh (Rudi Bak; Boris Čok; Dejan Zadravec; Darja Kranjc); preseneča, da v opisu prvotnih funkcij manjka pomen za urejenost človekovega bivalnega okolja.

Primarna uporabna vrednost suhih zidov se danes izgublja, a hkrati narašča njihova estetska in trajnostna vrednost, zaradi katere sta kraška in istrska krajina tako privlačni. Znanje suhozidne gradnje omogoča vzdrževanje in obnovo obstoječih suhih zidov, to pa je navsezadnje tudi eden od potencialov za ohranjanje krajine in oživljanje tradicionalne rabe prostora v prihodnosti. (Spletni vir 2)

Vpis evidentira posamične nosilce dediščine<sup>226</sup> z opisi njihovih znanj in dejavnosti, vključno z njihovimi naslovi in fotografijami (Spletni vir 2). V kratkih opisih dejavnosti nosilcev je uporabljenih tudi nekaj bolj osebnih delov, ki povzemajo dejavnosti in motive nosilcev: »Estetika suhe gradnje ga je očarala in mu takoj prirasla k srcu« (Dejan Zadravec). »Med sprehodi rad opazuje stare suhe zidove in občuduje njihove graditelje« (Dušan Okoren). »Najraje obnavlja stare porušene suhozidne konstrukcije, saj ob novogradnjah ne občuti takega zadovoljstva, kot pri pogledu na popravljene« (Ivan Pavlin). »Pravi, da ko se enkrat kamnu zaobljubiš, je to za zmeraj« (Mitja Kobal). Ti opisi se približajo emskim pogledom nosilcev in omogočijo, da začutimo, kaj jih pri suhozidni gradnji pritegne in navdušuje, saj so čustva pomemben motivator dejavnosti. To so izkušnji bližnji pasusi v izkušnji oddaljenem besedilu, podobno kot v publikacijah navedki sogovornikov (MacDougall 1998: 69) ustvarijo občutek intimnosti (Crawford 1992: 71).

Pri evidentiranju nosilcev se slovenski strokovnjaki in politika omejijo na dejavne nosilce praktičnega znanja in večšin. Ob vpisovanju suhozidne gradnje v register so navedli štiri posameznike (pozneje še šest), ne pa tudi Partnerstva za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje (2015) in Društva za ohranjanje tradicionalnih

---

identifikacijo, opis, datacijo, lokacijo, karakteristično fotografijo ali posnetek dediščine, avtorja, varstvene usmeritve ter povezavo enote dediščine z drugimi enotami« (ZVKD-1: 66.2. člen).



gradbenih in obrtniških znanj slovenske Istre Jugna (2013), niti po vpisu na Unescov Reprezentativni seznam, ko je Ministrstvo za kulturo s strinjanjem Koordinatorja faksimile listine podelilo prav njima in ne posameznikom (izvirno listino hrani Ministrstvo za kulturo). Očitno nosilci in primorske akterke dediščine ne čutijo potrebe po tem (Dejan Zadravec; Darja Kranjc).

Glede na tri oblike znanja vpis v register vsebuje korpus kognitivnih podatkov o praksi, varstvenih ukrepih in nosilcih dediščine, nekatere specifične oznake pa kažejo na vpetost v bazo podatkov dokumentacijsko-informacijskega sistema Ministrstva za kulturo. Vsebuje tudi značilno fotografijo in fotografije nosilcev ter omogoča prikaz na zemljevidu Slovenije.

Katere družbene, poklicne in upravne skupine sestavljajo družbeni krog tega vpisa v register? V prvi vrsti seveda nosilci dediščine, strokovnjaki in uradniki, ki so ga pripravljali, v drugi vrsti pa vsi uporabniki: nosilci druge dediščine, strokovnjaki, ki se ukvarjajo z dediščino, arhitekturo in prostorskim razvojem, raziskovalci, študenti, novinarji in radovedneži, ki ga odkrijejo po naključju. Ob pripravi nominacije za vpis na Unescov Reprezentativni seznam je treba nominacijskemu dosjeju dodati tudi dokument, ki dokazuje vpis v nacionalni register in prevod (Unesco 2022a: 11. točka; 2023: 5. točka). Pri vpisu v register je zelo pomembno, kdo je sodeloval pri pripravi dokumenta; v primeru suhozidne gradnje so bile to raziskovalke z območja dediščinske prakse ob sodelovanju nosilcev dediščine in podpori predstavnic Koordinatorja in Ministrstva za kulturo, ki poznajo Unescovo paradigmo varovanja in slovenski sistem. Nosilci dediščine so sodelovali predvsem pri pripravi kratkih predstavitev svojih dejavnosti ter pridobivanja in posredovanja znanja.

Na spletni strani Ministrstva (Spletni vir 2) in Koordinatorja (Spletni vir 3) je (decembra 2024) objavljenih tudi enajst fotografij. Kako te prispevajo k znanju? Osrednja fotografija prikazuje dinamično kraško pokrajino, prepredeno s sivimi mejnimi zidovi, brez navzočih nosilcev dediščine. Deset fotografij predstavlja deset uradnih nosilcev, posamič ali v skupini, ki gradijo suhe zidove (sedem primerov), kraško hiško (dva primera) ali istrsko kažeto (en primer). V registru na spletni strani Ministrstva so pod fotografijami podani podatki o avtorjih fotografij in letnici, ko so bile fotografije posnete, pri objavi Koordinatorja pa se ob kliku na fotografijo poleg tega izpišejo tudi podatki o nosilcih dediščine oziroma vsebini fotografije.

Moji sogovorniki – nosilci znanja in večšin so ocenili, da vpis suhozidne gradnje v Register nesnovne kulturne dediščine ni vplival na njihovo znanje in večšine (Rudi Bak; Boris Čok; Dejan Zadravec),

enako trdi tudi Eda Belingar. Sogovornice so poudarile, da je vpis vplival predvsem na družbene vidike dediščine: povezali so se nosilci dediščine na Krasu in v Istri, ki so prej delovali razmeroma ločeno, sodelovati so začele raziskovalke z obeh območij, se povezale s Koordinatorjem in Ministrstvom za kulturo ter v drugi fazi še mednarodno, ker je bila priprava skupne nominacije že v teku (Darja Kranjc; Eda Belingar; predstavnica Koordinatorja; Ksenija Kovačec Naglič).

### Znanje in identitete med snemanjem in montažo filma o suhozidni gradnji

Pri suhozidni gradnji je poudarjeno znanje o prostoru in rokodelsko znanje, torej po strukturi dogajanja spada v kategorijo delovnih postopkov, ki so pogosto dokumentirani v slovenski vizualni etnografiji. Prvi takšni terenski posnetki v produkciji strokovne ustanove so nastali leta 1963 na južnem Pohorju pri delu 20. raziskovalne ekipe Etnografskega muzeja: Boris Kuhar je posnel trenje in prejo lanu, tkanje, vauhanje, izdelavo cokel in nekaj utrinkov čaranja za lepo vreme (*Filmski zapisi z južnega Pohorja*, 2011; Valentinčič Furlan 2019). Slovenski etnografski muzej ima bogate izkušnje s snemanjem postopkov izdelave različnih predmetov,<sup>227</sup> ki spremljajo razstavljenе muzealije; med novejšimi primeri je na primer film *Čevelj po meri noge: Boutique Vodeb, Ljubljana* (2019) za razstavo Janje Žagar Bosi. *Obuti. Sezuti* (2019–2020).

Za potrebe Koordinatorja sem leta 2012 posnela gradivo za film *Izdelovanje kurentij* (2016), leta 2014 pa gradivo za *Izdelovanje papirnatih rož* (2016) in delavnico izdelave *pušlov* za film *Moj pušl je ta leus: Izdelovanje cvetnonedeljskih butar* (2017). V prvem filmu Marko Klinc predstavi postopek izdelave kurentovega naličja, v drugem štiri članice Društva rokodelcev Moravske doline<sup>228</sup> izdelujejo različne cvetlice iz papirja, v tretjem pa starejši člani Društva Baška dediščina posredujejo znanja in veščine izdelave *pušlov* otrokom in njihovim mamam. Vsi trije so procesni filmi – montaža večinoma sledi kronologiji delovnih postopkov. Vsak ima nekoliko kompleksnejšo strukturo: v prvem je

---

227 To velja tudi za druge muzeje v Sloveniji (Skr 2004; Ipavec 2015; Valentinčič Furlan 2015a, 2018d, 2021a; zbornik *Muzeji in avdiovizualno*, Skrt 2016); mnogi muzejski filmi so bili predvajani na pregledih strokovne produkcije *Etnovideo maraton* in festivalih *Dnevi etnografskega filma*.

228 Cvetje iz papirja izdeluje veliko posameznikov, skupin in društev, zato ni bilo lahko izbrati enega. Ker je Koordinator pripravljaval priložnostno razstavo *Tradicionalno izdelovanje papirnatih rož* (SEM, 2014–2015) in so izdelovalke iz Moravč prinesle izdelke, sem se z njimi dogovorila za snemanje.

dokumentirano delo ene osebe; v drugem štirih oseb, njihovih interakcij in samoiniciativnega sprotnega komentiranja postopkov; v tretjem pa posredovanje znanja s prikazom in razlago večji skupini, sklepno tekmovanje z nagradami in razpoloženje na delavnici.

Ker je bilo ob vpisu suhozidne gradnje v slovenski register že jasno, da bo Slovenija sodelovala v večnacionalni nominaciji, je bilo snemanje načrtovano za potrebe vizualizacije elementa v slovenskem registru in tudi za pošiljanje montažerju skupnega nominacijskega filma. Ker so delavnice na Krasu značilen medij za prenos znanja na vse zainteresirane, sem kolegice s Primorske prosila, da me obveščajo o njih. Vsebina snemanja je bila torej določena, intenzivno pa sem razmišljala o dobri izbiri kraja in družbenega okolja (primerjaj Križnar 1996: 95–105). Želela sem posneti delavnico v prepoznavnem kraškem okolju, po možnosti ne ob cesti z gostim prometom, da bi se v posnetke suhozidne gradnje ne vsiljevali zvoki in podobe drugih dejavnosti v neposredni okolici ter bi lažje zmontirala izčiščen film. Ko je prišlo vabilo za dvodnevno strokovno usposabljanje *Šola preнове: Suhozidna gradnja* v Škocjanskem parku 27. in 28. oktobra 2016,<sup>229</sup> sem takoj vedela, da je to odlična lokacija, ker sem Škocjanske jame in okolico poznala kot značilen in fotogeničen kraški teren, ki bo deloval reprezentativno tudi v skupnem nominacijskem filmu. Prvi dan *Šole preнове* je bil posvečen teoriji in kognitivnemu znanju, z devetimi predstavitvami suhozidne gradnje, njene zgodovine, metod in tehnik, geologije, arhitekture ter organiziranega prenosa znanja v Parku Škocjanske jame in v bodočih nacionalnih poklicnih kvalifikacijah (Arhiv KEF 2016d). Drugi dan je bilo na sporedu praktično delo – prenova suhega zidu ob Jakopinovi njivi med vasema Škocjan in Matavun.

Prvi dan sem s kamero dokumentirala naravni in kulturni prostor škocjanskega Krasa ter zelo na kratko predavanja in slušatelje. Ob ogledu sporeda *Šole preнове* sem si zamislila, da bi za glavnega protagonista filma izbrala Borisa Čoka, ki je bil prvi dan med predavatelji napovedan kot edini evidentirani nosilec suhozidne gradnje, drugi dan pa kot eden od mentorjev praktične delavnice.<sup>230</sup> Takoj je bil pripravljen sodelovati in prvo popoldne sva v kraški krajini posnela

---

229 Organizirali so ga Park Škocjanske jame, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Srednja gradbena, geodetska in okoljevarstvena šola Ljubljana, Združenje zgodovinskih krajev Slovenije in Fakulteta za arhitekturo Univerze v Ljubljani. Praktično delavnico so vodili mentorji Partnerstva za ohranjanje in popularizacijo kraške suhozidne gradnje (Arhiv KEF 2016d).

230 Ocenila sem, da bo suhozidna gradnja v Sloveniji v narativnem filmu razumljivejša tujim gledalcem, ki se prvič srečujejo s to dediščino. Pristop bi bil podoben kakor v filmu *Klesanje marmorja na otoku Tinosa* (2014), le da bi gledalce skozi film vodil nosilec veččin in ne etnolog.

najznačilnejše kamnite strukture: groblje (gomile kamenja), enojni (podporni) in dvojni (samostoječi) zid, hiško (pastirsko zavetišče) in njegove poglede na pomen suhozidnih gradenj. Dogovorjena sva bila, da bo naslednji dan komentiral delovne postopke na delavnici, vendar se je zaradi bolezni ni mogel udeležiti in moj koncept je odpadel. Pri terenskem snemanju je potrebno nenehno prilagajanje okoliščinam, ki se lahko hitro spreminjajo, zato je potrebna improvizacija (primerjaj Carta 2015: 4).

Med snemanjem sem se skušala približati praksam udeležencev delavnice in miselnemu svetu mentorjev. Snemanje je način izvajanja znanja in veščin ali usposobljeno gledanje, ko filmske subjekte dokumentiramo v izbranih avtentičnih situacijah in jih s kombinacijo neverbalne in verbalne komunikacije (MacDougall 1998: 64; Filak 2019: 87) spodbudimo, da ob dejavnosti razkrijejo tudi svoje poglede. Prednost posnetkov je, da jih lahko analiziramo večkrat, z različnimi raziskovalnimi vprašanji (primerjaj Mead 1975: 10).

V danih okoliščinah sem torej posnela, kako so se zbrali organizatorji, pet mentorjev in 38 udeležencev iz različnih delov Slovenije ter se razdelili v precej veliki skupini. Izbrala sem gledišče, ki je omogočalo dober položaj za snemanje in veduto Matavuna z značilnim cerkvenim zvonikom v ozadju. Udeležencem delavnice sem preprosto zaupala, da se bodo po lastni želji kameri približali ali se od nje oddaljili.<sup>231</sup> Sprva sem zaznala rahlo zmedo, ko so se mentorji in udeleženci razporejali ob zidu in razpravljali, katere dele ohraniti ter katere porušiti in popraviti. Izrečena je bila tudi alternativa – vse porušiti in postaviti znova. Opazila sem že omenjeno razliko med starejšim mentorjem, ki je k delu pristopil mehko (ohranil bi več zidov), in mentorjem srednjih let, ki je zagovarjal radikalno prenovo. Opazovana skupina je odstranila kamenje, razžagala vraslo grmovje, očistila temelje in prenovila zid približno enake višine in širine ter nekoliko razširila vrzel v zidu, ker mehanizacija z leti postaja širša in daljša. Delo je potekalo ob dogovarjanju, tudi šaljenju, udeležence sta povezala slivovka in skupno kosilo.

Snemanje sem zastavila na kombinaciji opazovanja in participacije. Snemala sem »z roke« (brez stojala), da sem se lahko premikala med ljudmi in izbirala različne zorne kote. Sledila sem delovnim postopkom mentorjev in udeležencev, njihovi komunikaciji in skupinski dinamiki. Zaradi odsotnosti Borisa Čoka in ker nihče od mentorjev

---

231 Kamera spremeni položaj raziskovalke v izbrani situaciji, ker razkriva njeno usmerjeno opazovanje in povzroča različne odzive ljudi (Husmann in Postma 2008: 11), od spontanosti in nastopaških do umika.

ni samoiniciativno pojasnjeval delovnih postopkov, sem posnela več kratkih izjav mentorjev, organizatorjev in udeležencev delavnice. Mentorja Rudija Baka sem povprašala, kako je zadovoljen s potekom dela – poudaril je dobro sodelovanje v skupini. Darja Kranjc je delavnico postavila v kontekst delovanja Parka Škocjanske jame kot upravljavca Unescove lokacije in območja (Spletna vira 5 in 204) ter njegove skrbi za ohranjanje tradicionalnih veščin suhozidne gradnje. Udeleženci so navedli različne motive za udeležbo na delavnici, od praktičnih, osebnih do strokovnih in poklicnih.

Že med snemanjem sem opazila, da so graditelji kamne veliko obračali in preskušali, kako jih najbolje vgraditi v zid; ko so bili zadovoljni, so vzeli v roke naslednji kamen in spet iskali zanj najboljšo lego. Zaznala sem vzporednice z delom vizualne raziskovalke, ki med snemanjem uporablja vid in sluh, pri upravljanju kamere pa tudi tip in kinestezijo (nastavljanje ostrine in kadriranje slike, premiki in zasuki kamere, premikanje po prizorišču dogajanja). Snemanje je utelešena izkušnja, zato se je s filmom tudi lažje intuitivno približati utelešenim praksam filmskih subjektov. Pri snemanju, analizi posnetkov in montaži filma imata čutna ostrina ali usposobljeno zaznavanje bistveno vlogo pri razbiranju odgovorov na raziskovalna vprašanja in tudi pri strukturiranju filmske pripovedi, pogosto pa odpirata tudi nova vprašanja (Grasseni 2004: 16–7, 28; 2007b: 7–8; 2008: 168).

V montaži sem 150 minut gradiva uredila v desetminutni film *Suhozidna gradnja* (2017), kar kaže na visoko selekcijo posnetkov in redukcijo podatkov (primerjaj Marshall 1993: 72; Križnar 1996: 95–105; Heider 2006: 86; Carta 2015: 4). Izbrala sem tri kratke izjave mentorja Rudija Baka in glavne organizatorke delavnice Darje Kranjc, mnenja udeležencev pa so zaradi časovne omejitve filma odpadla. Izjave dveh filmskih subjektov različnih starosti, spolov in funkcij zadevata vprašanje »zasedbe vlog« (Temaner in Quinn 1975: 61; Križnar 1996: 111; Piault C. 2006: 363). Če bi film uresničila po prvotni zamisli, bi suhozidno gradnjo predstavila z emskim glasom nosilca dediščine in bliže veliki pripovedi. Nekatere informacije sem dodala z napisi, ki so v filmu ustrezna znanstvenemu aparatu v besedilih (Križnar 1996: 103, 105). Posneta delavnica je v marsičem podobna akcijam prenove na Krasu, obenem pa se od njih tudi odmika – *Šola prenove* je pritegnila številne udeležence iz vse Slovenije, prvi dan teorije pa je nadomeščal predavanje na večer pred akcijo prenove oziroma uvodna navodila na začetku delavnice.

Moj stil snemanja je nepriviligiran (MacDougall 1998: 86),<sup>232</sup> kamera je humanizirana (Grimshaw 2001: 138; 133) – spoznaven je subjektivni pogled, kar sporoča, da je »film človeški produkt in ne okno v realnost« (MacDougall 1998: 86). Z drugimi besedami, film prikazuje srečanje med avtorico in filmskimi subjekti dediščinskega dogodka (primerjaj MacDougall 1975: 119; 1998: 86, 200–5). Nisem se trudila izločiti posnetkov pogledov v kamero, ki so znak refleksivnosti etnografskega filma. Drugi tip refleksivnosti zadeva subjektivnost avtorja: kako osebna biografija, intelektualni in politični interesi, tehnični in metodološki pristopi vplivajo na strukturo filma (Henley 2020: 154–5).<sup>233</sup>

Nemogoče je pojasniti vse okoliščine, ki vplivajo na snemalne in montažne pristope, razkrila pa bom, kako močno je uporaba očal vplivala na moje tehnične in metodološke pristope pri snemanju. Leta 2011 sem zaradi poslabšanja vida na daleč in na blizu dobila bifokalna očala in se kar precej časa privajala na to, da oddaljeno krajino gledam v zgornji polovici dvožariščnih stekel, berem pa v spodnji polovici. Prej sem med snemanjem z desnim očesom gledala skozi okular kamere, z levim pa sem občasno preverila dogajanje v širšem prostoru, potem pa sem se začela zanašati na sliko na majhnem LCD zaslonu, kjer pa ni lahko oceniti ostrine slike, posebej če svetloba zatemni zaslon. V prvem letu sem razočarano ugotavljala, da so neostre cele sekvence posnetkov, potem pa sem dinamične dogodke začela snemati tako, da se subjektom približam s širokokotnim objektivom, statične situacije (na primer predavanja) pa snemam s stojalom.

Vizualna raziskava suhozidne gradnje in filmska produkcija sta bili samo do neke mere dialoški proces, ko sem izbirala delavnico in se dogovarjala za izjave, večino odločitev pa sem med dogajanjem sprejela sama. Moje opažanje o skupinski dinamiki na treh posnetih delavnicah je, da je predvidljivost dinamike odnosov in dogajanja večja pri majhnih skupinah s stalno zasedbo in rutinskim izvajanjem, zmanjšuje pa se z večanjem skupine in heterogenostjo njenih članov. V primeru *Šole prenove* ni bilo formalnega vodje praktične delavnice in mentorji so ustvarili dokaj enakovredne odnose; ker se niso postavljali v ospredje, sprva sploh nisem vedela, kdo med navzočimi so nosilci v registru. Med snemanjem nisem razumela vseh odnosov in podrobnosti postopkov (primerjaj Filak 2019: 87–8), sem pa dobila

---

232 Privilegirana kamera v fikcijskih filmih simulira gledišča več junakov in ruši kontinuiteto (MacDougall 1998: 86). V 21. stoletju se je snemanje z več kamerami uveljavilo tudi v produkciji pogovornih in kuharskih oddaj.

233 Tretji tip je zunanja refleksivnost (Henley 2004: 114), na primer ta opis metodologije.

splošni pogled in nekaj intuitivnih uvidov, ki sem jih raziskala pozneje v intervjujih – tu navajam dva primera.

Uganko, katere čute uporabljajo nosilci suhozidne gradnje pri preskušanju prave lege kamna v zidu, so sogovorniki pojasnili takole: poiščejo lice kamna, da je zunanja površina zidu poravnana, potem pa kamen *zakajlajo* (podložijo) in dodajo drobir, da kamen ne *sketlja, škaklja* (pleše in ropota); ko je kamen dobro vsidran med druge kamne in torej stabilen, lahko nanj postavijo naslednji kamen (Rudi Bak; Zdravko Škrlj; Boris Čok; Eda Belingar). Pri obračanju kamna in preskušanju različnih leg torej pridejo do izraza vid, tip, kinestezija in sluh, podobno kot pri snemanju. Pri obeh procesih gre za usposobljeno zaznavanje (Grasseni 2007b; 2009: 16).

Na delavnici sem opazila, da je bila predstavnica Zavoda za varstvo kulturne dediščine pri suhozidarskih detajlih natančnejša od mentorjev: vztrajala je, da pravilno zgradijo odtok meteorne vode s ceste na travnik (zajčjo luknjo), zato so podrli meter že zgrajenega zidu. Razlago sem pozneje našla v literaturi: večji praktiki sami postavljajo standarde in jih gibko prilagajajo vsakokratnemu položaju, raziskovalci pa njihove veščine presojujejo po strokovnih standardih odličnosti (Polanyi 1962: 67). Zajčje luknje mentorji niso opazili ali pa se jim ni zdela pomembna, ker so se zavedali, da v enem dnevu ne bo mogoče obnoviti celotne dolžine zidu (Rudi Bak; Mitja Kobal). Predstavnica Zavoda za varstvo kulturne dediščine je po strokovnih standardih spodbujala natančno izvedbo detajlov zaradi učne izkušnje udeležencev (Eda Belingar).

V montaži sem s sekvenčnimi posnetki gradila enotnost prostora in časa. Film *Suhozidna gradnja* (2017) sem odprla s totalom vasi Matavun nad ogromno kraško udorno dolino, po nekaj vinjetah vasi Matavun in Škocjan pa sem v kongresnem centru Parka Škocjanske jame Pr Nanetovh prikazala eno od predavateljic in udeležence teoretičnega dela *Šole prenove: Suhozidna gradnja*. Sledil je niz kadrov kraške naravne in kulturne krajine s suhimi zidovi ter posnetka tematske table Naravovarstvenega območja o suhozidnih gradnjah na Krasu in dvostranskega zidu ob Jakopinovi njivi med Matavunom in upravo Regionalnega parka v Škocjanu; s tem sem napovedala prizorišče prenove naslednjega dne. V ozadju je kot orientacijska točka viden zvonik matavunske cerkve. S tem sem v filmu postavila prostorski, kulturni, družbeni in vsebinski okvir dogajanja ter povezala naravne danosti in kulturne značilnosti Parka Škocjanske jame.

Po zatemnitvi in odtemnitvi, s katerima sem nakazala preskok v času, vidimo jutranje zbiranje organizatorjev, mentorjev in udeležencev. Dobrih osem ur njihovega dela sem strnila v osem minut filma.

Struktura drugega dela filma sledi strukturi dogodka in procesa obnove zidu, obenem pa je razvidna tudi komunikacija mentorjev in udeležencev. Zvočno podobo filma sem utemeljila na naravni in kulturni zvočni krajini suhozidne gradnje in prostora dogajanja; nisem dodajala ekstra-diegetske glasbe ali zvočnih učinkov (primerjaj Henley 2004: 107; 2010: 130). Tako film prenaša tudi ozračje dogodka: kombinacijo značilnih zvokov dela, dialogov o načinih dela, priložnostnih pogovorov in šal. Film se začne s kratko uvodno špico, ki jo je Koordinator pripravil za filme o enotah v Registru nesnovne kulturne dediščine. Podatki o govorcih so navedeni v napisih na sliki, podatki o filmski produkciji pa v končni špici na temni podlagi.

Če film presojam z vidika opredelitve, da nesnovna kulturna dediščina pomeni »prakse, predstavitve, izraze, znanja, veščine in z njimi povezane orodja, predmete, izdelke in kulturne prostore, ki jih skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki prepoznava kot del svoje kulturne dediščine« (Unesco 2003a: 2.1. člen), sem prikazala utelešeno znanje in prakse, prav tako pa tudi orodje, izdelke in prostor, kjer je dejavnost potekala. V ospredju so nosilci znanja in heterogena skupina udeležencev, ki so znanje pridobivali z neformalnim, delno organiziranim in strukturiranim učenjem, vendar ne v smislu, da bi jim mentorji dajali natančna navodila (primerjaj Ličen 2012: 11). Film prikazuje prostorske, telesne, časovne in osebne vidike suhozidne gradnje (primerjaj MacDougall 2006: 270–2).

Osebne identitete posameznikov razkrivajo postave, obleka, način gibanja in dela, geste, obraz, mimika in govor; kulturne identitete prostora pa posnetki naravne in kulturne krajine, značilnih zgradb, ustanov in oznak v prostoru; identitete družbene skupine tudi jezik in način komunikacije (primerjaj Ginsburg 1995a: 266; MacDougall 2006: 55; Valentinčič Furlan 2016: 108). Na posnetkih prvega dela filma je najbolj v ospredju predavateljica, v drugem delu pa govorca v skupini približno 20 ljudi (drugo dvajseterico vidimo samo nekajkrat v ozadju). Identitete govorcev so podane z navedbo imen in priimkov (primerjaj Valentinčič Furlan 2016c: 108–9). Identitete elementa nesnovne dediščine opredelijo naslov filma ter kraj in čas dogodka, identiteti avtorice in producenta pa končni napisi in logotipa Slovenskega etnografskega muzeja in Koordinatorja. Uvodna špica Registra nesnovne kulturne dediščine film postavi v kontekst slovenskega registra in primerov varovanja nesnovne dediščine.

Informacije niso ponujene s prvoosebim ali tretjeosebim komentarjem o tehnikah, orodjih ali kdo je kdo na delavnici, kar je značilno za ilustrativne filme. Gre za izkustveni film, tudi za film odkrivanja, saj sem sama med snemanjem spoznavala, kako se dediščina suhozidne



gradnje na delavnici razkriva v skupnih dejavnostih, podobno pa ob ogledu filma odkrivajo pomene tudi gledalci (Henley 2004: 107, 110). Po prvotnem načrtu z enim glavnim protagonistom bi bil film kombinacija izkustvenega in razlagalnega filma (Barbash in Taylor 1997: 17; MacDougall 1998: 87; Postma 2012: 35); morda bi bolje nagovarjal mednarodno javnost, ki se prvič sreča s prikazanim dediščinskim pojavom. Film *Suhozidna gradnja* (2017) je osredinjen na utelešene veščine in doživetvo resničnost; ne posveča pa se koncepcijam, tipologijam ali klasifikacijam.

Desetminutnega filma ponavadi ne predstavljamo nosilcem dediščine na posebnem dogodku, po WeTransferu sem ga poslala organizatorkam delavnice in upoštevala pripombe; tedaj še nisem imela kontaktov nosilcev dediščine. Ob objavi filma v *Filmografiji* na spletni strani Slovenskega etnografskega muzeja (Spletni vir 21) in Koordinatorja (Spletni vir 10) so metapodatki navedeni tudi pod okencem za video, tako da lahko spletno iskanje po naslovu filma, avtorjih ali ključnih besedah potencialne gledalce pripelje do filma. V *Filmografiji* je dodan tudi kratek stvarni opis vsebine filma, medtem ko je na spletni strani Koordinatorja kontekst podan z opisom enote (Spletni vir 10).

Kroga uporabnikov filma ni enostavno opredeliti: film je objavljen na spletnih straneh Koordinatorja, Slovenskega etnografskega muzeja in Partnerstva za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje, poslali smo ga tudi španskemu koordinatorju skupnega nominacijskega filma. Predstavljen je bil v več muzejih med predavanji, konferenco, razstavo oziroma festivalom.<sup>234</sup> To dokazuje veliko povezanost nesnovne kulturne dediščine z muzejskim okoljem in sporočilnimi kanali – strokovnjaki za dediščinjenje kulturne pojave in njihove nosilce pripeljejo v območje dediščine z muzejskimi koncepti, metodami, standardi in vrednotami (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 161–2).

### Nominiranje suhozidne gradnje na Unescov Reprezentativni seznam

V primeru večnacionalne nominacije suhozidne gradnje je pobudo za sodelovanje Koordinatorju in Ministrstvu za kulturo prenesla Eda

---

234 Ob predavanju *Kako snemati nesnovno kulturno dediščino* sem film (skupaj z drugimi primeri) predvajala v Gorenjskem muzeju Kranj (23. 2. 2017) in Goriškem muzeju Nova Gorica (11. 4. 2017), prikazan je bil tudi na konferenci ICOM *Nesnovna dediščina – Izživ za upravljanje in politiko zbiranja* v Zagrebu (Etnografski muzej, 17.–20. 10. 2019) in v filmskem programu, ki je spremljal razstavo o slovenski nesnovni kulturni dediščini v Zavodu in muzeju Bitola v Severni Makedoniji (7. 11.–1. 12. 2019). Organizatorji mednarodnega festivala *Dnevi etnografskega filma* so ga pokazali, ko sem prejela Plaketo Nika Kureta (SEM, 5. 3. 2019) (Križnar 2019).

Belingar. Predstavnice Ministrstva za kulturo, Koordinatorja in Zaveda za varstvo kulturne dediščine Slovenije so aprila 2016 v delovno skupino povabile etnologinje (Edo Belingar, Edo Benčič Mohar, Darjo Kranjc), biologinjo (Vanjo Debevec Gerjevič, strokovno vodjo Biosfernega območja Kras v Parku Škocjanske jame), dva nosilca dediščine (Borisa Čoka in Dejana Zadravca) in dva zastopnika lokalnih skupnosti (Danila Antonija za Kras in Vinka Zupančiča za Istro). Edo Belingar so izbrali za nacionalno predstavnico za udeležbo na drugem sestanku za mednarodno kandidaturo septembra v Grčiji (Arhiv KEF 2016h: 2). Za vsebinsko in procesno vodenje so skrbele predstavnice Koordinatorja in Ministrstva za kulturo.

Pri pripravi skupne nominacije se je Slovenija pridružila Grčiji, Bolgariji, Cipru, Hrvaški, Italiji, Franciji, Španiji in Švici. Bolgarija je pozneje izpadla, ker elementa niso pravočasno vpisali v državni register. Priprava večnacionalnih nominacij večinoma poteka tako, da ena država postavi osnovne smernice in povabi še druge, potem pa se na skupnem sestanku dogovorijo o nadaljnjem poteku. Države za posamična polja nominacijskega obrazca pripravijo besedila z opisi dediščine, nosilcev, prenosa znanja, varstvenih ukrepov ter podatke o vpisih v register, ki jih glavni koordinatorji potem združijo in uredijo v enotno besedilo. Pripravo spremlja veliko razprav in pogajanj, deloma na daljavo po elektronskih orodjih in deloma na srečanjih v živo v različnih državah. V teh procesih se lahko spremenijo glavni poudarki in celo naslov nominacije, usklajujejo se načini opisovanja, države prijaviteljice zbirajo obveščena soglasja nosilcev in akterjev, fotografije in gradivo za skupni film ter izjave avtorjev o prenosu pravic. Glavne koordinatorke so dobro poznale metodologijo priprave nominacije in izrazje približale značilni Unescovi dikciji.

Sogovornike sem vprašala, koliko so nosilci dediščine sodelovali pri oblikovanju besedila nominacije. Podatke sta prispevala in besedila brala Čok in Zadavec kot člana delovne skupine (Boris Čok; Dejan Zadavec; Eda Belingar). Nosilce dediščine so redno obveščali o razvoju in poudarkih nominacije; nekateri so podpisali tudi pisma podpore. Vsi nosilci so bili vključeni, vendar niso bili zelo odzivni, ker je šlo pri oblikovanju besedil za zelo papirnate zadeve, ki morajo zado- stiti Unescovim merilom (Eda Belingar).

Nominacija z naslovom *Veščina suhozidne gradnje, znanje in tehnike* je bila na Unescov sedež v Parizu predložena marca 2017, novembra 2018 pa je bila obravnavana na 13. zasedanju Medvladnega odbora za varovanje nesnovne kulturne dediščine v Port Louisu na Mavriciju (Unesco 2018a: 18–20). Medvladni odbor je pohvalil države pogodbenice, da so predložile zgleden in skrbno pripravljen

dosje, ki pritrjuje duhu konvencije v smislu mednarodnega sodelovanja (Unesco 2018b: 8, 10). Po potrditvi vpisa se je v imenu osmih držav zahvalila glavna grška koordinatorka in povabila še druge države, da se v naslednjih letih pridružijo nominaciji. V tem se je kazal demokratični značaj suhozidne gradnje, ki sega v prazgodovino (Spletni vir 9) in je močno razširjena po Evropi. Pokazali so enominutni video, v katerem so se Unescu zahvalili člani delovne skupine za pripravo nominacije. Udeleženci zasedanja niso spoznali dediščine in nosilcev; v ospredje so bili postavljeni varovalna paradigma in njeni akterji.

Zasedanja so se iz Slovenije udeležili Eda Belingar, Špela Spanžel, Tanja Roženberger, Darja Kranjc in Boris Čok. Po mnenju sogovornikov je bil Čok v ogromnem auditoriju med političnimi predstavniki in strokovnjaki različnih držav med redkimi nosilci dediščine (Eda Belingar; Darja Kranjc; Boris Čok); vsi trije so zasedanje Medvladnega odbora dojeli kot zelo spolitiziran dogodek. To ni nenavadno, saj gre za visoko kodificirane institucionalne rituale, ki jih vodijo posamezniki s posebnim statusom (Bortolotto 2015: 252). Besedo namreč dodeli in vzame predsedujoči, izjave državnih predstavnikov pa so ovite v ritualni diplomatski diskurz.

Na zasedanjih Medvladnega odbora so dediščinski elementi navzoči samo virtualno (Bortolotto 2015: 253; primerjaj Kirshenblatt-Gimblett 1995: 369, 375–8). Udeleženci obravnavane elemente nesnovne dediščine največkrat spoznajo v formulacijah Ocenjevalnega telesa, da ustrezajo petim merilom (glej Unesco 2018a), ki so med razpravo vidni na dveh zaslonih, kot tudi fotografije. Nekatere države po razglasu, da je element vpisan na seznam, dodeljene tri minute časa namenijo zahvalam; druge čas razdelijo med zahvalo in prikaz kratkega odlomka iz nominacijskega filma, ki navzočim prikaže dediščino; tretje pa za to priložnost posnamejo video z zahvalo pripravljalcev nominacije. V preteklosti se je, sicer zelo redko, vpisani folklorni element predstavil tudi s kratkim odrskim nastopom nosilcev dediščine (Bortolotto 2015: 253).

Prav na zasedanjih Medvladnega odbora se pred našimi očmi odvija metakulturna produkcija dediščine ali družbena alkimija, ki kulturne prakse iz nacionalne dediščine prekvalificirata v dediščino vsega človeštva. Prizorišča zasedanj so značilni primeri ne-krajev, tj. prostorov prehodnosti, kakršna so nakupovalna središča, hotelske sobe in letališča, kjer ljudje ostajajo anonimni (Augé 1995: 78–115). Unesco za organizacijo zasedanj v zainteresiranih državah izbira podobne konferenčne dvorane z enakimi značilnostmi in zmogljivostjo, zato se iz leta v leto ponavljajo tudi generična ozadja posnetkov zasedanja (Bortolotto 2015:

253). Razen predsedujočih in poročevalca Ocenjevalnega telesa so vsi udeleženci zasedanja v dvorani anonimni, identificira jih napis z imenom njihove države brez nacionalnih insignij (Darja Kranjc). Čeprav je zasedanje Medvladnega odbora leta 2022 v maroškem Rabatu potekalo v velikem šotoru, pa v neposrednem prenosu nismo zaznali razlike v opremljenosti prostora (arhivski posnetki, Spletni vir 96).

Na Unescovem spletišču so bili od novembra 2018 do decembra 2024 objavljeni vsi elementi nominacijskega dosjeja *Veščina suhozidne gradnje, znanje in tehnike* (Spletni vir 58): kratek opis, fotografije, film, nominacijski obrazec (v angleščini in francoščini), soglasja skupnosti v osmih državah in vpisi v nacionalne registre (v domačem jeziku in angleščini ali francoščini). Tudi po decembru 2024 so tam dostopni koncepti tezavra, cilji trajnostnega razvoja in zvrsti nesnovne dediščine, ni pa več povezave do sklepa Medvladnega odbora o vpisu (Spletni vir 215).

Decembra 2024 so na 19. zasedanju Medvladnega odbora v Asunciónu v Paragvaju potrdili razširjeni vpis z novimi državami Andoro, Avstrijo, Belgijo, Irsko in Luksemburgom.<sup>235</sup> Po novem ima element naslov *Art of Dry Stone Construction, Knowledge and Techniques*, s čimer poudarjajo raznolikost suhozidnih zgradb (Spletni vir 216). Film so podaljšali na 15 minut, dodali posnetke skupnosti novih držav, priredili naslov, dopolnili končne napise in dodali nove imetnike avtorskih pravic v petih državah. Stari film je dostopen v arhivski zbirki videa in zvokov (Spletni vir 217). Zamenjali so tudi fotografije: 10 je novih, stare pa niso več dostopne.

### Znanje v nominacijskem obrazcu in filmu

Nominacijski obrazec je natančno strukturiran: skoraj za vsako rubriko je predpisano tudi največje število besed, poleg tega je zahtevanih veliko specifičnih podatkov. Obrazec za *Veščino suhozidne gradnje, znanje in tehnike* je dolg 62 strani, kar je primerljivo z drugimi večnacionalnimi nominacijami, ki so dva do trikrat obsežnejše od nominacije posamičnih držav pogodbenic (Unesco 2015a: 9. točka). Najprej opredeli države predlagateljice in ime elementa, tudi v jezikih osmih držav, nosilce dediščine, geografske lokacije, glavno kontaktno osebo nominacije in kontaktne osebe v sedmih državah (Veščina 2018: 1–5). V nadaljevanju besedilo interpretiram po Unescovih merilih za vpis elementa na Reprezentativni seznam; s tem poudarjam, da

---

235 Obrazec vpisa na podlagi razširitve (ang. *Inscription on an Extended Basis*) je dolg samo 16 strani in ne ponavlja podatkov iz prvotnega nominacijskega obrazca, ki na Unescovem spletišču ni več dostopen.

nominacijski obrazec nameni osemkrat več prostora opisu varovanja kakor opredelitvi dediščine. Element in nosilci so opisani na sedmih straneh, 55 strani pa poda oceno pozitivnih vplivov vpisa (R.2), navaja varstvene ukrepe (R.3) in vpise v registre po državah predlagateljicah (R.5), dokazuje obveščeno udeleženo nosilcev pri pripravi nominacije (R.4) in navede kontakte prijaviteljev in državnih predstavnikov, ki nominacijo predajo Unescovemu sekretariatu.

Pri merilu R.1 (element predstavlja nesnovno dediščino, kakor je opredeljena v konvenciji) so večšine suhozidne gradnje, posredovanje znanja in nosilci opredeljeni zelo široko in zajemajo vse oblike, tehnike in funkcije suhozidnih gradenj v preteklosti in sedanjosti (Veščina 2018: 6).<sup>236</sup> Skupne značilnosti elementa so precej bolj poudarjene od razlik po državah. Med funkcijami suhozidnih gradenj je na prvem mestu vloga v trajnostni organizaciji podeželskega prostora, na primer pri »preprečevanju zemeljskih plazov, poplav in snežnih plazov; v boju proti eroziji in dezertifikaciji zemlje; zadrževanju vode; krepitvi biotske raznovrstnosti; ustvarjanju ustreznih mikroklimatskih pogojev za kmetijstvo«; šele potem, da oblikujejo raznovrstne krajine in načine bivanja, poljedelstva in živinoreje; ter nazadnje, da suhozidne gradnje uporabljajo tudi pri javnih delih (za prometna omrežja, rečna in morska obrežja, vodne zbiralnike) (Veščina 2018: 6). Struktura opisa kaže, da so prijavitelji vrstni red prilagodili Unescovim vrednotam, posebej trajnostnemu razvoju (Unesco 2003a: 2.1. člen; 2008/2018: 192.–197. točka; 2020: 113–4; Spletni vir 45).

Kot nosilce večšin suhozidne gradnje so opredelili tradicionalne gradbenike v podeželskih skupnostih, strokovnjake v gradbeništvu in različna nacionalna ali mednarodna združenja suhozidarjev. Poleg tega so vključili poklicne skupine arhitektov, gradbenih inženirjev, arheologov, antropologov, biologov, okoljskih znanstvenikov, geologov, hidrologov; vladne oddelke za gozdarstvo, kmetijstvo, prostorsko načrtovanje in kulturno dediščino; lokalne in regionalne uprave; akademske ustanove, raziskovalne centre in kulturne organizacije (Veščina 2018: 6–7; več pri merilu R.4).

Sledi opredelitev načinov prenašanja znanja in veščin: »Znanja o tehniki suhozidne gradnje so se izkustveno prenašala iz roda v rod, s praktično uporabo, ki je vedno prilagojena značilnim razmeram vsakega kraja« (Veščina 2018: 7). Danes že prevladujeta formalno izobraževanje, na primer poklicno usposabljanje, in neformalno učenje, na

---

236 Navodilo zahteva kratek opis »elementa za predstavitev bralcem, ki ga še nikoli niso videli ali doživeli« (Veščina 2018: 6). Unesco besedilo objavi na spletišču, v tem primeru ga je nekoliko skrajšal (Spletni vir 58).

primer delavnice, tečaji in delovni tabori (prav tam). Že v naslednjem odstavku pa besedilo enači ustni in neformalni prenos: »Po drugi svetovni vojni /.../ je ustno/neformalno prenašanje elementa doseglo nizko točko« (prav tam). Unesco niti v konvenciji niti v nominacijskem obrazcu ali navodilih ne omenja izkustvenega učenja, ki je značilno za prenos utelešenega znanja in veščin. Posledično imajo lahko pripravjalci nominacij težave z opredelitvijo načinov prenosa znanja in veščin.

Unesco močno poudarja družbene funkcije in kulturne pomenne nominiranega elementa, zato so prijavitelji navedli, da graditev suhozidnih konstrukcij prispeva k družbeni koheziji lokalnih skupnosti, utrjevanju skupne identitete na lokalni in regionalni ravni, ustvarjanju mrež med kulturnimi skupnostmi ter k medsebojnemu spoštovanju in spoštovanju kulturne raznovrstnosti (Veščina 2018: 8–9). Prijavitelji so torej večje našteali pomena od lokalne do mednarodne ravni in na koncu vpletli Unescovi vrednoti: medsebojno spoštovanje in kulturno raznovrstnost (Unesco 2003a: 2.1. člen).

Merilo R.2 zahteva, da države pogodbenice argumentirajo, kako bo vpis »prispeval k zagotavljanju prepoznavnosti in zavedanja pomena nesovne kulturne dediščine ter spodbujanju dialoga, s čimer bo odražal kulturno raznolikost po vsem svetu in pričal o človekovi ustvarjalnosti« (Veščina 2018: 9). Države so zapisale, da sta raznovrstnost in ustvarjalnost vidni v novih uporabah tehnike suhozidnih gradenj v sodobni umetnosti, arhitekturi, varstvu biotske raznovrstnosti, turizmu na kmetijah, okoljski in umetniški vzgoji itn. Dodale so, da dejavnosti navdušujejo mlade in spodbujajo medgeneracijske povezave ter medsektorsko sodelovanje (nav. delo: 10). Pri tem so spet uporabile Unescove ključnike iz opredelitve nesovne dediščine – kulturno raznovrstnost in človekovo ustvarjalnost (Unesco 2003a: 2.1. člen).

Na področju varstvenih ukrepov (merilo R.3) nominacija navaja, da se zadnji dve desetletji v vseh državah povečujeta živost in prepoznavnost suhozidnih gradenj, poleg tega pa tehnike pridobivajo na vrednosti pri ohranjanju ekološkega ravnovesja (Veščina 2018: 10). Praktiki in skupnosti dediščino varujejo (tj. posredujejo, identificirajo, dokumentirajo, raziskujejo, ohranjajo in izboljšujejo) z izobraževalnimi tečaji, knjigami, priročniki, dokumentacijo, promocijo in prizadevanji za ozaveščanje (nav. delo: 11–2), ki so značilni Unescovi žanri (Hafstein 2015: 146–9; 2018a: 128, 142). Države pogodbenice prispevajo zakonodajne ukrepe in orodja za varovanje suhozidnih gradenj in območij, raziskave, formalno izobraževanje in poklicno usposabljanje (Veščina 2018: 12–3). Naveden je dolg seznam teles, vključenih v varovanje, od enega na Hrvaškem do 54 v Španiji (nav. delo: 17–29).

Glavno orodje varovanja so ustrezni popisi na ozemlju držav prijaviteljic (Unesco 2003a: 12. člen); merilo R.5 zahteva dokazila o vključitvi suhozidne gradnje v nacionalne registre: element je vpisan v en državni register na Hrvaškem in Cipru, v Franciji, Grčiji, Sloveniji in Švici, na tri popise v Italiji ter v osem regionalnih registrov v Španiji (Veščina 2018: 48–9).<sup>237</sup>

Merilo R.4 zahteva dokaze, da je bila nominacija elementa pripravljena »s čim širšo udeležbo skupnosti, skupin in v nekaterih primerih posameznikov ter z njihovim prostovoljnim, predhodnim in obveščnim soglasjem« (Veščina 2018: 29). Ob analizi dokumenta sem opazila dvojnost strategij držav pri pripravi soglasij, ki, sklepam, izhaja iz navodil v obrazcu. Unesco v 4a. točki od držav pogodbenic pričakuje, da navedejo širok niz vseh akterjev, ki so sodelovali pri pripravi nominacije, kot so »lokalne in regionalne uprave, skupnosti, nevladne organizacije, raziskovalni inštituti, strokovni centri« (Veščina 2018: 29–30); s čimer poudarja širok družbeni pomen dediščine. V 4d. točki pa sprašuje po kontaktih »organizacij ali predstavnikov skupnosti ali drugih nevladnih organizacij, ki se ukvarjajo z elementom, kot so združenja, organizacije, klubi, cehi, usmerjevalni odbori« (nav. delo: 33), torej praktikov. To kategorijo v Sloveniji opredeljujemo kot nosilce dediščine (ZVKD-1: 20. in 98. člen; Križnar 2008: 27; 2010a, 2012: 184, 188; Koordinator 2021a), prvo pa sem označila kot akterje dediščine (Slavec Gradišnik 2014: 14–5).

Prijavitelji so v obrazcu kot praktike ali nosilce suhozidne gradnje (glede na 4d. točko) opredelili eno mednarodno organizacijo, Hrvaška in Francija po eno telo, Ciper tri, Švica štiri, Grčija pet, Slovenija in Italija po 14 ter Španija kar 102 (Veščina 2018: 33–47). Edino Slovenija je poleg Partnerstva za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje, Društva za ohranjanje tradicionalnih gradbenih in obrtniških znanj slovenske Istre Jugna (ter osmih občin) navedla tudi štiri individualne nosilce dediščine (nav. delo: 36–7).

Omenjena razdvojenost strategij držav se pokaže pri prostovoljnih, predhodnih in obveščenih soglasjih (v Sloveniji jih imenujemo pisma podpore), ki so priložena nominacijskemu dosjeju: nekatere države so se omejile na izjave nosilcev dediščine pod 4d. točko, druge pa so dodale tudi izjave širokega kroga akterjev (angl. *all parties concerned*) pod 4a. točko. Švicarji so na primer oddali podpisana soglasja štirih dejanskih praktikov in dveh ustanov (Veščina 2018: 32; Spletni vir 218); druge države od 18 do 62 soglasij praktikov ter strokovnih,

---

237 To dokazuje, da so države pogodbenice na svojih ozemljih organizirale dokaj raznovrstne sisteme varovanja, od centraliziranih do razpršenih.

upravno-političnih in nevladnih organizacij; absolutna rekorderka je bila Španija s kar 237 izjavami (Veščina 2018: 32; Spletni vir 219; osem jih je bilo v obliki video posnetka). Slovenija je pridobila 39 izjav nosilcev dediščine, posameznikov in ustanov, ki cenijo ali raziskujejo suhozidne gradnje, ter upravnih teles (Veščina 2018: 32). Med nosilci so izjave podpore prispevali Partnerstvo, Društvo Jugna in Boris Čok (Spletni vir 220), ne pa drugi v nominaciji navedeni nosilci Rudi Bak, Dejan Zdravec in Sergij Palčič (Veščina 2018: 36).

Države torej »čim širšo udeležbo« skupnosti, skupin ali posameznikov razumejo v razponu od udeležbe dejanskih praktikov (nosilcev) do najširše družbene udeležbe, ko izjavam praktikov dodajo še pisma podpore raznovrstnih akterjev. Oblike soglasij so zelo različne in pogosto sploh ne vsebujejo besed »prostovoljno, predhodno in obveščeno soglasje« (angl. *free prior informed consent*). Soglasja in pisma podpore so lahko pisna ali posneta v nativnem jeziku in prevedena v enega od uradnih jezikov, v skladu z različnostjo skupnosti in pravnimi režimi držav pa so možni tudi drugi načini (Unesco 2022a: 6, glej tabelo Podporni dokazi). Na zasedanju Medvladnega odbora na Baliyu (2011) so na primer razpravljali, ali je s perjem okrašena puščica perujske skupnosti iz amazonskega pragozda Santa Rosa de Huachipairi ustrezna oblika soglasja k nominaciji še nezapisanih molitev s petjem (Bortolotto 2015: 262–4), in jo nazadnje priznali kot enakovredno dokazilo (Unesco 2011a: 22; Spletni vir 221). Unesco v dokumentu *Aide-Mémoire* kritizira uporabo neosebni formaliziranih obrazcev in državam prijaviteljicam priporoča, da dajo prednost individualnim oblikam soglasja, ki izražajo osebne občutke posameznikov (Unesco 2015a: 104. in 105. točka; primerjaj navodilo v obrazcu Veščina 2018: 31). V izjavah torej Unesco spodbuja emske poglede in občutke praktikov in akterjev z osebno noto. Slovenija je na primer pismom podpore dodala tudi risbe otrok s Krasa in Istre (Spletni vir 220).

Zaradi nejasne opredelitve nosilcev oziroma akterjev dediščine (nevtralna sintagma »skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki« se lahko nanaša na oboje) in participacije (Kearney 2009; Blake 2009: 63, Erlewein 2015: 29; Sousa 2018: 26; Bortolotto idr. 2020: 69) Unesco in države pogodbenice ustvarijo konglomerat praktikov z ustreznimi veččinami (nosilcev dediščine); teles, ki podpirajo varovanje dediščine ali jo raziskujejo in imajo o njej predvsem kognitivno znanje; simpatizerjev s čustvenim odnosom; ter posameznikov in ustanov, ki vidijo v dediščini vir za poklicno preživljanje (poleg nosilcev dediščine še različni rokodelci, zasebni muzeji, zavodi in turistične agencije). To potrjuje, da Unesco in nekatere države predlagateljice dediščinski element pripisujejo bistveno širšemu krogu strokovnih,



družbenih in upravno-političnih subjektov v primerjavi s tistimi, ki ga dejansko znajo izvajati v praksi. Kognitivno znanje o določeni dediščini samo po sebi ne omogoča njene živosti in prenosa večšin na druge (van Zanten 2008: 1; Postma 2012: 41; Lipp 2013: 140). V tem smislu gre za komunalizacijo (Hafstein 2014a: 40–1, 54–5; 2018b: 122), ko dediščina posameznih skupin in skupnosti z vpisom na Unescov seznam postane javno dobro vsega človeštva (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 170, 184–5).

Če povzamem, nominacijski obrazci niso natančni niti pri opredelitvi nosilcev oziroma akterjev dediščine, niti pri vrsti znanja (praktično, kognitivno), niti glede načinov prenosa znanja in večšin (izkustveni, ustni, ...), zato prijavitelji zelo različno navajajo vse troje. V konvenciji in drugih dokumentih varovalne paradigme je nejasno opredeljena tudi udeležba nosilnih skupin in skupnosti (Kearney 2009; Blake 2009: 63, Bortolotto idr. 2020: 69), izjave prostovoljnega, predhodnega in obveščenege soglasja pa nimajo nujno oblike soglasij in pogosto sploh ne vsebujejo teh ključnih besed – mnoge so po obliki in vsebini bolj podobne pismom podpore (Unesco 2015a: 104., 105. točka; Veščina 2018: 31; primerjaj Unesco 2021: 46., 47. člen).

Ko sem večkrat pregledala besedilo nominacije, sem opazila še eno protislovje. Pri opredelitvi dediščine, skupin in skupnosti beremo, da so bili »tradicionalno v vseh sodelujočih državah nosilci in izvajalci suhozidne tehnike podeželske skupnosti, kjer se element še vedno izvaja v okviru letnega cikla dela« (Veščina 2018: 2); med ukrepi varovanja pa je med drugim naštet »omejevanje puščanja ovac, koz in goveda na pašo na zapuščenih terasah in okoli njih« (nav. delo: 15). Glede na enega glavnih izvorov in funkcij suhozidnih gradenj v poljedelstvu in živinoreji (nav. delo: 6), gre za pokroviteljski humanocentrični pogled, ki drugim bitjem odreka pravico do sobivanja v podeželskem prostoru. Če na suhozidno gradnjo gledamo kot na zbir, ki poudarja družbeno kompleksnost človeških in nečloveških kolektivitet (Deleuze in Guattari 1980; Harrison 2013a; Tauschek 2015), spadajo v njen krog tudi domače in divje živali.

Razlike med državami zagotovo so, vseeno pa se sprašujem, ali morda pripravljavci nominacije, ki so verjetno pretežno mestni ljudje, podeželja s suhozidnimi strukturami ne gledajo skozi mestna očala, predvsem kot potenciala za urejeno kulturno krajino, rekreacijo in turizem (Veščina 2018: 8). Turizem lahko na identiteto prostora vpliva s preureditvijo krajev ali pokrajin v objekte za »turistični pogled« in rabo (Urry 1990, 2001). Opozorjeno je bilo na razločke v doživljanju območja dediščine pri insajderjih (domačinih) in avtsajderjih (turistih, popotnikih, obiskovalcih, rekreativcih) (Ashworth in Graham 2005:

151), med katere spadajo tudi urbani priseljenci (Fakin Bajec 2011: 127, 212; Brumann 2014: 177). Če so pripravljenci nominacij fizično ali po načinu življenja in razmišljanja oddaljeni od dediščinskih krajev, lahko tudi nje uvrstimo med avtsajderje te dediščine. Pripadniki različnih poklicev in dejavnosti, na primer kmetje, športniki in turistični delavci, vrednotijo in uporabljajo različne vidike krajine (Grasseni 2007a: 204; 2008: 159). Zato zagovarjam stališče, da je pri pripravi nominacij potrebno upoštevati mnogovrstnost pogledov nosilcev in akterjev, posebej pa življenjske, poklicne in eksistencialne razmere domačinov na dediščinskih območjih ter tudi potrebe živalstva in rastlinstva. Z drugimi besedami, pripravljenci nominacij naj se seznanijo s stališči nosilcev dediščine in lokalnih skupnosti, da z njimi uravnotežijo poglede strokovnjakov in politike. Nimam vpogleda, koliko je bilo pri pripravi nominacije to upoštevano v drugih državah, trdim pa, da je bila prednost Slovenije, da raziskovalke dobro poznajo poglede, želje in prizadevanja nosilcev suhozidne gradnje.

V Franciji zakon o podeželski senzorni dediščini štiti ruralno življenje kmetov in domačih živali pred zahtevami urbanih priseljencev, ki iščejo mir in tišino: »Kravji zvonci (in iztrebki), cvrčanje kobilic ali škržatov in hrupni traktorji v zgodnjih jutranjih urah zdaj prav tako veljajo za del francoske naravne dediščine, ki bo vključena v okoljsko zakonodajo« (Bendix 2021: 47; Spletni vir 222). Dodajam, da je kmetijstvo kulturni poseg v naravo in gre torej poleg naravne tudi za kulturno dediščino. Bojan Baskar v članku Mesto kmetijskih živali v večvrstni etnografiji piše o pozabi kmetijskih živali in ambivalentnem odnosu družbe do njih, ko jih morajo kmetje dobesedno skrivati pred očmi, ušesi in nosovi turistov in mestnih priseljencev na podeželje (Baskar 2023: 23–4).

Skupni film *Suhozidna gradnja, znanje in tehnike* (2017) je zmontirala španska produkcijska hiša Mira Audiovisual<sup>238</sup> iz filmov ali gradiva osmih držav. Španci so prejeli zelo različne posnetke, ki prikazujejo suhozidne konstrukcije v različnih krajih, ljudi pri delu in številne intervjuje. Pripovedovalci so bili večinoma posneti med delom na krajih suhozidne gradnje, kar bogati kontekst, redki pa kar doma v dnevni sobi. Slovenija je poslala tri filme: *Vzdrževanje in gradnja suhih zidov* (2012), *Selitev kamnite hiške na Medvejku* (2015) in *Suhozidna gradnja* (2017), ki prikazujejo praktično delo. V skupnem filmu so uporabljeni prikazi dela, izjava Rudija Baka in blagoslov pastirske hiške Borisa Čoka; slovenščino slišimo skupaj z jeziki sedmih držav.

---

238 Reguant je oktobra 2016 poslal Unescova navodila in tehnične karakteristike (Arhiv KEF 2016e).

Joan Seturia Reguant je marca 2017 pojasnil zasnovo filma in omogočil povezavo do prve različice:

Odločili smo se za mešano zgodbo, ki jo spletajo glas tretjeosebnega pripovedovalca in izjave različnih nosilcev in izvajalcev te tehnike. Menimo, da je rezultat optimalen, saj omogoča izražanje in razlago velikega števila praktikov (moških in žensk), hkrati pa komentar /.../ daje zgodbi konsistentnost in trdnost. Potrudili smo se prikazati čim večje število pokrajin, krajev, jezikov, tipologij, ljudi vseh starosti in obeh spolov. (Reguant, EP, 9. 3. 2017)

Jezikovna analiza prvega stavka pokaže, da so film gradili na logiki izjav in komentarja, torej logocentrično (MacDougall 1998: 84). Montažerji so s komentarjem in dinamično kompilacijo posnetkov ter fotografij predstavili številne vidike, o katerih poroča nominacijski obrazec. Film prikazuje skupine ljudi, ki popravljajo zidove ali gradijo nove suhozidne objekte v različnih krajih, in kulturne krajine s kamnitimi zgradbami. Sekvenca s kolažem fotografij predstavlja pisano podobo zidov, teras, zasilnih bivališč, ograd, vodnjakov, cest, mostov in obokov. Zvočna podoba filma kombinira zvoke suhozidne gradnje, zelo kratke izjave številnih nosilcev dediščine, tretjeosebni angleški komentar in klavirsko glasbo. Besedilo bere globok moški glas, ki spominja na napovednike hollywoodskih filmov – ti so tudi eden od značilnih avtoritativnih filmskih diskurzov, katerih elementi so pogosto kopirani v drugih filmskih žanrih in zvrsteh, ker so del vplivne globalne medijske krajine. Komentar in glasba sta transportna mehanizma filma z relativno zaprto strukturo.

Film je strukturiran v poglavja, ki jih napovedujejo naslovi: Tehnika prednikov, Praktično znanje, Grajenje krajine, Okolju prijazno, Družbena vloga, Posredovanje dediščine in Prihodnost. Podatke prinašajo napisi: naslov filma, imena osmih držav in naslovi poglavij, ki se izpišejo na ozadju nekoliko zatemnjenega fotograma kamnitega zidu. Naslovi poglavij in glasovni komentar so v filmu digitalna sredstva, ki gledalce odmaknejo od prikazane teme in filmskih subjektov (Crawford 1992: 71). Film se začne z navedkom hrvaškega pisatelja Predraga Matvejevića: »Več znoja je bilo prelitega ob čiščenju pobočij za vinsko trto kot pri gradnji piramid. Zid iz kamna je spomenik trdni volji.« Pregledovanje filmov na Unescovem spletnem mestu in sodelovanje pri pripravi nominacij sta pokazala, da nosilci, stroka in upravna telesa v nominacijah večkrat navajajo splošno razširjene pregovore in navedke iz knjig, v filmih celo odlomke iz znanih igranih filmov, da pokažejo, kako širok družbeno-kulturni vpliv ima dediščina in kako odzvanja v umetnosti in množičnih medijih.

Intervjuji v filmu so podnaslovljeni v angleščini (nastala je tudi francoska različica filma), ni pa podatkov o govoricah.<sup>239</sup> Napisi na koncu filma poleg podatkov o filmskih ustvarjalcih, fotografih, filmih in govoricah pri večini držav naštevajo tudi nacionalna telesa, odgovorna za varovanje nesnovne dediščine (Španija navaja kar 52 teles v osmih pokrajinah!). Začnejo pa se, presenetljivo, z imenom nominacije in podnaslovom, da gre za nominacijo za vpis na Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva. Španski montažerji so torej kot dediščinski verniki (Brumann 2014: 173–4) prakso filmskih produkcij, da končni napisi navajajo avtorje, producete in morda še financerje ali sponzorje, razširili na podatke, da film sodi v Unescovo varovalno paradigmo.

Drugi nenavadni vidik te filmske produkcije je bil, da so Španci v prvi različici filma uporabili tudi precej izjav karizmatične Sally Hodgson, glavne protagonistke filma *Prepusti se suhozidni gradnji* (*Go with Dry Stone Walling*, 2014), ki sem ga videla leta 2016 na platformi YouTube. Španskim montažerjem so ga poslali Italijani, ker vsebuje posnetke in izjave italijanskih graditeljev. V povratnih informacijah (EP, 13. 3. 2017, s posredovanjem Ede Belingar) sem izrazila dvom o smiselnosti odločitve, da angleško govoreča oseba daje takt filmu osmih držav, če njena država ne sodeluje pri nominaciji; posledično so izjave izločili iz filma (Reguant, EP, 13. 3. 2017). To je zanimiv primer filmskega simulakra, ko so montažerji nalezljivo navdušenje irske suhozidarke preprosto vključili v reprezentacijo uradne dediščine osmih držav, čeprav Irska ni bila udeleženka nominacije. Če razmišljam o mogočih vzrokih, predvidevam, da so želeli doseči večjo prepričljivost filma v procesih vrednotenja ter z navdušenjem za suhozidno gradnjo pritegniti pozornost gledalcev.

Film *Suhozidna gradnja, znanje in tehnike* (2017) v desetih minutah prinaša razmeroma bogato informacijo o dediščinskem elementu, slabše pa so predstavljene kulturne identitete krajev in osebne identitete nosilcev dediščine. Film je zelo usklajen z vsebino nominacijskega obrazca in poudarja postavljenost v Unescovo politiko varovanja. Temu je verjetno prispevala Reguantova udeleženosť v evalvacijah nominacij (Reguant, EP, 3. 7. 2017). Razkrivanje konteksta varovalne paradigme film oddalji od izkušnje suhograditeljev (primerjaj Henley 2004: 111–3). Sama ne vidim potrebe po poudarjanju varovanja v

---

239 Po ogledu prve različice filma sem predlagala, da so govorniki identificirani, vendar to ni bilo izvedljivo, ker nekatere države niso mogle priskrbeti podatkov o imenih, priimkih in krajih; kompromisna odločitev je bila, da so imena govorcev podana v končnih napisih pri tistih državah, ki so jih priskrbele.

filmu, ker je izčrpno zajeto v nominacijskem obrazcu, pomembnejša je komplementarnost medijev (Valentinčič Furlan 2015c: 105; Unesco 2015a: 122. točka). Reguant in kolegi so gradivo osmih držav povežali v skupno vizualno pripoved, medtem ko nekateri avtorji filme večnacionalnih nominacij sestavijo iz posamičnih krajših filmov in se ne trudijo za enotnost metodoloških pristopov. Film o veččinah izdelave in igranja na glasbilo kamanča (Spletni vir 223) na primer sestavljata azerbajdžanski in iranski film z različnima vizualnima pristopoma in strategijama končnih napisov (primerjaj Srečković 2018: 84–5).

Če znanje zajema občutke, stališča, informacije, utelešene večšine, verbalne taksonomije in pojme, potem izpolnjen nominacijski obrazec vključuje predvsem informacije, koncepte in klasifikacije (kognitivno zanje), izjave in pisma podpore pa vsebujejo tudi občutke in osebna stališča. Film prikaže nekaj utelešenih večšin in občutkov ljudi, ki gradijo ali pripovedujejo – na obrazih so razpoznavni ponos, zadovoljstvo, veselje, predanost, navdušenje in povezanost. Njihove izjave prinašajo emske poglede na suhozidno gradnjo, tretjeosebni komentar pa je etski pogled strokovnjakov in uradnikov.

Besedilo v obrazcu nominacije je strukturirano birokratsko, upošteva natančna navodila z omejitvijo števila besed. Opredeljuje ga Unescova dikcija z značilnimi sintagmami, brez prepovedanih izrazov in z obveznim navajanjem Unescovih vrednot, kar vse ga približa avtoriziranemu dediščinskemu diskurzu. Nominacijski obrazec seveda ni namenjen prikazu doživete resničnosti suhozidnih graditeljev, temveč reprezentaciji kompleksnega pojava v skladu z Unescovo *Konvencijo*, ki kulturno raznovrstnost promovira po enotnem vzorcu (Di Giovine 2011: 71; Wilk 1995: 110; Appadurai 1996: 39).

Kdo so v procesih priprave nominacij znalci? Strokovnjaki za varovanje in nosilci dediščine iz osmih držav so sestavili podatke v nominacijskem obrazcu, izbrali fotografije in sodelovali pri izdelavi skupnega nominacijskega filma. Glavna koordinatorica je večše orkestrirala želje in zahteve nosilcev dediščine, strokovnjakov in upravnih teles v osmih državah prijaviteljicah, medtem ko je bila to za nekatere člane skupine prva izkušnja procesa priprave večnacionalne nominacije. Pri tem so upoštevali situacije dediščine suhozidne gradnje po državah, seveda presejane skozi sito Unescovih zahtev, vrednot in metodologije priprave nominacij. Delovna skupina je zelo dobro poznala nominacijske postopke, metode in strategije pisanja besedil v predlogu, zato je bil nominirani element uspešno vpisan na Unescov seznam (primerjaj Hamar in Volanská 2015: 40–1; Románková-Kuminková 2017: 359; Židov 2019: 17). Povsem res je, da nosilci dediščine nominacijskega dosjeja ne morejo pripraviti sami (Gilman 2015: 72). Vsekakor ga

uradno odda država pogodbenica (Unesco 2022a: 3., 4. točka) in tudi na zasedanju se zahvali uradni predstavnik države, pri večnacionalnih nominacijah navadno tiste, ki je vodila pripravo.

Kdo so družbene skupine, v katerih se je pri pripravi in obravnavi nominacije prenašalo znanje in kdo so ciljne skupine? Dosje je sestavljen tako, da člane Ocenjevalnega telesa in z njihovimi ocenami še navzoče na zasedanju Medvladnega odbora za varovanje nesnovne kulturne dediščine prepriča, da je večšina suhozidne gradnje upravičena do vpisa na Reprezentativni seznam. Dejansko so prav ocenjevalci in udeleženci 13. zasedanja Medvladnega odbora na Mavriciju podali odločilno pozitivno mnenje. Po vpisu elementa na seznam so sestavni deli nominacije vsem zainteresiranim dostopni na Unescovem spletnem mestu. Skleпам, pa so španski montažerji s poudarjanjem varovalne paradigme v filmu nagovarjali predvsem Unescove ocenjevalce. Udeleženci zasedanja Medvladnega odbora so videli vnaprej posneto zahvalo delovne skupine za pripravo nominacije. S tem je varovalna paradigma postala pomembnejša od elementa in njegovih nosilcev. Takšno prakso lahko interpretiramo tudi kot del strategije, da pripravljavci nominacije izstopijo iz anonimnosti; drugi način pa je objava člankov o vpisanem elementu in postopkih priprave nominacije (Fotopoulou 2017; Hrovatin 2017; Polyniki 2019; Belingar in Kranjc 2019).

Domnevam, da nominacijski obrazec na spletni strani pregledujejo strokovnjaki, raziskovalci in nosilci dediščine iz držav predlagateljic,<sup>240</sup> pa tudi iz vseh drugih držav s takšno dediščino, ki bi se morda želeli pridružiti nominaciji, kar se je v naslednjih letih res zgodilo (Spletni vir 216). Potem so tu nosilci, strokovnjaki in uradniki, ki preučujejo dobro pripravljene nominacije, da lahko pripravijo svoj predlog za vpis (primerjaj Unesco 2015a: 20.–22. točka; 2022a: 10. točka), pa tudi raziskovalci, študenti, novinarji, arhitekti in radovedneži. Širšo javnost pa bistveno bolj od nominacijskih obrazcev zanimajo filmi (Sicard 2018: 70–2). Film *Suhozidna gradnja, znanje in tehnike* (2017) je bil na Unescovem YouTube kanalu do decembra 2024 izbran 139-tisočkrat (podatki pod objavo, Spletni vir 224). Tudi slovenski nosilci dediščine so ga dobro sprejeli, ko je bil septembra 2019 prikazan ob predaji faksimil Unescove listine na Ministrstvu za kulturo. Navsezadnje prikazuje nje, njihove prakse in izjave v družbi suhozidarjev iz drugih evropskih držav.

---

240 Po anketi portugalskega Digitalnega observatorija nesnovne dediščine med 246 sodelujočimi uporabniki spletnih registrov, jih 78 % nesnovno dediščino raziskuje v poklicne in študijske namene, 14,3 % je praktikov, 7,7 % pa se za nesnovno dediščino zanima iz radovednosti (Sousa 2021: 1).

Proces priprave nominacije suhozidne gradnje in potrditev vpisa sta potekala v Unescovi epistemski skupnosti (Jacobs 2017) in po Unescovih merilih veljavnosti, vključno z uveljavljenimi načini in mediji za predstavljanje elementa ter mrežo odnosov in teles s postavljenimi položaji moči in podrejenosti. Povezali sta se kulturni polji z institucijami, pravili, rituali, kategorijami, označevalci, hierarhijami, diskurzi in dejavnostmi (Bourdieu 1977; Webb, Schirato in Danaher 2002: 21–2): suhozidna gradnja ter polje nominiranja-in-vpisovanja na Unescov seznam nesnovne dediščine, ki je del še večjega polja Unescove varovalne paradigme. Prvo polje so v osmih državah sestavljali nosilci dediščine in v Sloveniji raziskovalke, ki so sodelovale pri revitalizaciji suhozidne gradnje v Istri in na Krasu (za druge države nimam podatkov). V drugem polju so bile najdejavnejše skupine strokovnjakov, uradnikov in nosilcev v osmih državah, v Sloveniji na primer Eda Belingar, zastopnice Koordinatorja in Ministrstva za kulturo ter v manjši meri Boris Čok, Dejan Zadavec in drugi nosilci.

Nosilci dediščine, strokovnjaki in države pogodbenice se zaradi Unescove družbene alkimije, ki kulturne prakse iz utelešenega stanja spreminja v institucionalizirano dediščino<sup>241</sup> na Reprezentativnem seznamu, podredijo Unescovi paradigmi, konvencijam, hierarhiji, kodeksom, protokolom, vrednotam in dikciji. Za uspešno potrditev elementov je poleg ustrezne dediščine torej potrebno tudi poznavanje pravil Unescove epistemske skupnosti: upoštevanje normativnih upravnih postopkov in Unescovih vrednot ter uporaba predvidene terminologije ali spretnost pisanja (Románková-Kuminová 2017: 359; Židov 2019: 17). Po moji oceni v nominaciji suhozidne gradnje ni bilo potrebno prikrivati manj zelenih vidikov, kar sicer omogoča Unescova virtualna politika dediščine (Kirshenblatt-Gimblett 1995: 369, 375–78; Bortolotto idr. 2020: 68).

Unesco je v dveh desetletjih ustvaril izredno vpliven institucionaliziran kulturni kapital z veliko simbolno močjo, ki se je naložil na kulturni kapital *Konvencije o varstvu svetovne kulturne in naravne dediščine* (Unesco 1972) in Seznama svetovne dediščine (Spletni vir 39). V postmoderni dobi se moč mednarodnih akterjev, kakršen je Unesco, z leti samo še krepi. V Sloveniji vpliv Unescove varovalne paradigme in njenega sistema znanja širijo politika (Ministrstvo za kulturo,

---

241 Institucionaliziran kulturni kapital (Bourdieu 2005: 95) so vpisi nesnovne dediščine v nacionalnih registrih in na Unescovem seznamu ter suhozidne zgradbe in varovana območja v državnih registrih nepremične dediščine in na Seznamu svetovne dediščine (na Spletnem viru 58 so bile vidne povezave, na Spletnem viru 216 pa jih ni).

zakonodaja), strokovnjaki (Koordinator, muzeji, inštituti, fakultete), nosilci dediščine, javni mediji in različni razpisni.

Če sta projekta revitalizacije suhozidne gradnje povezala posameznike in ustanove na čezmejnem kraškem oziroma istrskem območju, je uradno dediščinjenje v prvem koraku povežalo akterje dediščine na obeh območjih Slovenije in v drugem koraku še s sorodnimi akterji v sedmih evropskih državah. Za pripravo večnacionalnih nominacij je značilna zelo intenzivna družbena dinamika, ker je potrebnega veliko usklajevanja med državami prijaviteljicami in precej prevodov iz znanja lokalnih okolij v strokovno in politično znanje Unescove paradigme (Smith 2006: 38; 2012: 538; Bendix 2009: 265; Leimgruber 2010; Tauschek 2012a, 2015; Slavec Gradišnik 2014: 16).

#### VPLIV NOVEGA STATUSA NA SUHOZIDNO GRADNJO V SLOVENIJI

Slovenski nosilci dediščine so bili zelo ponosni, pripravljali nominacije pa veseli, da je bila dediščina suhozidne gradnje vpisana na Reprezentativni seznam (Rudi Bak; Zdravko Škrlič; Boris Čok; Mitja Kobal; Dejan Zadavec; Darja Kranjc; Eda Belingar; Ksenija Kovačec Naglič; zastopnica Koordinatorja). Večina nosilcev se je udeležila tudi podelitve faksimil Unescove listine Partnerstvu za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje in Društva za ohranjanje tradicionalnih gradbenih in obrtniških znanj slovenske Istre Jugna septembra 2019 na Ministrstvu za kulturo (na istem dogodku so faksimile svoje listine prejele tudi klekljarske šole in društva klekljaric).

Nosilci dediščine so razmišljali, kako Unescovo priznanje uporabiti za nadaljnjo promocijo in svoje cilje: »Več ljudi, ko bo videlo v tem smisel, več ljudi se bo odločilo popravljati na star način; veliko se je že zamudilo, če se reši še kašen meter zidu več, pa bo dobrodošlo. Suhozidno gradnjo je treba reklamirati, jo narediti popularno, moderno« (Mitja Kobal). Kobal se je pridružil mnenju, da je danes posejdanje dediščine znak modernosti (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 61; 2006: 183). Drugi nosilci so suhozidno gradnjo povezovali s kulturno identiteto: »To je le naša identiteta in je smiselno, da toliko podučimo ljudi, da znajo to ceniti in ohraniti. Danes večina starejših ljudi na vasi pravi: 'ah, saj to ni nič vredno, moraš dati cement noter'. Se pa ne zavedajo, da so ti zidovi zdržali tudi 500 let, betonski zid pa tega še ni dokazal« (Dejan Zadavec). Suhozidno dediščino zdaj oživljajo in promovirajo dve desetletji, po prejšnjih treh do petih desetletjih odklonilnega



odnosa, zato je Unescovo priznanje dobrodošla spodbuda (Zdravko Škrlj; Boris Čok; Mitja Kopal; Dejan Zadavec). Nosilci dediščine so torej vpis na Unescov seznam sprejeli kot priznanje in kot promocijsko strategijo z upanjem, da bo imela tudi ekonomske učinke.

Vpis na Unescov seznam je dejansko povečal poznanost in družbeno spoštovanje elementa dediščine na Krasu in v Istri, pa tudi drugod po Sloveniji, kar je povzročilo širjenje kroga zainteresiranih za suhozidno gradnjo na vseh ravneh. V lokalnem okolju se je več ljudi želelo pridružiti delavnicam, veliko več krajevnih skupnosti pa organizirati akcije prenove na svojih območjih (Boris Čok). V Istri se je povečalo število javnih naročil za obnovo in rekonstrukcijo suhih zidov (Dejan Zadavec). Če je bila v času socializma znak modernosti in statusa uporaba betona (Boris Čok), zdaj suhi zidovi okoli hiše sporočajo, da lastniki cenijo in obvladajo večščino ali pa lahko naročijo izvajalca. Vse na svetu je v stanju toka in tradicija znanja iz ene skrajnosti prej ali slej zaniha proti nasprotnemu polu (Barth 2002: 8).

Glede finančnih spodbud so se občinske uprave odzvale hitreje od ministrstev. Občina Sežana je že leta 2018 objavila javni razpis za subvencioniranje obnov kraških suhih zidov na območju občine (Spletni vir 225), v naslednjih letih pa so se pridružile tudi druge občine (Belingar in Kranjc 2019: 82). Leta 2021 so na območju od Koprca do Postojne in Tolmina z lidarskim snemanjem – geodetsko metodo merjenja površja z laserskimi žarki – popisali kar 11.725 kilometrov suhih zidov. Ta kataster je osnova za koriščenje sredstev Evropske skupnosti v finančnem obdobju 2023–2027 prek Ministrstva za kmetijstvo, gozdarstvo in prehrano (Iztok Škerlič, EP, 7. 7. 2022; Spletni vir 226). Ministrstvo za kulturo od leta 2021 pripravlja Javni razpis za izbor javnih kulturnih projektov na področju nesnovne kulturne dediščine (Spletni vir 108). Vpis na Unescov seznam predlaganim projektom prinaša dodatne točke in jih pri izboru uvršča na višja mesta lestvice. Na Krasu so leta 2021 s sredstvi tega razpisa izvedli poligon suhozidne gradnje, pripravili delavnice prenosa znanja na mlade in izdali knjigo *Nonotov zid* (Volarič 2021) (Darja Kranjc; Lavin 2021b).

Mednarodne povezave in izmenjave bi lahko eksplodirale: Dejan Zadavec je prejel veliko povabil za različne delavnice in projekte v Kanadi, Veliki Britaniji in Avstraliji, vendar jih ni mogel sprejeti, ker je bil polno angažiran kot svetovalec in izvajalec nacionalne poklicne kvalifikacije. Eda Belingar, Darja Kranjc in David Terčon so se oktobra 2020 udeležili 17. Mednarodnega kongresa suhozidnih graditeljev v organizaciji Mednarodnega znanstvenega društva za interdisciplinarno proučevanje suhozidne gradnje in zadruga Dragodid

v Konavlah na Hrvaškem (Darja Kranjc). Ministrstvo za kulturo in Koordinator sta znanja in izkušnje, pridobljene pri pripravi večnacionalne nominacije, uporabila ob koordinaciji večnacionalne nominacije in filma o tradicijah reje lipicancev, kjer je bila Slovenija vodilna partnerica. Darja Kranjc in Eda Belingar sta postali članici novoustanovljenega Odbora za nesnovno dediščino pri Slovenski nacionalni komisiji za Unesco (2019), poleg predstavnikov drugih elementov na Reprezentativnem seznamu (Občina Škofja Loka, Zveza društev kurentov, Čipkarska šola Idrija) ter strokovnih in upravnih ustanov in društev (Slovenski etnografski muzej, Slovensko etnološko društvo, Ministrstvo za kulturo, ICOM Slovenije in Slovenska nacionalna komisija za Unesco) (Darja Kranjc). Eda Belingar je maja 2019 prejela konservatorsko Steletovo priznanje (Spletni vir 227) za uspešno ohranjanje in promocijo znanja suhozidne gradnje v Sloveniji; predlagale so jo kolegice z Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije. Uvajanje nesnovne dediščine v zavodsko delo je, sklepam, prineslo opazen strokovni in metodološki premik v habitus ustanove, v preteklosti usmerjen predvsem v konserviranje stavbne dediščine, postopki pa so bili lahko vodeni z vrha navzdol.

Če torej povzamem podatke iz izjav sogovornikov, člankov in spletnih objav, je uradno dediščinjenje suhozidne gradnje v smislu poznanosti dediščine, spodbujanja lokalnih in regionalnih identitet, povečanja ekonomskih učinkov in pridobitve novega znanja koristilo nosilcem veščin, lokalnim skupnostim, občinam, regijam, državi, strokovnjakom in javnosti.

Sprva me je presenetilo, da vpis na Unescov seznam ni vplival na večšine suhozidne gradnje in načine posredovanja znanja (Rudi Bak; Zdravko Škrlič; Boris Čok; Mitja Kobal; Dejan Zadavec; Darja Kranjc; Eda Belingar). V raziskavi sem preverjala tezo, da Unescova globalna paradigma nesnovne dediščine raztaplja tiho znanje, utelešene veščine in habitus, ker v procesih dediščinjenja postajajo ozaveščeni, zapisani po Unescovih kanonih in objektivizirani (primerjaj Bourdieu 2005: 95; Polanyi 1962: 67). Raziskava je pokazala, da so na Primorskem nosilci in raziskovalke znanje objektivizirali v priročnikih, zbornikih in filmih ter prenos veščin posodobili z delavnicami in akcijami prenove že ob oživljanju suhozidne prakse, ko so jo v čezmejnih projektih *REVITAS* (2009–2015) in *Živa krajina Krasa* (2012–2015) začeli opredeljevati kot kulturno dediščino. Tedaj še niso uporabljali pridevnika nesnovna, ker Interregovi razpisi za leta 2007–2013 in 2014–2020 niso vsebovali te sintagme (Spletni viri 205–7). Vpisa v slovenski register nesnovne dediščine in na Unescov Reprezentativni seznam sta za suhozidno gradnjo dokončno utrdila znak nesnovne

dediščine. Objektivizaciji kognitivnega znanja v knjigah in filmih sta dodala še objektivizacijo v uradnih dokumentih varovalne paradigme na državni in mednarodni ravni ter institucionalizacijo dediščine.

Vračam se k Unescovi opredelitvi, da so »varovanje« ukrepi za zagotavljanje živosti nesnovne kulturne dediščine, kot so dokumentiranje, raziskovanje, ohranjanje, spodbujanje, promocija, izobraževanje in revitalizacija (Unesco 2003a: 2.3. člen; MKV NKD: 2.3. člen). V Istri so strokovnjaki in nosilci dediščine vse te dejavnosti začeli sistematično izvajati že leta 2009, na Krasu pa tri leta pozneje. Maja 2016 je sledil glavni ukrep varovanja na državni ravni – vpis v register (Unesco 2003a: 12. člen), novembra 2018 pa uradno varovanje na mednarodni ravni z vpisom na Reprezentativni seznam (nav. delo: 16. člen). Revitalizacija in raziskovanje suhozidne gradnje sta torej za nekaj let prehiteli uradno dediščinjenje. Prvzaprav so bili nosilci zadovoljni z oživljeno suhozidno gradnjo in so si skupaj z delom stroke zadnja leta prizadevali predvsem za uveljavitev poklicnega izobraževanja in nacionalne poklicne kvalifikacije (Darja Kranjc; Dejan Zadavec), tako da je večnacionalna nominacija celo bolj pritegnila del strokovnjakov in kulturno politiko. Ko sem začela analitično razlikovati utelešeno in kognitivno znanje, je postalo očitno, da uradno varovanje – vpis v državni register in na Reprezentativni seznam nista vplivala na veščine suhozidne gradnje, ker potekata predvsem na ravni kognitivnega znanja.

Nominacijski obrazec dediščinski element predstavi strukturirano, etsko, papirnato, ne upošteva pa utelešenega znanja in veščin, vrednot in pričakovanj nosilcev dediščine. Po eni strani je to razumljivo, ker prvzaprav nagovarja predvsem ozek krog ocenjevalcev, po drugi strani pa dejanske žive prakse reducira na Unescove opredelitve, vrednote in koncepte (Goodwin 1994; Grasseni 2011: 41). Posledično se nosilci dediščine ne istijo z opisi v nominacijskem obrazcu (Eda Belingar), medtem ko jih film vendarle nagovori, ker se približa njihovim izkušnjam, kakor se je pokazalo na podelitvi faksimil Unescove listine na Ministrstvu za kulturo. »Nasmeh ali mrk pogled na zaslonu povrneta živo prisotnost človeka, pokopanega pod suhoparnimi razpravami, ki smo jih zakrivali« (de Heusch 1988: 135). To misel lahko s področja antropologije preslikamo na filme in nominacijske obrazce Unescove varovalne paradigme, še posebej, ker Unescov obrazec varovalni paradigmi nameni bistveno več prostora kot opredelitvi dediščine in praktikov.

Nominacija se pretežno ukvarja z najširšimi skupnostmi, ustanovami in javno upravo, ki bodo žive tradicije pomagale ohranяти s »podpiranjem pogojev njihove kulturne reprodukcije« v skupnostih (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 53; Blake 2009: 51; Hafstein 2018b: 103–4), tj. z raziskavami, gmotno podporo, organiziranim

izobraževanjem, promocijo, razstavami in turizmom. Unesco je bil ob nominiranju in potrjevanju suhozidne gradnje preveč oddaljen, abstrakten in papirnat, da bi lahko vplival na večšine in znanje nosilcev suhozidne gradnje v Sloveniji. Vpis na Reprezentativni seznam je prakso dokončno prekvalificiral v svetovno priznano dediščino, močno okrepil njene družbene in povezovalne vidike ter simbolni in čez nekaj let tudi ekonomski kapital. Povečal je tudi splošno razgledanost javnosti (primerjaj Koch 2013: 176; Lipp 2013: 146).

Unesco je akter, ki deluje »na daljavo« z birokratskimi procesi (Foster 2011: 90–3; Harrison 2013a: 32; Hafstein 2015: 154; Bortolotto idr. 2020: 67), je pa tudi »pomembni drugi« (Friedman 1990: 321), ki v procesih dediščinjenja lahko vpliva na podobo nesnovne dediščine in identitetne procese nosilcev dediščine. Na Krasu in v Istri so Unescovo neosebno, neoprijemljivo in oddaljenost blažile raziskovalke, poleg tega pa se je zastopnik nosilcev dediščine udeležil obravnave na zasedanju Medvladnega odbora in doživel stik s spolitiziranim mehanizmom varovalne paradigme (Boris Čok; Eda Belingar; Darja Kranjc). Slovenski nosilci dediščine so vedno povabljeni, da se udeležijo zasedanja Medvladnega odbora, ko je obravnavana nominacija njihove dediščine (Ksenija Kovačec Naglič), vendar se to zaradi različnih vzrokov ne zgodi vedno (predstavnici Koordinatorja).

Preverila sem tudi, ali oziroma kako so v Istri in na Krasu zaznavna opažanja, da uradno varovanje preoblikuje odnos subjektov do njihovih praks (prek občutkov, kot sta ponos in samozavest), spreminja prakse (usmerja jih k prikazovanju z značilnimi dediščinskimi žanri) in na koncu reformira odnos izvajalcev do sebe (nove družbene institucije formalizirajo prej neformalne odnose in centralizirajo prej razpršene moči) (Hafstein 2015: 146–9; Kirshenblatt-Gimblett 2006: 161–2). Na Krasu in v Istri so bili vsekakor ponosni, niso pa uvedli novih dediščinskih žanrov niti novih oblik družbene organiziranosti, ker so jim zadoščale delavnice in akcije prenove ter Jugna in Partnerstvo, uvajanje izobraževalnih modulov in poklicnih kvalifikacij pa je že potekalo (Rudi Bak; Zdravko Škrlj; Boris Čok; Mitja Kobal; Dejan Zadravec; Darja Kranjc). Polivalentni »učinek Unesca« (Foster 2011: 66; 2015: 89) pri potrditvi nominacije so Kraševci in Istrani dojeli kot znak ponosa zaradi novega mednarodnega položaja, kot način spodbujanja javnega financiranja in turizma, ne pa tudi kot breme zaradi odgovornosti za ohranjanje tradicije. Med nosilci in akterji dediščine suhozidne gradnje ni bilo razglašanih pogledov kakor pri skupinah hrvaških zvončarjev po vpisu njihove pustne dediščine na Reprezentativni seznam; res pa je priprava hrvaške nominacije potekala precej bolj z vrha navzdol (Nikočević 2012: 10–8, 11).

V Sloveniji je imelo dediščinjenje suhozidne gradnje precej bolj »človeški obraz« v primerjavi kritičnimi raziskavami zgodnjih primerov (Foster 2011, 2015; Gilman 2015; Hafstein 2015; Lowthorp 2015; You 2015; Yun 2015), pri katerih je dediščinjenje nosilec in lokalnim skupnostim odvzelo ali zmanjšalo družbeno moč. Ocenjujem, da je to posledica dejstva, da so bile raziskovalke na Krasu in v Istri posrednice med neosebno politično paradigmo in nosilci dediščine, poleg tega pa v Sloveniji Koordinator in Ministrstvo za kulturo nosilec dediščine priznavata tvornejšo vlogo kakor *Konvencija*. V slovenski register so evidentirani samo praktiki, ki obvladajo večšine in jih posredujejo drugim, v nominacijah pa tudi slovenski uradniki in strokovnjaki sledijo širši družbeni vlogi dediščine, zato praktikom pridružijo širok krog akterjev, ki dediščino raziskujejo, spodbujajo, tržijo ali so ji preprosto naklonjeni. To strategijo bi veljalo ponovno premisliti, saj je bila Švica z izjavami prostovoljnega obveščeneega soglasja štirih dejanskih praktikov enako uspešna kot Španija z 237 izjavami akterjev (Veščina 2018: 32; Spletna vira 216 in 217).<sup>242</sup>

Kako je na suhozidno gradnjo v Sloveniji vplivala Unescova nejasna opredelitev »skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki« ter posledično pojmovanje družbenih krogov v najširšem pomenu besede (širok niz akterjev v 4a. točki nasproti praktikom v 4d. točki merila R.4; Veščina 2018: 29–30, 33)? Suhozidna gradnja je bila v Sloveniji v preteklosti stvar družin in vaških skupnosti, insajderjev, ki so določali tudi merila njene veljavnosti in smer njenega razvoja; v procesih revitalizacije se je nanašala na nosilce znanja, lokalne in regionalne raziskovalke, ustanove in ljudi, ki so se želeli naučiti praktičnih veščin; po metakulturni produkciji pa je postala precej bolj odprta zunanjim akterjem: strokovnim, znanstvenim, izobraževalnim in političnim ustanovam, splošni javnosti in turizmu (primerjaj Hafstein 2018a: 132). Če je bil še v 20. stoletju družbeni krog suhozidne gradnje skupnost prakse, je ta zdaj samo ena podmožica; prištejemo lahko še strokovne skupnosti, Unescovo epistemsko skupnost (Jacobs 2017) in zainteresirano javnost. Unescovo široko pojmovanje se približa politični definiciji »dediščinske skupnosti« v Farski konvenciji, da gre za »ljudi, ki cenijo posamezne

---

242 Do enakega spoznanja je očitno prišel tudi Unesco, saj v razširjeni nominaciji pri merilu R.4 ne loči več točk 4a. (širok krog akterjev) in 4d. (praktiki) (Veščina 2024: 8–9, R4.1. točka). Nove države prijaviteljice in skupnosti suhozidne gradnje so se dogovorile, da zaradi ravnovesja med skupnostmi pisma soglasja omejijo na največ 20 na državo in pri tem upoštevajo geografsko razporeditev (nav. delo: 9). Prvotnih osem držav je poslalo od 3 do 21 pisem soglasja in podpore k razširjeni nominaciji in ukrepom varovanja (prav tam) – očitno se vsi zavedajo, da bo ob ponovni razširitvi potrebno spet pridobivati soglasja obstoječih praktikov oziroma akterjev v 13 državah.

vidike kulturne dediščine ter jih želijo z javnim delovanjem ohranjati in prenašati prihodnjim rodovom« (Svet Evrope 2005: 2b. člen). Ko se je dediščina suhozidne gradnje s krajevne in regionalne ravni po vertikali vzpenjala na državno (vpis v register), kontinentalno (nominacija osmih evropskih držav) in globalno (vpis na Unescov Reprezentativni seznam), se je množilo število akterjev. Ob vstopu v javno domeno, dostopno vsemu človeštvu (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 170, 184–5), sta bili omenjeni komunalizacija dediščine (Hafstein 2014a: 40–1, 54–5; 2018b: 122) in možnost njenega odtujevanja (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 170, 184–5; Hafstein 2015: 156). To velja na simbolni ravni, kako pa se je kazalo v slovenski praksi?

V Sloveniji po vpisu suhozidne gradnje na Unescov Reprezentativni seznam nisem zasledila odtujenosti nosilcev dediščine od praks ali med nosilci samimi (Boris Čok; Dejan Zadavec; Darja Kranjc). Ker so bili nosilci dediščine in njihove organizacije polno delujoči, ni prihajalo do odtujevanja ali prilaščanja s strani avtsajderjev, nepripadnikov skupnosti, ki bi dediščino pretvarjali v ekonomski kapital (Kirshenblatt-Gimblett 2006; Hafstein 2018a: 134). K temu prispeva tudi značaj te dediščine – utelešenih veščin suhozidne gradnje ni preprosto pretvoriti v objektivizirane oblike in teh v finančni kapital (Mitja Kobal; primerjaj Bourdieu 2005: 105–6). Avtsajderji si pogosteje kakor težko fizično delo prisvajajo ljudske zgodbe,<sup>243</sup> pesmi in glasbo,<sup>244</sup> ljudsko gledališče,<sup>245</sup> ljudsko umetnost<sup>246</sup> ali tradicionalno znanje ljudskega zdravilstva.<sup>247</sup> V 21. stoletju se zaradi modnosti kulinarične dediščine (Bendix 2021: 50) povečujeta tekmovalnost pridelovalcev kmetijskih produktov in skrb za zaščito prehranskih dobrin, s katerimi se preživljajo družine, vasi in lokalna območja.<sup>248</sup>

243 O pripovedkah kot virih za pravljice bratov Grimm glej Hafstein 2014b; primerjaj Stanonik 2023.

244 Hafstein (2018b: 21–51) piše o kopiranju, prsvajanju, predelavah in tožbah zaradi pesmi *El Cóndor Pasa*.

245 Po mnenju tradicionalnih sicilskih lutkarjev so lutkovno gledališče *Opera dei pupi* razvrednotili amaterski izvajalci, ki vsebinsko osiromašene predstave uprizarjajo za turiste; niso pa imeli vzvoda za ukrepanje proti »nelegitimnim« lutkarjem, niti podpore sicilske kulturne politike (Giguère 2014: 306–8).

246 Avstralski staroselski avtor Balun Balun je uspešno tožil indonezijsko industrijo, ki je njegovo sliko Gosi in lokvanji pri vodnem viru natisnila na majico in jo tržila v Avstraliji (Pigliasco 2007: 405).

247 Janyarak Supapan (2016) piše, kako so v Indiji ljudsko znanje o učinkovinah zdravilnih zelišč v Digitalni knjižnici tradicionalnega znanja zaščitili pred izkoriščanjem farmacevtske industrije.

248 Vojne sirov v severni Italiji potekajo v korist omejevanja produkcijskega območja, čistosti tradicije pridelave sirov in genealogije imen (Grasseni 2017: 72). V Evropski uniji kmetijske pridelke in živila ščitijo zaščitena označba porekla, zaščitena geografska označba, zajamčena tradicionalna posebnost, ekološka pridelava ter zaščitena imena kmetijskih pridelkov in živil (Spletni vir 228).

Študija primera torej med drugim dokazuje, da se suhozidne gradnje ni mogoče naučiti zlahka (Darja Kranjc) in njeno obvladovanje ne omogoča hitrega zaslužka (Mitja Kobal; Dejan Zadravec) ali slave. V tem smislu je suhozidna gradnja po svojem značaju precej bolj egalitarna dediščina od omenjenih primerov in tudi od tradicij reje lipicancev, ki jih obravnavam v naslednjem poglavju v kontekstu produkcije skupnega nominacijskega filma.





# Znanje in identitete v slovenskih nominacijskih filmih

V tretjem poglavju so bili nominacijski filmi obravnavani s petih vidikov: glede na razvoj Unescovih navodil; analizo oblikovanja znanja v filmih na Unescovem spletišču; praktične izkušnje avtorjev s filmskimi produkcijami v sklopu varovalne paradigme; vloge, rabe in ciljno občinstvo nominacijskih filmov ter z vidika avtorskih pravic in izjav o njihovem prenosu. V petem poglavju je bilo oblikovanje pristopov k vizualizaciji nesnovne dediščine v slovenskem registru opredeljeno na primerih filmov o pustni dediščini, v šestem pa je bila v študiji primera o dediščinjenju suhozidne gradnje avtoetnografsko obdelana produkcija procesnega filma, ki je bil z nekaj odlomki del skupnega nominacijskega filma osmih držav. Vse omenjeno je podlaga za analizo dokaj heterogenih pristopov k produkciji nominacijskih filmov v Sloveniji.

Moje prvo bežno srečanje s filmi na Unescovem spletišču je bilo na okrogli mizi festivala *Dnevi etnografskega filma 2011* (Križnar 2011:

50–1), praktično sodelovanje pri produkciji nominacijskih filmov pa je potekalo od leta 2013. Prva leta sem bila udeležena bolj obrobno, potem pa vse bolj dejavno, dokler nisem bila leta 2018 v samem središču produkcije nominacijskega filma o reji lipicancev. Prvi vtis utegne biti, da sem se v skupnosti prakse premikala od obrobnejših vlog k bolj osrednjim in se učila od izkušenih (primerjaj Lave in Wenger 1991: 98), vendar skupnost prakse<sup>249</sup> v vizualizaciji nesnovne dediščine sploh ni obstajala.

Nekaj med skupnostjo prakse (Pink 2006: 4), strokovno-znanstveno skupnostjo in epistemsko skupnostjo (Haas 1992, 2001; Cross 2013; Jacobs 2017) je bilo torej treba šele ustvariti. Prvi poskus povezati strokovnjake z izkušnjami produkcije filmov o nesnovni dediščini je bil mednarodni posvet *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom* (*Documenting and Presenting Intangible Cultural Heritage on Film*, 2014). Vabilo sem razširila prek Mreže vizualnih antropologov pri Evropskem združenju socialnih antropologov (VANEASA), prek Unescove regionalne pisarne v Benetkah po Unescovi mreži JV Evrope, osebno pa sem povabila avtorje, ki se ukvarjajo s filmom in nesnovno dediščino (Arhiv KEF 2014: 1). Vizualni antropologi, etnologi, teoretiki in praktiki, ki se ukvarjamo z vizualizacijo nesnovne kulturne dediščine na splošno ali pri nominacijah za vpis na Unescove sezname, smo postavili osnovno terminologijo in usmerili razprave o nominacijskih filmih.

Drugi korak je bila mednarodna konferenca *Vizualizacija nesnovne kulturne dediščine* (*Visualisation of the Intangible Cultural Heritage*, 2017),<sup>250</sup> na katero sem namenoma povabila praktike (na primer Wim van Zanten, Joan Seturia Reguant, Filomena Sousa, Saša Srečko-*vić*, Ewa Klekot, Miglena Ivanova, žal se niso vsi odzvali), da smo lahko osvetlili dileme vizualne reprezentacije dediščine ter vprašanja intelektualne lastnine in avtorskih pravic (Vladija Borisova, Jaka Repanšek). V prvi dvojezični publikaciji (Valentinčič Furlan 2015d)<sup>251</sup> trije avtorji pišejo o filmu o nesnovni dediščini na splošno, pet člankov pa obravnava

---

249 Sarah Pink (2006: 4) je vizualne antropologe opredelila kot skupnost prakse – skupino ljudi, ki imajo skupno področje zanimanja in strast ter poglobljajo svoje znanje z medsebojnim sodelovanjem (Wenger, McDermott in Snyder 2002: 4). V zvezi z izdelavo filmov tvorimo skupnost prakse, ko pa empirične, metodološke, etične, epistemološke in teoretske vidike vizualnih raziskav ubesedimo na konferencah in v znanstvenih publikacijah, oblikujemo tudi znanstveno skupnost.

250 Pripravili smo jo v sodelovanju z Inštitutom za etnologijo in folkloristiko z Etnografskim muzejem pri Bolgarski akademiji znanosti in Regionalnim centrom za varovanje nesnovne kulturne dediščine v jugovzhodni Evropi pod pokroviteljstvom Unesca (Spletni vir 143).

251 Naslednje leto je Center kitajskega spomina pri Narodni knjižnici Kitajske zaprosil za prevod knjige (izšel je leta 2019), kar priča, kako redka je takšna literatura.

izdelavo nominacijskih filmov, pretežno zmontiranih iz odlomkov drugih filmov in televizijskih oddaj. Poudarki druge knjige (Valentinčič Furlan 2018c)<sup>252</sup> pa so znanje v nominacijskih filmih, etski in emski pristopi, sodelovalne produkcije, procesiranje nominacijskih filmov v Unescovem sekretariatu in njihove rabe po vpisu dediščine na seznam.

Že ob pripravi prve publikacije smo upoštevali tudi priporočila novega dokumenta *Aide-Mémoire*, ki pozivajo, naj filmi prikazujejo običajno podobo dediščine in njene družbene kontekste (Unesco 2015a: 118. točka); države pogodbenice naj omogočijo nosilcem dediščine, da o njej govorijo sami (121. točka), izjave naj bodo prevedene v podnapisih, da se sliši jezik skupnosti (118. točka; primerjaj MacDougall 1998: 165–77; Henley 2021; Pietrobruno 2016; Sousa 2018). Te smernice se ujemajo s praksami vizualne etnografije (Valentinčič Furlan 2015c: 101–5), vendar pa vizualni antropologi filmske subjekte spodbujamo, da soodločajo tudi o filmski upodobitvi svoje dediščine in rabah filma (Erlewein 2015: 34–5; Valentinčič Furlan 2015c: 103; 2018b; van der Zeijden 2018). Pred obravnavo primerov produkcije nominacijskih filmov poudarjam še pomen slišnosti izvirne zvočne podobe dediščine, ki je v montaži ne prekrivamo z dodano glasbo in komentarji (van Zanten 2012: 91; Rouch 1975: 95–7; Henley 2004: 107; 2010: 130, 143; Heider 2006: 53). Dobro je, če vsaj nekaj sekvenc filma diha z izvorno zvočno podobo dediščine, ki zgosti izkušnjo in prenese ozračje dediščinskega dogodka (Henley 2010: 138; Valentinčič Furlan 2015c: 99).

Osvetlila bom družbene kontekste nastajanja nominacijskih filmov v Sloveniji in oblikovanje znanja v teh produkcijah. Procese predstavljam razvojno – razkrivam, kako smo uporabljali nova spoznanja s posvetov in publikacij ter kako smo se učili na izkušnjah. Dognanja domače produkcije nominacijskih filmov primerjam s sorodnimi spoznanji drugih avtorjev.

## PRVI SLOVENSKI NOMINACIJSKI FILMI

Sodelovala sem pri produkciji šestih nominacijskih filmov za Unescov Reprezentativni seznam, od tega so štiri izdelali slovenski avtorji, pri izdelavi dveh pa smo bili slovenski avtorji del mednarodne skupine. Obravnavala jih bom po kronologiji nastanka, ker je šlo tudi za razvoj znanja v tem polju: *Škoffeloški pasijon* (*The Škoffa Loka Passion Play*,

---

252 Trije referenti niso napisali člankov, eden je bil zavržen v recenzentskem postopku, pridobila pa sem dva nova prispevka (van der Zeijden 2018; Sicard 2018).

2013, 2016), *Obhodi kurentov (Door-to-Door Rounds of Kurenti, 2015)*, *Klekljanje čipk v Sloveniji (Bobbin Lacemaking in Slovenia, 2017)*, *Suhozidna gradnja, znanje in tehnike (Dry Stone Walling, Knowledge and Techniques, 2017)* in *Tradicije reje lipicancev (Lipizzan Horse Breeding Traditions, 2020)*. Obravnavam tudi film *Tradicionalna reja in vzreja lipicancev (2019)* za slovenski register, ker sta filmski produkciji vsebinsko in metodološko povezani.<sup>253</sup> Filmi imajo večinoma enak naslov kot nominacije, izdelani pa so bili eno do dve leti pred vpisom elementa na Unescov Reprezentativni seznam.

### Škoffeloški pasijon

To je bila prva slovenska nominacija, ob kateri smo šele spoznavali metodologijo priprave besedil v nominacijskem obrazcu ter filmov in drugih elementov, ki spadajo v dosje. Na zasedanju Unescovega Medvladnega odbora v Parizu novembra 2014 je bila nominacija zavržena, ker iz besedila ni bil razviden vpliv vpisa na boljšo prepoznavnost nesnovne dediščine; ker ni bilo pojasnjeno, zakaj pasijona niso izvajali med letoma 1939 in 1999; ker niso bili predstavljeni ukrepi za ohranjanje elementa in za preprečevanje možnih negativnih posledic vpisa na Reprezentativni seznam, kot je na primer prevelik obisk turistov; kot neprimerna terminologija pa so bili izpostavljeni izrazi pristnost, veličastnost, mojstrovina in enkratnost (Unesco 2014: 58; Židov 2018a: 53). Dodelana nominacija *Škoffeloškega pasijona* je bila na zasedanju Unescovega Medvladnega odbora v Etiopiji leta 2016 vpisana na Reprezentativni seznam kot prva iz Slovenije (Unesco 2016: 54–6; Spletni vir 55; Židov 2018a: 53).

Januarja 2013 sem sodelovala na sestanku predstavnikov Občine Škofja Loka, Loškega muzeja, Ministrstva za kulturo in Koordinatorja za pripravo nominacije *Škoffeloški pasijon* na Unescov Reprezentativni seznam (Arhiv KEF 2013a: 4. točka). Sklenjeno je bilo, da bodo film izdelali v lokalnem okolju: snemalec Marjan Cerar je namreč leta 2009 posnel celoten pasijon, vendar si ni predstavljal, kako naj oblikuje film. Kolegica je avtorju svetovala, naj si ogleda filme na Unescovem spletnem mestu, sama pa, naj posname izjave ljudi, ki so sodelovali pri izvedbi, prav tako naj pokaže tudi priprave (na primer vaje igralcev,

---

253 V obratnem vrstnem redu je ob vpisu večnacionalne nominacije *Babištvo: Znanje, veščine in prakse (2023)* na Reprezentativni seznam iz slovenskega gradiva za skupni film in z dodatnimi snemanji nastal film z enakim imenom. Glavni poudarek je na predstavitvi dediščine z dejavnostmi in pogledi njenih nosilk. Po desetletju izkušenj s pripravo nominacij smo v tej filmski produkciji uravnotežili vloge nosilk dediščine in strokovnjakov, sama sem sodelovala kot strokovna svetovalka za filmske pristope.

izdelavo kostumografij in scenografij, delo s konji). Kolegice so še priporočile, da film uvodoma nominirano dediščino geografsko postavi s posnetkom Zemlje in približevanjem Evropi, Sloveniji in Škofji Loki. V Poročilu o delu Kustodiata za etnografski film v prvih treh mesecih leta 2013 sem že ubesedila bistveno dilemo produkcije filmov, ki spremljajo nominacije za vpis na Unescove sezname:

Karakteristični video prikazi odpirajo nadvse pomembno vprašanje, ali naj bodo filmi močni v filmskem jeziku, pri čemer pisna utemeljitev in film nastopata kot komplementarna, dopolnjujoča medija /.../, ali naj vsebujejo podatke nominacije /.../, posledično pa je filmski jezik slabo izkoriščen in slika enostavno nalepljena na prebran komentar. Odgovor o Unescovem stališču še čakam. (Arhiv KEF 2013a: 4. točka)

Antropologa in folklorista Franka Proschana z Unesca sem proсила za natančnejša navodila o izdelavi filmov za nominacije (EP, 10. 3. 2013); odgovorila je komisarka za vzhodno Evropo in Azijo Helena Drobná, da jih žal nimajo in da je Medvladni odbor zaprosil svoja telesa, naj identificirajo dobre primere filmov v ciklu 2013 (EP, 19. 3. 2013). V vzratnem pogledu ne morem mimo opažanja, da Prochan, Drobná in ocenjevalci nominacij niso poznali članka Wima van Zantna (2012a), ki vsebuje dobra priporočila za pripravjalce nominacij in avtorje filmov. To dokazuje, da vidni akterji Unescove varovalne paradigme ne poznajo dela in stališč drugih akterjev, Unesco pa v vsem času ni oblikoval posebne skupine strokovnjakov za film, ki bi usmerjala razvoj filmov o nesnovni dediščini in na katero bi lahko pripravjalci nominacij naslavljali vprašanja in dileme.

V prvem scenariju filma (Arhiv KEF 2013b) so Škofjeločani predvideli predstavitev obširne zgodovine pasijona in poleg izjav treh udeležencev še celo vrsto izjav, na primer Danila Türka, Alojza Urana, muftija, paroha in predstavnikov Slovenske akademije znanosti in umetnosti ter Akademije za gledališče, radio, film in televizijo. Predlagala sem, da se osredinijo na lokalno skupnost in nosilce dediščine, opustijo pa izjave akademikov, politikov in predstavnikov religij, ker Unesca ne zanimajo zgodovina in stališča vidnih osebnosti (Unesco 2015a: 118. točka; 2022a: 16. točka), po takem scenariju pa bi tudi nastal bistveno predolg film. Pomembno je, da skušajo čim več povedati s sliko, da se vidi in začuti, za kakšno vrsto dediščine gre in kaj pomeni lokalni skupnosti. Film naj odgovori na vprašanja, zakaj so se odločili oživiti pasijon, kako so uspeli privabiti k sodelovanju toliko ljudi, kateri profili so poleg igralcev sodelovali pri izvedbi pasijona in kakšno znanje so potrebovali (na primer rokodelci, ki so izdelali obleko, obutev, rekvizite in podobno)

(EP, 4. 3. 2013). Da bi avtorjem olajšala načrtovanje filma, sem Unesco-va navodila in osnovna izhodišča vizualne etnografije zbrala v Smernice za izdelavo karakterističnih prikazov o nesnovni kulturni dediščini (Arhiv KEF 2013c; pozneje izpopolnjen v Valentinčič Furlan 2021).

V prvi različici filma, ki pasijon predstavi kot množično dramsko uprizoritev spokorniške procesije v srednjeveškem mestu, sem najprej zaznala, da tretjeosebni komentar in dodana zborovska glasba povsem preglasita avtentične zvoke pasijona (igralci so odpirali usta, glasu pa ni bilo slišati), zato sem predlagala, da pokažejo nekaj udarnih prizorov pasijona s polnim zvokom dialogov, pod komentarji pa pustijo vsaj rahel zvok dialogov. Izjave režiserja pasijona Marjana Kokalja, ljubiteljskega igralca Matjaža Paulusa in patra Metoda Benedika iz Kapucinskega samostana, kjer je shranjeno izvirno besedilo patra Romualda Marušiča, so bile vsebinsko ustrezne in bogate, slikovno pa pokrite s kratkimi nasekanimi kadri, ki so od stavka do stavka ilustrirali povedano, zato sem predlagala, da pustijo nekoliko daljše kadre in jih montirajo v slikovno smiselnih sekvencah (EP, 19. 3. 2013). Nekaj priporočil je avtor upošteval, ne pa vseh. To je bil pretežno ilustrativni film s tretjeosebним komentarjem in izjavami nosilcev nesnovne in snovne dediščine. Avtorji po moji presoji niso izkoristili izraznih možnosti filma (primerjaj Heider 2006: 113–4; Unesco 2015a: 122. točka).

Ko se je decembra 2014 nominacija vrnila v dopolnitev, se je zgodila tudi vizualna avtocenzura filma: ker sta se predstavnici Koordinatorja poučili, da Unesco odsvetuje uporabo nasilnih sporočil in orožja v filmih (Unesco 2015a: 120. točka), so iz filma izločili »krvave« prizore bičanja in križanja Jezusa Kristusa. Aplikativna stroka in avtor filma sta se podredila Unescovim priporočilom, da bi imel nominirani element boljše možnosti za vpis na Reprezentativni seznam. Revidirani film (*Škofja Loka Passion Play*, 2016, Spletni vir 55)<sup>254</sup> s tem prikrije, da pasijon temelji na precej nasilni biblijski zgodbi.

Soroden primer posega v film o belgijskem karnevalu Binche (Spletni vir 124), iz katerega so pred oddajo nominacije izrezali izjavo o nesodelovanju žensk, je bil interpretiran kot ideološki vpliv Unescove globalne interpretacije na predstavitev tradicionalne lokalne kulture, kar razkriva hegemonška razmerja moči (Tauschek 2012a: 13; 2015: 301). Leta 2003 je cenzuro izjave o marginalizaciji žensk osebno svetovala takratna vodja Unescovega Oddelka za nesnovno dediščino (Tauschek 2012a: 7–11; 2015: 300), pozneje pa so se informacije o vidikih dediščine, ki niso skladni z Unescovimi vrednotami, razširjale na zasedanjih Unescovega

---

254 Film je bil leta 2021 vključen na priložnostno razstavo *300 let Škofjeloškega pasijona* (Spletni vir 229).

Medvladnega odbora in delavnicah krepitev moči ter z različnimi dokumenti (*Aide-Mémoire*, Unesco 2015a). Šlo je za vzgojo pozornosti udeležencev paradigme v situacijskih praksah (Grasseni 2007b: 7).

Paradoks v produkciji nesnovne dediščine je, da Unesco določa vrednote (Unesco 2003a:1., 2.1. člen; 2008/2018: 192.–197. točka) in ravna, kakor da so že vsebovane v kulturnih praksah, ki bodo razglašene za nesnovno dediščino (Tauschek 2012a: 11). Udeleženci varovalne paradigme na lokalni in državni ravni zaradi lastnih interesov sprejmejo to »igro«, vendar prilagodijo samo besedilne in filmske reprezentacije, ne pa tudi dediščinskih praks (nav. delo: 9). Postavljam zgolj retorično vprašanje, kaj bi ostalo od uprizoritve pasijona, če bi Škofjeločani v skladu z Unescovimi vrednotami iz dramske predstave izločili vse nasilne prizore? (primerjaj Tauschek 2015: 301)

### Obhodi kurentov

Osnutek nominacije *Obhodi kurentov* (2017) so začeli leta 2015 pripravljati v Znanstvenoraziskovalnem središču Bistra Ptuj z močno podporo mestne občine Ptuj in njenih javnih služb. Po procesu usklajevanja je bil dosje na Unescov sedež v Parizu oddan marca 2016, vpis na Reprezentativni seznam pa potrjen decembra 2017 (Spletni vir 56). Prvo različico filma *Obhodi kurentov* (*Door-to-Door Rounds of Kurenti*, 2015) smo predstavnice Koordinatorja in ministrstva videle konec decembra 2015. Osupnilo me je, da so obhod kurentov kot poskus rekonstrukcije »dobrih starih časov« odigrali in posneli novembra, film pa so glasbeno opremili z džezom. Dekle v dolgem krilu z ruto na glavi in ženica, ki razbije lončeno skledo na tleh pred kurenti, v filmu predvidoma kažeta na čas po drugi svetovni vojni. Temeljno Unescovo navodilo je nespremenjeno že dobro desetletje: »Fotografije in video film naj predstavijo različne vidike dediščinskega elementa v sedanjem stanju, predvsem njegovo vlogo v skupnosti, procese posredovanja in izzive, s katerimi se sooča« (Unesco 2022a: 16. točka).

Kolegice so me zaprosile za mnenje o filmu – skupno sem za tri zaporedne različice napisala tri mnenja (Arhiv KEF 2016a, 2016b, 2016c). V prvem sem predlagala, da februarja 2016 posnamejo avtentično šego in izjave nosilcev dediščine, film pa osvobodijo avtorske glasbe, da bo slišna zvočna podoba dediščine, prav tako naj skrajšajo gostobesedni komentar (Arhiv KEF 2016a). Sklicevala sem se na najnovejša Unescova priporočila v dokumentu *Aide-Mémoire* (Unesco 2015a: 119.–121. točka), da filmi prikazujejo običajno izvedbo dediščine (ne zrežiranega prikaza); da nosilci sami govorijo o svoji dediščini (ne tretjeosebni komentar); da uporabljajo angleške podnapise

izjav (ne sinhronizacije) (Arhiv KEF 2016a). Lokalni koordinator je opustil džez, ni pa se hotel odpovedati igrani reprezentaciji dediščine. Film so raje premontirali in nekaj posnetkov rekonstrukcij nadomestili z avtentičnimi (med drugim tudi z odlomki iz muzejske produkcije *Obhodi kurentov*, 2012) ter dodali še nekaj izjav kurentov. Slednje so vzeli iz reportaž lokalne televizije, kar ni prispevalo k enotnosti filma.

Strokovna mnenja (in, kakor sem pozneje ugotovila zaradi novega slikovnega uvoda, očitno ne samo moja) so potovala v Ptuj, nazaj pa nove različice filma. V tretji različici se je film začel z zemljevidom Evrope, spustom v Slovenijo in v Ptuj, neposredno v nočni posnetek množice kurentov na ptujskem mestnem trgu, zato sem v tretjem mnenju (Arhiv KEF 2016c) pozvala k premisleku o začetku filma, ker je nov slikovni uvod sugeriral, da so obhodi kurentov urbana ptujška šega, dejansko pa potekajo predvsem na Ptujskem in Dravskem polju, v Halozah in Slovenskih goricah (Spletni vir 74; *Obhodi* 2017). Z jukstapozicijo posnetkov ali nizanjem v sekvence namreč tvorimo pomene filma (de Heusch 1988: 112; Crawford 1992: 72–3). Če je bil podoben vizualni uvod pri filmu o Škofjeloškem pasijonu smiseln z vidika vsebine in ob prvem vstopu Slovenije na Unescov globalni oder, pa je bilo enako didaktično sredstvo v ptujskem filmu strokovno in vsebinsko problematično. Avtorji filma so to le nekoliko ublažili s tem, da so po nočnem posnetku izpustili dnevni kader kurentov na ptujskih ulicah in nadaljevali z dnevnimi posnetki v ruralnem okolju.

Po pristopu je šlo za ilustrativni film in film rekonstrukcije, v katerem je lokalni koordinator obhod kurentov zrežiral po svoji nostalgичni viziji s pristopom z vrha navzdol. Pri produkciji filma je razmeroma majhna skupina ljudi iz mestnega okolja odločala o načinu predstavitve dediščine, ki se dotika cele vrste društev in posameznikov, od katerih večina živi na podeželju. Opazen je bil vpliv prevladujočega vizualnega diskurza o nesnovni dediščini v maniri televizijskih reportaž z avtorskim komentarjem in dodano glasbo. Prva verzija filma ni ustrezala niti Unescovim priporočilom, niti pogledom vizualne etnografije; končna različica filma pa je samo nekoliko izboljšala nekatere vidike. Določeni deli tega filma so simulakri idealiziranega preteklega stanja.

Unesco je element sprejel na Reprezentativni seznam, film pri tem ni bil zadržek. Kakor omenjeno, se Ocenjevalno telo in Medvladni odbor odločata predvsem na podlagi podatkov v besedilu nominacijskega obrazca, film pa je manjšega pomena (Sicard 2018: 59–62; Srečković 2018: 78). Povratno informacijo o kakovosti tega filma osvetli dejstvo, da ga Saša Srečković (2018) ni uvrstil med analizirane izbrane filme o elementih, leta 2017 vpisanih na Unescove sezname.



Na podlagi izkušnje preurejanja filma »na daljavo« sem predlagala sodelovanje z nosilci in delovno skupino pri pripravi prihodnjih nominacijskih filmov od samega začetka (kot s Škofjeločani), saj je najlažje in najbolj smiselno prilagajati koncept (film na papirju), manj učinkovito pa je spremembe uvajati med filmsko produkcijo (z novimi snemanji) ali v postprodukciji (s premontažo filma, odstranjevanjem določenih elementov in dodajanjem posnetkov iz drugih filmov in televizijskih reportaž) (Valentinčič Furlan 2018b: 35).

### *Klekljanje čipk v Sloveniji*

Nominacijo *Klekljanje čipk v Sloveniji* (*Bobbin Lacemaking in Slovenia*) smo začeli pripravljati spomladi 2016 (Arhiv KEF 2016f), oddana je bila marca 2017, na Reprezentativni seznam pa so klekljanje uvrstili novembra 2018 (Unesco 2018a: 49–50). Delovna skupina<sup>255</sup> je predlagala uporabo posnetkov iz serije *Klekljana čipka v risu časa*, ki je leta 2015 nastala v produkciji Televizije Slovenija. Po dogovoru na sestanku 5. aprila 2016 v Slovenskem etnografskem muzeju (Arhiv KEF 2016f: sklepa 3 in 4) sem pregledala tri polurne oddaje in ocenila, da je mogoče nominacijski film v skladu z Unescovimi smernicami sestaviti iz nekaterih odlomkov druge in tretje oddaje, še bolje pa bi ga bilo na novo zmontirati iz gradiva, če je še ohranjeno; predlagala sem, da se zaradi spoštovanja avtorskih in producentovskih pravic dogovarjamo z glavno avtorico Magdo Lapajne in s Televizijo Slovenija kot producentko (EP, 6. 4. 2016).

Ministrstvo za kulturo je junija povprašalo, ali lahko iz tega gradiva zmontiramo film v studiu Kustodiata za etnografski film. V odgovoru (EP, 30. 6. 2016) sem pojasnila, da smo po *Zakonu o avtorski in sorodnih pravicah* (ZASP-NPB11; primerjaj Trampuž, Oman in Zupančič 1997) v pogovore in izvedbo dolžni vključiti producentko Televizijo Slovenija ter scenaristko in režiserko dokumentarnih oddaj Magdo Lapajne, ki je že potrdila, da je gradivo ohranjeno, in pričakuje, da bo kreativno sodelovala pri izdelavi filma. Kot najboljšo možnost sem predlagala programsko sodelovanje s Televizijo Slovenija, pri čemer je Magda Lapajne avtorica filma, sama pa strokovno usmerjam delo v skladu z Unescovo varovalno paradigmo.<sup>256</sup> Idealna rešitev se je zdela, da Televizija Slovenija kot javna služba sodeluje kot producentka

---

255 Sestavljale smo jo predstavnice klekljaric, Mestnega muzeja Idrija, Loškega muzeja, Muzeja in galerij mesta Ljubljane, Ministrstva za kulturo in Koordinatorja (Arhiv KEF 2016f).

256 Posredovala sem ji Smernice za izdelavo filmov o nesnovni kulturni dediščini, ki sem jih leta 2016 dopolnila z Unescovimi priporočili (2015) in spoznanji knjige (2015) (glej Valentinčič Furlan 2021 (2016) v Pisnih virih).

filma in avtorica film zmontira v njihovem studiu, ministrstvo pa nima stroškov (EP, 30. 6. 2016; Arhiv KEF 2016g: 5. točka).

Pogovor med Ministrstvom za kulturo in Televizijo Slovenija je bil uspešen, zato smo se članice delovne skupine za film in avtorica okvirno uskladile o konceptu in vsebini filma. To je bila prva nominacija skoraj vseslovenske dediščine, saj je klekljanje v društvih razširjeno na Idrijskem in Cerkljanskem, v Poljanski in Selški dolini, Škofji Loki, Ljubljani, Trbovljah, Moravčah in na Koroškem, posameznice pa klekljajo tudi drugod po Sloveniji (v 120 šolah, društvih, sekcijah in skupinah; Klekljanje 2018: 4, 7). Ker smo se zavedale zgodovinskega tekmištva med primorskimi in gorenjskimi društvi, smo razpravljale, kako uravnotežiti predstavitev v filmu, da bodo zadovoljne vse nosilke dediščine. Predstavnice Koordinatorja smo poudarjale, da bo uspeh prinesla le usmerjenost k skupnemu cilju – torej k vpisu na Reprezentativni seznam.

Ker je Magda Lapajne s snemalno ekipo po vsej Sloveniji posnela veliko gradiva, smo se odločile, da film gradimo na razširjenosti dediščine in množičnosti nosilcev. Vsebinsko naj upošteva posnetke o klekljarski šoli, sedmih klekljarskih društvih, dveh risarkah vzorcev, oblikovalki tekstila in oblačil, ne pa tudi Festivala idrijske čipke, ker v gradivu ni bilo posnetkov festivala v Železnikih. Delovna skupina se je strinjala, da film začnemo na Idrijskem, ker je bilo klekljanje tam poznano v 17. stoletju (Spletni vir 156), nadaljujemo pa na Gorenjskem in po drugih delih Slovenije, kamor se je razširilo pozneje. V skladu z Unescovimi navodili sem poudarjala, naj avtorica v filmu prikaže vse vrste prenosa znanja: formalnega v šolah in neformalnega v društvih in družinah ter vertikalnega med generacijami in horizontalnega v generacijah. Drugi predlog se je nanašal na izbor izjav, ki pričajo o družbenem pomenu dediščine, na primer, da povezuje članice skupin, in tudi take o osebnih motivih in pogledih klekljaric. O zastopanosti starostnih skupin in spolov je avtorica povedala, da so posneli vse generacije, poleg žensk tudi dva moška. Tega smo bile vesele, da filmu ne bodo očitali diskriminacije moških (Arhiv KEF 2017a: e. točka).

Magda Lapajne je film montirala januarja 2017. Posredovala sem ji zemljevid razširjenosti klekljanja po Sloveniji, ki sem ga prejela od predstavnice Koordinatorja, in ji prepustila odločitev o rabi v filmu (EP, 20. 1. 2017). Didaktičnega sredstva ni uporabila, ker bi bilo digitalni tujek v filmu, ki temelji na posnetkih klekljanja in prenosa znanja v društvih in šolah ter na izjavah nosilk dediščine. Februarja sem usklajevala prevode izjav in strokovnih izrazov v filmu s tistimi v nominaciji; angleški naslov nominacije je bil potrjen šele 8. marca (EP, 8. 3. 2017). Članice delovne skupine so si film ogledale februarja 2016 v Slovenskem etnografskem muzeju, drugim pa sem ga poslala po spletnem orodju za

pošiljanje večjih datotek (EP, 21. 2. 2017). Nosilke dediščine in muzejske kustosinje smo film pohvalile, podale smo nekaj manjših predlogov za dopolnitve, na primer da avtorica doda tudi kakšno izjavo deklic, če obstaja v gradivu. Predstavnice ministrstva niso poslale mnenj, po oddaji dosjeja pa so zagovarjale stališče, da bi morali prikazati idrijski festival in muzejske razstave. Ob pripravi filma smo živim praksam dali prednost pred medijskimi predstavitvami dediščine in oblikami promocije.

Film *Klekljanje čipk v Sloveniji* (2017) uporablja veliko izjav, zato je precej logocentričen. Izkustvenemu filmu se približa, ker predstavlja dejavnosti in emske poglede nosilk, brez tretjeosebnihih komentarjev ali dodane glasbe. Avtorica, sicer vajena uporabe glasbene opreme v televizijskih oddajah in dokumentarnih filmih, se je po razpravi strinjala, da so zvoki klekljanja in govor sami po sebi dovolj močna zvočna podoba filma; sklenili sva, da moč zelo značilnih zvokov na sekvencah brez izjav nekoliko okrepi. Filmski subjekti so predstavljeni z imeni, z vlogo v klekljarskih društvih ali šolah in s krajem delovanja, prevod je v podnapisih. Tako smo upoštevali prakse vizualne etnografije ter van Zantnova (2012a: 90–1) in Unescova priporočila (Unesco 2015a: 188.–122. točka).

Film ne posreduje enotne zgodbe z vodilno pripovedjo o dediščini klekljanja, temveč v postmoderni maniri prinaša množico glasov in pogledov. Čeprav se strinjam, da se gledalci filma lažje poistijo z do tremi ali štirimi filmskimi subjekti (van der Zeijden 2018: 50–2), sta pri nominacijskih filmih izbor in število filmskih subjektov najbolj odvisna od množičnosti nosilcev dediščinskega elementa in njihove družbene razporejenosti, od njihovih morebitnih tekmiških odnosov in seveda tudi od razpoložljivih posnetkov. V našem primeru smo lahko izbrali 14 sogovornic in dva sogovornika, ker smo tako raznovrstne posnetke že imeli. Če bi se lotili novega snemanja, bi se najverjetneje omejili na manjše število protagonistov.

Po načinu produkcije je za ta nominacijski film značilen skok iz predprodukcije v postprodukcijo (montažo), podobno kakor so poročali Juraj Hamar in Lubica Volanská (2015a), Mirela in Darije Hrovatin (2015) ter Tamara Nikolić Đerić (2015), obenem pa se od njih tudi razlikuje. Prednosti naše filmske produkcije so bile vsaj štiri: posnetki so bili novejši in slikovno enotni; imele smo dostop do gradiva, zato ni bilo potrebno sestavljati filmskih odlomkov z vsemi omejitvami, ki jih to prinaša v formatih in vsebini slike, v zvoku in grafiki; glavno besedo pri montaži je imela avtorica, ki je opravila raziskavo, vodila terenska snemanja, napisala scenarij in režirala dokumentarne oddaje, torej je tematiko in sogovornike zelo dobro poznala ter pridobila njihova dovoljenja tudi za ta film; nosilke dediščine in strokovnjakinje smo sodelovale pri usmerjanju vsebine filma.

S sodelovalno metodo in povezovanjem znanja smo se približale dia-  
loški dediščini in epistemski pravičnosti.

Podatke o avtorskih deležih v končnih napisih sva pripravili z avtorico. Odjavna špica poleg imen avtorjev filma navaja še programski urednici in dva producenta ter strokovno svetovalko za nominacijski film – nisem pa še bila dovolj pozorna, da bi poudarili tudi sodelovanje nosilk in delovne skupine (Valentinčič Furlan 2018b: 35). Pripravila sem devet Unescovih izjav o prenosu pravic, kar kaže na zapleteno hierarhijo avtorjev, urednikov in producentov na javni televiziji. Ker sem pravice pripisala posameznikom, so po vpisu elementa na Unescov seznam vsa imena navedena pod okvirčkom za film (Spletni vir 57). Unesco v navodilih za izpolnjenje obrazcev o prenosu pravic (glej ICH-07-Instructions, Spletni vir 62) tega ne pojasnjuje, o producentih pa sploh ne piše (Unesco 2022a: 18., 25., in 26. točka).<sup>257</sup>

Ob filmu za nominacijo klekljanja na Reprezentativni seznam z angleškimi podnapisi smo izdelali tudi slovensko različico, ki sem jo želela že marca 2017 objaviti pri enotah *Klekljanje idrijske čipke* (2013, Spletni vir 156) in *Klekljanje slovenske čipke* (2015, Spletni vir 157) na spletnem mestu Koordinatorja, v prikazu enot, vpisanih v register. Pripravila sem obrazec slovenske izjave o prenosu avtorskih pravic, da bi jo podpisali avtorji in uredniki, vendar jim pravna služba Televizije Slovenija tega ni dovolila, ker bi stavek »prejemniki pravic lahko te pravice prenašajo na tretje osebe« omogočil prodajo filma konkurenčnim televizijam (telefonsko pojasnilo pravnice Televizije Slovenije). Ko sem pravnico vprašala, ali bi bilo za Televizijo sprejemljivo, da uporabo omejimo na nekomercialno, je potrdila. Vendar Ministrstvo za kulturo ni sprejelo predloga, da v izjavo po Unescovem zgledu dodamo sintagmo »za nekomercialne uporabe«, ker bi bila omejitev v nasprotju s *Pravilnikom o registru kulturne dediščine* (Pravilnik 2009: 8. člen). Tri leta pozneje smo v muzeju pripravili prilagojeno izjavo Koordinatorja (Arhiv KEF 2020e), vendar so na Televiziji Slovenija uredništva že vodili drugi uredniki. Magda Lapajne se je strinjala, da gordijski vozec rešimo tako, da pri obeh enotah na spletni strani Koordinatorja (Spletna vira 156 in 157) omogočimo dostop do filma z angleškimi podnapisi, ki je objavljen na Unescovem spletišču (Spletni vir 57). Tako spoštujemo avtorske in sorodne pravice, film pa je, razen naslova in končnih napisov, razumljiv tudi tistim, ki ne znajo angleško.

Ta filmska produkcija je odprla zelo aktualno vprašanje (moralnih in materialnih) avtorskih in sorodnih pravic v nominacijskih

---

257 S to izkušnjo smo v filmu o tradiciji reje lipicancev navedli avtorje, pravice pa pripisali producentoma.

filmih varovalne paradigme, kar me je vodilo v raziskovanje tega skoraj povsem nereflektiranega področja. Unescova navodila so razmeroma nejasna (glej na primer Unesco 2022a: 18., 25.–28. točka), pripravljenci nominacij ubirajo različne pristope pri opredeljevanju avtorskih pravic v obrazcih za prenos pravic, nisem pa zasledila člankov o tej temi. Informacije sem iskala pri slovenskih strokovnjakih za avtorsko pravo, predvsem Mihu Trampužu in Jaku Repanšku. Trampuž je v sklopu Regionalnih izobraževanj Slovenskega muzejskega društva v prispevku *Avtorska in sorodne pravice v muzejski dejavnosti* osvetlil mnoge vidike in odgovoril na specifična vprašanja udeležencev, tudi moja o nominacijskih filmih. Repanšek je na posvetu *Vizualizacija nesnovne kulturne dediščine* (oktobra 2017, Spletni vir 143) pripravil referat Izzivi varstva avtorskih del v sklopu varovanja nesnovne kulturne dediščine. Žal svojih predavanj nista objektivizirala v pisni obliki.

### *Subozidna gradnja, znanje in tehnike*

Večnacionalna nominacija je bila na Unescov sekretariat oddana marca 2017, element pa je bil vpisan novembra 2018. Predstavniki Ministrstva za kulturo in Koordinatorja smo tedaj spremljali potek priprave večnacionalne nominacije – sama sem bila pri izdelavi skupnega filma *Subozidna gradnja, znanje in tehnike* (2017, Spletni vir 58) udeležena s posnetki iz filma *Subozidna gradnja* (2017) in z mnenji o skupnem filmu. Nominacijski film je logocentričen, izdelan bliže maniri ilustrativnega filma s precej zaprto strukturo, vendar posreduje tudi večglasje emskih pogledov nosilcev v osmih državah.

Leta 2018 sem ugotavljala, da je film kljub kompilaciji raznovrstnih razpoložljivih posnetkov in fotografij vizualno bogat in da bi lahko boljši rezultat dosegli z novimi snemanji po enotnem konceptu v vseh državah prijaviteljicah, ki bi jih po možnosti izvedla ena filmska ekipa (Valentinič Furlan 2018b: 36). Pogled na postopke skupne filmske produkcije je bil dragocen, ker je Republika Slovenija v naslednjih letih koordinirala pripravo skupne nominacije in filma osmih držav o tradiciji reje lipicancev za Unescov Reprezentativni seznam.

## KOORDINACIJA PRODUKCIJE FILMOV O TRADICIONALNI REJI LIPICANCEV

Filmsko produkcijo za skupno nominacijo osmih držav smo pripravljali v dveh korakih, najprej smo izdelali slovenski film, potem pa smo

se lotili skupnega. *Tradicionalna reja in vzreja lipicancev v Kobilarni Lipica* je bila v slovenski Register nesnovne kulturne dediščine vpisana avgusta 2016, januarja 2019 pa se je na podlagi prejete pobude skrajšalo ime enote v *Tradicionalna reja in vzreja lipicancev* (Spletni vir 230) in ob Kobilarni Lipica dodalo novega nosilca Združenje rejcev lipicanca Slovenije (Spletni vir 231).

Kobilarna Lipica je že leta 2016 predlagala, da pripravimo večnacionalno nominacijo<sup>258</sup> za vpis na Reprezentativni seznam, s čimer sta se strinjala tudi Ministrstvo za kulturo in Koordinator. Povabljeni so bili še predstavniki Goriškega muzeja, Zavoda RS za varstvo narave in Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije (Arhiv KEF 2017b), ki pa pozneje niso sodelovali. Strokovni vodja kobilarne Janez Rus je poleg varovanja nesnovne dediščine želel rejo konj v kobilarni zaščititi pred pretirano izrabo kraškega okolja v turistične namene, na primer pred spreminjanjem pašnikov v igrišča za golf in poudarkom na igralnici, bil pa je tudi vezni člen s kobilarnami v drugih državah in sprva glavni koordinator nominacije (Arhiv KEF 2017c). Pripravi nominacije so se najprej pridružile Hrvaška, Madžarska in Slovaška, potem Bosna in Hercegovina in Italija, decembra 2018 Avstrija in oktobra 2019 Romunija; Srbija se je izgovorila, ker da nimajo dejavnih nosilcev dediščine. Druge države so se strinjale, da je Slovenija vodilna partnerica in koordinatorka priprave nominacije.

Avstrija sprva ni sodelovala pri nominaciji (Arhiv KEF 2018d) in šele po upokojitvi direktorice španske jahalne šole so stekli diplomatski pogovori med slovenskima in avstrijskima ministrstvom za kulturo ter za okolje in prostor. Predstavniki držav smo od vsega začetka ocenjevali, da je sodelovanje Avstrije odločilnega pomena, saj je kobilarno v Lipici leta 1580 ustanovil habsburški nadvojvoda Karel II, da bi oskrbovala špansko jahalno šolo na Dunaju in dvorne hleve v Gradcu; to je omogočilo formiranje pasme lipicanec, ki se je v naslednjih stoletjih razširila v okoliške države (Španiček 2019: 211; Tradicije 2022: 6; Spletni vir 233). Procesu priprave besedil za nominacijski obrazec in dogovarjanje o filmski produkciji so potekali dokaj počasi, dokler koordinacije ni prevzela umetnostna zgodovinarica Špela Spanžel<sup>259</sup> z Ministrstva za kulturo in se je po dvo-

---

258 Sprožilni moment sta bila vpis dunajske jahalne šole (*Classical Horsemanship and the High School of the Spanish Riding School Vienna*, Spletni vir 232) na Reprezentativni seznam in netočen podatek, da Kobilarna Piber vodi originalno matično knjigo lipicanške pasme (Janez Rus; Španiček 2019: 219).

259 Od leta 2022 je generalna direktorica Direktorata za kulturno dediščino. Koordinirala je pripravo petih nominacij za vpis na Reprezentativni seznam: *Škofjeloški pasijon; Klekljanje čipk v Sloveniji; Tradicije reje lipicancev; Čebelarstvo v Sloveniji, način življenja;*

stranskih pogovorih nominaciji pridružila Avstrija. Za pripravo je bil torej potreben diplomatski pogovor na meddržavni ravni (primerjaj Bortolotto idr. 2020: 67). Nominacija je bila na sekretariat Unesca oddana marca 2020, element pa je bil na Reprezentativni seznam vpisan decembra 2022 (Spletni vir 59).

Aprila 2017 sem bila povabljena v delovno skupino: »Kobilar-na Lipica pripravi enotno filmsko gradivo za nominacijo v sodelovanju z izbranim snemalcem. Pred izdelavo scenarija filma se posvetuje s strokovnjakinjo za film pri SEM« (Arhiv KEF 2017b: 4. točka). Najprej sva z Janezom Rusom pregledala filmsko gradivo v arhivu Kobilarne Lipica – šlo je za zelo kratke filme o poklicih v kobilarni v starejših formatih zapisa s slabo ločljivostjo slike, ki so jih prikazovali na razstavi, in novejše promocijske filme z estetskimi upočasnjenimi (angl. *slow motion*) posnetki konj v naravi in ptičjimi pogledi drona z glasbeno spremljavo. Strinjala sva se, da za nominacijski film niso uporabni in da bo potrebno novo snemanje.

Janezu Rusu, tedaj še glavnemu koordinatorju nominacije, sem za avtorja filma predlagala Manco Filak in Žiga Goriška ter namignila, da bomo lahko izdelali bistveno boljši film z enotno metodologijo in slogom, če bo gradivo v vseh državah posnela ista ekipa. Skupino in zamisel smo v slovenskem okviru potrdili 18. aprila 2018 na skupnem sestanku Kobilarne Lipica, Ministrstva za kulturo in Koordinatorja (Arhiv KEF 2018b). Manca Filak in Žiga Gorišek sta sprejela sodelovanje pod pogojem, da je njuno delo omejeno na snemanje gradiva in montažo slovenskega in skupnega filma, medtem ko koordinacijo skupne filmske produkcije osmih držav vodi Slovenski etnografski muzej.

Aprila 2018 sem se vključila v zbiranje predlogov izvajalcev filmskih produkcij po državah, maja 2018 pa je osem držav zaradi dobrih referenc uradno potrdilo Manco Filak in Žiga Goriška<sup>260</sup> kot montažerja skupnega filma, mene pa kot koordinatorico filmske produkcije (Arhiv 2018e: 12–3). Drugi kandidat je bil dokumentarist, ki ga je predlagala slovaška koordinatorica, vendar ni imel izkušenj s snemanjem nesnovne dediščine, o koordinatorju filmske produkcije pa na Slovaškem niso razmišljali.

---

*Babištvo: Znanja, veščine in prakse*; in treh nominacij za vpis na Seznam svetovne dediščine: *Prazgodovinska kolišča okoli Alp*; *Dediščina živega srebra v Almadénu in Idriji*; *Dela Jožeta Plečnika v Ljubljani – urbano oblikovanje po meri človeka*.

260 Med njunimi referencami sem navedla film *Lukomir, moj dom* (Lukomir, My Home, 2018) in izkušnje Mance Filak s snemanjem nesnovne dediščine, ki jih je spomladi 2018 pridobila v usposabljanju na delovnem mestu v Kustodiatu za etnografski film (Filak 2019); med svoje reference pa filme o nesnovni dediščini in publikaciji (Valentinčič Furlan 2015d, 2018c) (Arhiv KEF 2018a).

Moja proaktivnost je temeljila na pozitivni izkušnji sodelovanja pri skupnem nominacijskem filmu suhozidne gradnje in na motivaciji, da teorijo in spoznanja obeh knjig o vizualizaciji nesnovne dediščine (Valentinčič Furlan 2015d; 2018c) pokažemo v praktični filmski produkciji. Po španskih koordinatorjih skupnega filma o suhozidni gradnji (Arhiv KEF 2016e) sem povzela predvsem postopke komunikacije z vsemi vpletenimi v filmski produkciji: tudi sama sem načrtovala, da bom film dvakrat poslala članom delovne skupine po spletnih orodjih in upoštevala njihove predloge, potem pa vsem poslala zadnjo različico. Vsebinsko in metodološko pa sem želela filmsko produkcijo zastaviti bližje vizualni etnografiji in izkustvenemu filmu, po vključevanju filmskih subjektov pa sodelovalni produkciji. V skladu z Rubyjevim (2000: 219) opozorilom o različnih kompetencah, moči in interesu pri udeležencih sem pričakovala, da bomo tudi v našem primeru z avtorjema nosilce dediščine in člane delovne skupine informirali o možnostih, metodah in etiki vizualizacije (Valentinčič Furlan 2018a: 21).

Koordinacijo filmske produkcije sem zato razumela kot izobraževalno okolje za vse udeležence, blizu dialoškega modela, ki mehča hierarhična razmerja med akterji (Harrison 2013a: 226). Raziskovalno me je zanimalo, kakšne odnose do filma bodo zavzeli člani delovne skupine in kako bodo v tako veliki in pisani skupini potekali dogovori o filmski produkciji in oblikovanju znanja v filmu. Je usposobljeno gledanje potrebno za konstrukcijo pomenov pri montaži in tudi ob ogledu filma?

Rejo lipicancev obravnavam kot zbir človeških in nečloveških akterjev ter neživih aktantov: poleg zaposlenih v državnih kobilarnah in zasebnih rejcev, veterinarjev, biologov in turistov so glavni akterji tudi konji,<sup>261</sup> pa še druge živali in rastlinstvo, aktanti pa zgradbe kobilarne, kmetij, jahalnih centrov in klubov, oprema, orodja, krajina, vreme in tudi medijske reprezentacije. Pri pripravi nominacije so v zbir vstopile še skupine iz osmih držav: etnologi in antropologi, naravoslovci, veterinarji, strokovnjaki za konje, predstavniki kulturne politike, snemalci in posredno tudi javne televizije ter množica skupnosti, društev in ustanov, ki nominacijo podprejo z izjavami soglasij ali s pisni podpore. Med aktante nominacije spadajo Unescovi normativni viri (konvencija, zakonodaja) in birokratske infrastrukture (obrazci, navodila, smernice), ki vplivajo na varstvene režime in oblikovanje reprezentacij. Akterji in aktanti nominacije so vplivajo na opredelitev

---

261 Kobile so pokazale veliko tvornosti pri snemanju – ker se ponavadi skušajo ožrebiti v miru brez navzočnosti ljudi, sta bila snemalca v času žrebitev (aprila in maja) v pripravljenosti dva tedna.



dediščine v obrazcu nominacije, na izbor fotografij in oblikovanje filma, vse to pa pozneje deluje nazaj na dediščino in njene nosilce.

### Znanje in identitete o elementu v registru nesnovne dediščine

Pri produkciji slovenskega filma je bil moj cilj zasnovati sodelovalni proces v vseh fazah filma. V načrtovanje slovenskega filma sem vključila Janeza Rusa kot predstavnika Kobilarne Lipica, v manjši meri pa tudi Aleksandra Ozmeča, tedanjega predsednika Združenja rejcev lipicanca Slovenije, ki se sicer ni vključilo v pripravo nominacije.

Na sestankih aprila 2019 smo se Janez Rus, Manca Filak, Žiga Gorišek in jaz okvirno strinjali, da film zasnujemo kot razvojni film, ki se začne s žrebitvijo, se razvija s posnetki dnevne in letne oskrbe konj, dresure in podpornih dejavnosti v kobilarni ter doseže vrhunec z nastopi na Dnevu lipicanca; vključiti je potrebno tudi Združenje rejcev lipicanca (Arhiv KEF 2019a). V raziskovalnem etnografskem filmu praviloma ni scenarija, ker nas pri snemanju usmerjajo ljudje in okoliščine na terenu, v montaži pa posneto gradivo. V tem primeru pa sem zaradi specifik filmov o nesnovni dediščini v registrih in v nominacijah za vpis na Unescov seznam, tj. njihova kratkost, cilji, ciljno občinstvo in dostopnost na spletnih straneh med množico sorodnih filmov, zagovarjala zamisel, da bosta novo življenje – črn žrebiček bele kobile – in razvojno zasnovan film gledalce pritegnila, da si ga bodo bolj verjetno ogledali do konca.

Janez Rus je določil glavne teme vizualizacije v Kobilarni Lipica, izbral sogovornike in pripravil okvirni razpored snemanj – Manca Filak in Žiga Gorišek sta posnela raznovrstne delovne in strokovne veščine konjarjev, jahačev, trenerjev in podkovskega kovača ter specializirana znanja matičarja, veterinarke in muzejske vodičke, kulturno-zgodovinski okvir dediščine pa je podal Janez Rus. Sama sem prevzela komunikacijo z Združenjem rejcev lipicanca – s predsednikom Aleksandrom Ozmečem sem se posvetovala, katera kmetija bi najbolj ustrezala želenim merilom, tj., da je dobro urejena, da je viden prenos znanja med generacijami, da bodo zainteresirani za sodelovanje pri snemanju in da so po možnosti vključeni tudi v nastope na Dnevu lipicanca. To je namreč pomenilo, da bi lahko združili oba pripovedna toka filma v skupnem finalu javnega dogodka. Ozmeč je predlagal Jahalni center Janhar v Hrašah in družina Janhar je bila takoj pripravljena sodelovati. Na terenskem ogledu sem predstavila namen in cilje snemanja, vodja Jahalnega centra Jože Janhar pa je že predlagal, katere vsebine bi predstavili in da bo v njihovem imenu govoril sin Žan Janhar, licenciran inštruktor jahanja in vodja njihove šole jahanja.

Manca Filak in Žiga Gorišek sta poleti 2019 v petih snemalnih dneh posnela slovensko gradivo za film za objavo na spletni strani Koordinatorja, v prikazu enot, vpisanih v register, in za skupni film osmih držav. Iz tega gradiva bi lahko nastal polurni film, vendar sta ga skušala zgostiti na zahtevanih 10 minut. Gradila sta ga iz slikovnozvočnih sekvenc dela s konji (kombinacije izjav in posnetkov delovnih postopkov) ter izpustila nekatere izjave splošne narave o Kobilarni Lipica (na primer Rusovo kulturno-zgodovinsko predstavitev kobilarne in rutinsko podano razlago muzejske vodičke o razstavi). Film je bil tedaj dolg dobrih 14 minut, zato sta predlagala, da izločimo posnetke zasebnih rejcev, kar bi prispevalo k enotnosti filma, vendar tega nisem mogla sprejeti iz dveh razlogov: zaradi obravnave obojih nosilcev znanja in ker smo jih že posneli s tem namenom.

Znanje se je oblikovalo v treh korakih: okvirno so ga usmerjali koncept, Rusov izbor sogovornikov in navodila zaposlenim ter izbira zasebnega rejca; drugi korak je potekal med snemanjem v interakcijah snemalcev z nosilci dediščine; tretji pa v montaži. Na vseh treh ravneh je šlo za selektivnost; v montaži je po eni strani potekala redukcija podatkov, po drugi pa reorganizacija posnetkov v sekvence in sestavljanje sekvenc v film. Za snemanje in montažo sta bila v največji meri pooblaščenca Manca Filak in Žiga Gorišek.

Tudi kulturne identitete smo gradili z izborom lokacij, dogodkov in sogovornikov v predprodukciji, potem pa avtorja z načinom vizualizacije ob snemanju in s povezovanjem značilnih posnetkov delovnih postopkov in izjav v sekvence ter sestavljanjem sekvenc v montaži. Kulturna identiteta je v filmu kumulativno zgrajena (MacDougall 1998: 81) iz vsote posnetkov konj, ljudi, dejavnosti, zgradb in pokrajine. Identitete filmskih subjektov so razkrite v sliki, zvoku in napisih – tako osebne (ime in priimek) kot tudi kulturne in družbene (vloge pri reji lipicanca v kobilarni oziroma na zasebnem posestvu). Vsi sodelujoči tvorno prispevajo k skupnim kulturnim identitetam dediščine in k ustvarjanju znanja v filmu, zato so ustrezno identificirani, kakor priporoča tudi Unesco (2015: 118. točka).

Prvo različico filma *Tradicionalna reja in vzreja lipicancev* (2019) smo 1. oktobra 2019 predstavili nosilcem dediščine in delovni skupini za pripravo nominacije.<sup>262</sup> Zaradi ponotranjene etike vizualne antropologije sem filmskim subjektom dala prednost pri mnenjih o filmu. Nosilci dediščine so bili s filmom zadovoljni, je pa Janez Rus opozoril, da je na prireditvi Dan lipicanca prikazan nastop gostujočega

---

262 Članom mednarodne delovne skupine sem 10. oktobra v hrvaškem Lipiku film pokazala kot možen filmski pristop (Arhiv KEF 2019c).

arabskega belega konja in francoske jahalke, kar je potrebno zamenjati. Janharjevi so sicer izrazili željo po daljši sekvenci, vendar jim zaradi časovne omejitve filma nismo mogli ustreči, sem pa predlagala, da se lahko z avtorjema dogovorijo za montažo samostojnega prikaza dela v njihovem jahalnem centru.

Glavna koordinatorka Špela Spanžel je obžalovala, da bomo iz filma izločili graciozni nastop francoske jahalke, ki je bolj ustrežal lepotnim idealom dobe dovršenih reprezentacij. Njeno željo sem razumela, saj je bil tudi meni bolj všečen, enako kot avtorjema, ki sta med množico nastopov izbrala prav tega. Avtor med snemanjem in montažo filma ne sme ignorirati poetike in estetike življenja, prav tako pa ju tudi ne pretirano poveličevati (Morin 1988: 100–1). Sama se v dilemi estetsko ali dokumentarno opredelim za drugo možnost, če ima v etnografskem filmu večji strokovni pomen, če pa ga nima, izberem lepše posnetke, ki prej pritegnejo pozornost gledalcev. Glavna načina sprejemanja filmov – razbiranje znanja in čustveno-estetsko doživljanje – se pogosto prepletata (MacDougall 1998: 73).

Ena od predstavnic koordinatorja je menila, da bi morali posneti več primerov zasebnih rejcev, ki skupaj redijo več konjev kot Lipica – pojasnila sem, da v filmu že tako ali tako nastopa veliko ljudi, v skupnem nominacijskem filmu pa bomo imeli zastopnike osmih državnih kobilarn ter velikega števila zasebnih rejcev in klubov, zato bi bilo neproduktivno snemati več, kakor lahko uporabimo v tem ali v skupnem filmu. Film je namreč najmočnejši prav v neposrednem prikazu konkretnih situacij in ljudi, medtem ko bi mu prikazovanje množice podobnih primerov odvzelo moč – medij posploševanja je namreč besedilo (MacDougall 1998: 75). Po razpravi sva z Janezom Rusom pripravila kratko besedilo, ki sta ga avtorja dodala na koncu filma:

Kobilarna Lipica, najstarejša kobilarna lipicancev, je bila leta 1996 razglašena za kulturni spomenik državnega pomena. Na svojih posestvih redi okoli 350 lipicancev. Združenje rejcev lipicanca Slovenije je samostojna rejska organizacija, ustanovljena leta 1991. Približno sto dejavnih članov redi okoli 700 lipicancev. (*Tradicionalna reja in vzreja lipicancev*, 2019)

Retrogradno ugotavljam, da je šlo pri reprezentaciji dediščine reje lipicancev za dilemo, ali je pomembnejše merilo število konj ali obseg znanja, veščin in odgovornosti. Z Rusom in avtorjema smo soglašali, da slovenski zasebni rejci sicer redijo več lipicancev, državna kobilarna pa ima poleg dolge tradicije bistveno širši obseg znanja in odgovornosti pri ohranjanju pasme, zato smo ji namenili večjo minuto v filmu.

Film je bil prikazan študentom Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo FF UL, na konferenci ICOM *Nesnovna dediščina – Izziv za upravljanje in politiko zbiranja* (Etnografski muzej, Zagreb, 17.–20. 10. 2019) in ob razstavi o slovenski nesnovni kulturni dediščini (Zavod in muzej Bitola, Severna Makedonija, 7. 11.–1. 12. 2019). Leta 2021 je bil predstavljen na posebnem dogodku Filmska dokumentacija nesnovne kulturne dediščine – primeri iz prakse ob festivalu etnografskega filma *ETNOFILM* (Etnografski muzej Istre, Pazin, 27. 10. 2021), leta 2022 na filmskem večeru v Triglavskem narodnem parku (Stara Fužina, 1. 10. 2022) in leta 2023 na tematskem večeru *Filmi o nesnovni kulturni dediščini v slovenskem registru* (Slovenski etnografski muzej, 15. 3. 2023, Spletni vir 234).

Leta 2021 sem filma *Tradicionalna reja in vzreja lipincev* (2019) in *Boris Kuhar, 1929–2018* (2020) prijavila na dva mednarodna festivala etnografskega filma (Festival etnološkega filma Kratovo v Makedoniji in Mednarodni festival etnološkega filma v Beogradu), vendar prvega selektorji niso izbrali. To je potrdilo moja predvidevanja, da vizualni antropologi filme, ki nastajajo kot specifične aplikativne oblike v okviru Unescove varovalne paradigme, dojemajo kot obrobje vizualne antropologije (Valentinčič Furlan 2018a: 15). Ekipa slovenskega festivala *Dnevi etnografskega filma* zadnja leta na primer daje prednost filmom, ki so rezultat daljših terenskih raziskav (Filak 2021: 4), filmi o nesnovni dediščini za registre pa so, podobno kot filmi, posneti za prikazovanje na razstavah, zaradi kratkosti in prilagojenosti okviru registra oziroma razstave pogosto tudi posneti v krajših terenskih raziskavah. Na podobo filma o reji lipincev je vplival tudi sodelovalni pristop – Manca Filak in Žiga Gorišek sta komentirala, da so bile teme in izjave v kobilarni precej vnaprej določene, ker so nosilci dediščine vključno z Janezom Rusom, ki jim je dal osnovna navodila, v snemanje vstopali s svojimi pojmovanji filma, ki so bila bližje dokumentarnim in reportažnim pristopom javne televizije.

Film *Tradicionalna reja in vzreja lipincev* (2019) je po sodelovalni produkciji primerljiv z nizozemskim filmom Mlinarjeva obrt (*The Craft of the Miller*, 2016); razlika pa je, da je naš film nastal na ravni nacionalnega registra in za potrebe skupne nominacije osmih držav, njihov pa za nominacijo na Unescov seznam. Nizozemci so film ustvarili s skupno avtoriteto vseh članov delovne skupine (van der Zeijden 2018: 49–54), pri načrtovanju našega filma pa so imeli emski pogledi prednost pred etškimi.

Pred snovanjem in snemanjem filma o reji lipincev niti Manca Filak in Žiga Gorišek niti jaz nismo brali besedila *Tradicionalna reja in vzreja lipincev* v slovenskem registru, ker smo imeli od vsega

začetka dostop do dediščine in njenih nosilcev – te pa smo razumeli kot najkompetentnejše avtoritete za graditev znanja v filmu o njihovi nesnovni dediščini (primerjaj Deacon idr. 2004: 11; Erlewein 2015: 29). Tako sta film in besedilo res postala komplementarna pristopa – film prinaša izkustvene prikaze ljudi, konj in situacij, medtem ko opisi v registru predstavijo splošno podobo elementa.

Združitev dediščine Kobilarne Lipica in Združenja rejcev lipicanca Slovenije je bistveni del notranje pripovedi filma (vsebine) in tudi zunanje pripovedi filma ali družbenega konteksta filmske produkcije. Notranja pripoved filma simbolično (z razmerjem minutaže 5 : 1) razkriva razmerja družbene moči med Kobilarno Lipica in Združenjem rejcev lipicanca Slovenije pri pripravi nominacije: Kobilarna Lipica je bila pobudnica in dejavna soustvarjalka nominacije, Združenje rejcev lipicanca Slovenije pa se je v njeno pripravo vključilo zelo pasivno – prispevalo je pismo podpore in bilo prisotno na enem zadnjih skupnih sestankov. Kulturne identitete v filmskih reprezentacijah se izrišejo v danih razmerjih moči (Hall 1990: 222; Ginsburg 1995a: 260).

### Znanje in identitete v produkciji nominacijskega filma

Filmske produkcije za večnacionalno nominacijo nismo mogli zasnovati kot sodelovalno produkcijo z vključevanjem nosilcev dediščine, ker smo imeli dostop samo do nacionalnih predstavnikov v mednarodni delovni skupini. Največ sem komunicirala s koordinatorji držav, ki so bili predstavniki ministrstev oziroma nacionalnih komisij za Unesco, in etnologi, antropologi, redko naravoslovci (pogosto so bili strokovnjaki in uradniki v eni osebi), zelo redko pa neposredno s snemalci. V delovni skupini je imel samo Janez Rus obsežne izkušnje z rejo lipicancev, druge države pa so primerljive strokovnjake angažirale občasno.

Sodelovanje pri filmski produkciji je poleg srečanj v Sloveniji, na Hrvaškem in na Madžarskem potekalo na daljavo z elektronskimi sporočili. Večinoma je bilo v skupini do 27 naslovnikov, pogosto pa sem si dopisovala tudi s predstavniki posamične države. V dveh letih sem napisala 572 sporočil s ključno besedo Lipizzan, prejela pa sem jih več kot 1200 (Arhiv KEF 2020d). Dokument *Produkcija nominacijskega filma Tradicije reje lipicancev* (*The Production of Nomination Film Traditions of Breeding Lipizzan Horses*, Arhiv KEF 2018c) sem od 2018 sproti dopolnjevala glede na skupne dogovore. Pričakovala sem od 30–120 minut filmskega gradiva po državi, časovni načrt dela pa sem zastavila takole: gradivo in podatki dostavljeni do 1. oktobra 2019, januarja 2020 končana groba montaža in začetek marca fina

montaža; film dvakrat poslan članom delovne skupine v pregled, tretjič pa dostavljena končna različica (nav. delo: 5. točka).

Slovenska zamisel, da bi ena ekipa posnela gradivo v vseh sodelujočih državah, ni bila sprejeta. Države so predvsem želele obdržati nadzor nad posnetki, zelo pomemben pa je bil tudi finančni vidik.<sup>263</sup> Štiri države smo posnele novo gradivo (in obenem načrtovale film za nacionalni register, Slovenci in Avstrijci smo ga tudi zmontirali, Slovaki in Madžari pa do oddaje nominacije še ne). Tri države so kombinirale stare in nove posnetke različnih snemalcev, ena pa se je omejila na posnetke državne televizije.

Ker se je na enem prvih sestankov mednarodne skupine pokazalo, da polovica predstavnikov sodelujočih držav nima izkušenj s filmom, sem v skladu z Unescovimi navodili (dokument ICH-02-2018-Instructions-EN, Spletni vir 115) in priporočili *Aide-Mémoire* (Unesco 2015a) za vsebino predlagala prikaz praks, veščin in znanja reje lipicancev v državnih kobilarnah, pri zasebnih rejcih, v društvih in klubih, načine prenosa znanja ter družbene vloge konjev v vsakdanjem in prazničnem življenju. Vse države naj bi posnele vsakdanje delo z lipicanci v njihovem naravnem, kulturnem in družbenem okolju in še gradivo za dve dodatni sekvenci, na primer dresuro, značilne delovne postopke (podkovanje, ...), javne predstavitve (nastope, vožnjo s konjskimi vpregami), praznične dogodke (blagoslov konj in druge šege), športe, terapevtsko jahanje, raziskovalne ali muzejske dejavnosti. Spodbudila sem tudi snemanje izjav ljudi, ki delajo s konji, po možnosti posnete v okolju, kjer skrbijo zanje in medtem ko to počnejo, da je odnos med človekom in konjem razkrit tudi v sliki ter da je ohranjena enotnost kraja in časa posamezne sekvence (Arhiv KEF 2018c: 1., 2. točka). Pri tem sem se želela izogniti vizualnim stereotipom v nekaterih nominacijskih filmih, kot so izjave strokovnjakov, posnete v univerzitetnih knjižnicah, v montaži pa pokrite s posnetki dejavnosti v kobilarnah ali na odprtih terenih.

Izzivi filmske produkcije so bile večmesečne zamude treh držav in velike količine posnetkov dveh držav. Romunska koordinatorka je najprej poslala šest televizijskih oddaj z intenzivno grafiko (napisi, logotipi) in dodano glasbo. Posnete so bile z zelo subjektivno metodo – snemalec in kamera sta se namreč nenehno gibala, snemalec pa je videno ves čas tudi komentiral. Ko sem vprašala, ali imajo še kakšne druge posnetke, je pojasnila, da so dolžni uporabiti oddaje državno

---

263 Na sestanku v Lipici (14. 9. 2018) so kolegi iz dveh držav povedali, da ne morejo plačati deleža skupnega zneska filmske montaže. Oktobra 2018 je Špela Spanžel vsem partnerjem sporočila, da bo Slovenija poplačala stroške montaže (Arhiv KEF 2018c: 13).

financirane televizije. Potem sem prosila za oddaje brez napisov in zvočnega miksa ali za surove posnetke in prejela še osem ur gradiva.

Nekateri nacionalni koordinatorji in koordinatorke niso imeli izkušenj s filmsko produkcijo, zato je skupno delo vključevalo tudi informiranje o osnovah izdelave filmov, na primer s praktičnimi navodili, kako zagotoviti podatke in prevode izjav s časovnimi kodami. Samo z natančnim popisom vsebine po minutaži je mogoče razumeti, katere stavke iz daljšega intervjuja država predlaga za uporabo v filmu. Dve nacionalni koordinatorki nista uspeli opraviti selekcije, zato sva se z Goriškom poglobila v njunih pet oziroma osem ur posnetkov in predlagala izbor, kar je bilo na moje presenečenje izvedljivo, kljub samo približnemu razumevanju jezikov. Iz tega sklepam, da so očitno strukture izjav in temeljni principi vizualizacije precej enotni (primerjaj Hall 1997a: 4), oziroma je to rezultat usposobljenega gledanja skrupoznosti prakse.

Vztrajala sem, da o dediščini govorijo njeni nosilci – tretjeosebni komentar omogoča enotnejši slog filma, vendar pa neizogibno pelje v veliko pripoved strokovnjakov in uradnikov. Z Goriškom in Rusom smo se strinjali, da bomo komentarje dodali, če izjave ne bodo vsebovale vseh pomembnih podatkov, glasbo pa, če bo imela katera od sekvenc prešibko zvočno podlago. Argumenti za izjave nosilcev so bili naslednji: da spoznamo njihova mnenja in jim omogočimo vsaj mehko tvornost; da Unescovo Ocenjevalno telo in gledalci slišijo jezike nosilcev dediščine, saj je jezik izrazno sredstvo nesnovne dediščine; in naposled bi bilo neetično, če ne bi uporabili prejetih intervjujev iz osmih držav. Sogovorniki so vir znanja in osebe z lastno tvornostjo, poleg tega pa posnetki obraza in glasu delujejo na gledalce skozi vid, sluh, tip in kinestezijo. Mnogi govorci v izjavo vpletejo nekaj čustev in navdušenja, ki so popolnoma brisani iz besedila nominacije, so pa veliki spodbujevalci tvornosti na izbranem področju (Hafstein 2018b: 106; Ahmed 2004a; 2004b; Tolia-Kelly, Waterton in Watson 2017a; van de Port in Meyer 2018). V filmu čustva pritegnejo pozornost gledalcev, zbudijo empatijo in olajšajo identifikacijo s filmskimi subjekti.

Osnovni vsebinski koncept filma z uvodom, jedrom in koncem je na podlagi prejetega gradiva decembra 2019 postavil Žiga Gorišek (Arhiv KEF 2019b). V uvodu je predvidel kratko zgodovino lipicanca (v napisu ali tretjeosebni komentarju), izpis imen osmih držav in misel nizozemskega novinarja Franka Westermana »Ko se dotakneš lipicanca, se dotikaš zgodovine« (angl. *When you touch a Lipizzaner, you are touching history*). V jedru je nanizal sekvence o reji in negi konj, tradicionalnem rokodelstvu, povezanem z rejo lipicancev, ohranjanju čiste vrste, vadbah, nastopih in družbenih vidikih; za konec pa izjave o

prenosu znanja, ljubezni do lipincev in lipincu kot simbolu. Dobra rešitev je bila, da je posnetke konj in voz v gibanju (posnete s tal ali z dronom) predvidel za nakazovanje premikov med lokacijami držav, poudaril je tudi prikazovanje oseb vseh starosti in obeh spolov (Arhiv KEF 2019b). S tem je postavil temeljno strukturo filma in odprl razpravo o nekaterih izhodiščih. Sama sem zagovarjala stališče, da je treba prenos znanja prikazovati skozi celoten film, Westermanova misel iz zgodnje različice nominacije pa preveč poudarja konja in zgodovino, medtem ko je glavni poudarek nesnovne dediščine na današnjem znanju in veščinah dela z lipinci. Poleg tega je bil to zunanji pogled (v resnici Westermanovih staršev v njegovem otroštvu), naše jedro pa so bila mnenja insajderjev – nosilcev dediščine (za Žiga Goriška, EP, 12. 12. 2019). Koncept in svoji dilemi sem posredovala tudi strokovnemu sodelavcu filma Janezu Rusu (EP, 13. 12. 2019).

Ker Rus ni poznal gradiva, tudi ni komentiral koncepta in dilem, dokler se nismo vsi trije po prejemu še zadnjih prevodov in podatkov 20. januarja 2020 sestali v studiu Žige Goriška in na podlagi videnega postavili hrbtenico filma (Arhiv KEF 2020d). Westermanove misli nismo uporabili, ampak smo film raje začeli s hrvaško sekvenco Marka Maroševca s krilatico »*Hrani konja ko cara, goni ga ko vraga*« (angl. *Feed a horse as if he is an emperor, chase him like he is the devil*) (Arhiv KEF 2020c). Tudi imen držav nismo uporabili, ker smo izjave ljudi opremili z imeni in priimki, kraji in kraticami držav, kar se nam je zdela za gledalce tehtnejša informacija. Dilemo, da bi kratko zgodovino v uvodu podali z razlagalnim napisom ali tretjeosebni komentarjem, je Janez Rus razrešil s predlogom, da uporabimo njegovo izjavo, ki ni bila izbrana v slovenski film. Vsebinsko je ustrezala, zato smo jo dodali v skupni film in umaknili eno od slovenskih sekvenc.

Znanje smo v produkciji tega filma oblikovali v petih korakih: prvi korak sem načrtala z osnovnimi izhodišči filma; drugi korak so opravili koordinatorji in snemalci z izbirami, katere lokacije, dogodke in ljudi bodo posneli oziroma izbrali iz razpoložljivih posnetkov; v tretjem koraku sva z Goriškom iz obsežnega gradiva<sup>264</sup> izbrala značilne tematske posnetke in izjave, ki jih je že uredil v slikovnozvočne sekvence; v četrtem koraku smo z Goriškom in Rusom v montažnem studiu določili zaporedje sekvenc, pri tem pa smo med pari sekvenc

---

264 Prejeli smo 21 ur posnetkov, vendar zelo različne dolžine po državah. Za dvajsetminutni film smo torej v povprečju iz vsake ure izbrali eno minuto, to je razmerje 60 : 1. Popis gradiva po državah z imeni pripovedovalcev ter prevode izbranih izjav sem sproti dopolnjevala (Arhiv KEF 2020b). Prejeto gradivo in izdelki so shranjeni v Kustodiatu za etnografski film SEM.



o istih temah izbirali boljše oziroma sekvence manj zastopanih držav; peti korak je bil rezultat povratnih informacij vseh udeleženi in njihovo upoštevanje ali protiargumentiranje. Hrbtenico filma ali pripovedni lok smo speljali od temeljnega dela v državnih kobilarnah in pri zasebnih rejcih, dnevne skrbi za konje, letnih opravil, zdravstvenega varstva in žrebitve, do strokovnega poimenovanja žrebet po izviru staršev, treningov, nastopov konj, vpreganja v vozove, družbenih vlog konj v športu, letnih šegah in terapijah ter pomena konjev za posameznike, družine, klube in skupnosti. Rdeči niti filma sta odnos človek–konj in načini posredovanja znanja in veščin. Vse to skupaj gradi kulturne identitete tradicij reje lipicancev po osmih državah in razkriva družbene pomene tega elementa dediščine.

Film smo sestavili iz 39 sekvenc, vendar v enotni vizualni pripovedi brez delitve na poglavja, pri čemer smo gledalcem zaupali, da bodo film razumeli tudi brez vmesnih naslovov ali dodanih komentarjev. Govorce smo identificirali z imenom, priimkom in ustanovo ali dogodkom, v katerem sodelujejo, ter kratico države; v končnih napisih smo navedli glavne avtorje filma, snemalce po državah in producenta Slovenski etnografski muzej in Ethnocinema production.

Kako je heterogenost posnetkov in pristopov vplivala na ustvarjanje znanja in identitet v filmu? Kako smo lahko iz raznovrstnega gradiva oblikovali razmeroma koherentno filmsko pripoved? In kako smo se spoprijeli z različnimi količinami posnetkov po državah? V predlogih o skupni produkciji sem predvidela, da bo imela vsaka država v skupni dolžini nominacijskega filma na voljo dve minuti (Arhiv KEF 2018c: 3. točka) – Unesco za večnacionalne nominacije dovoljuje dvajsetminutni film (Unesco 2022a: 23. točka). V praksi to ni bilo izvedljivo, ker sta dve državi poslali zelo malo gradiva, tretja pa zelo subjektivne posnetke. Ko smo v tretjem in četrtem koraku konstrukcije filmske pripovedi pripravljali sekvence in jih razporejali v smiselno zgodbo, smo zato dali prednost italijanskim, bosanskim in romunskim sekvencam. Poseben primer je bilo romunsko gradivo, posneto z nemirno kamero v nenehnem gibanju in ponekod brez slike govorcev, z Goriškom pa sva si prizadevala za vizualno enoten slog filma. Pomemben element je bilo načelo, da vse govorce pokažemo v sliki tako dolgo (približno 10 sekund), da jih gledalec zazna in prebere, kdo so in kakšna je njihova vloga v dediščini reje lipicancev. V romunskih posnetkih sva našla dve izjavi, v katerih se je kamera zadržala na govorcju dovolj dolgo, in eno pogojno sprejemljivo, z ustreznimi posnetki dogajanja in okolja. Naposled pa smo v končnem izboru uporabili samo dve, ker so bili v primerjavi s kratko romunsko sekvenco slovaška izjava in posnetki razstavljene zbirke bistveno bogatejši z informacijami. Romunsko dediščino

v filmu zastopa dobra minuta posnetkov v dveh sekvencah, Italijo pa tri sekvence v skupni dolžini slabe minute.

Na dinamiko menjave kadrov so vplivale sekvence avstrijskega filma *Kobilarna lipicancev Piber* (*Lipizzaner gestud Piber*, 2019), ki je zmontiran v precej kratkih kadrih in sekvencah.<sup>265</sup> Žiga Gorišek (ustna informacija) je tudi skupni film montiral v krajših kadrih, kakor sta jih z Manco Filak uporabila v slovenskem filmu in kakor bi jih tudi v skupnem filmu, če bi nam predstavnica Avstrije dostavila gradivo. Filma premišljeno nismo začeli s slovensko sekvenco, slovenskim posnetkom smo namenili le povprečno minutažo, da smo se izognili možnim očitkom drugih držav.

Ob montaži filma smo upoštevali Unescova priporočila in vrednote. Nismo pokazali posnetkov trpljenja živali oziroma posledic – v nekaterih državah konjem še vedno v kožo vžgejo identifikacijske številke (primerjaj Unesco 2015a: 49. točka). Izločili smo izjave o vplivih zadnje vojne na Balkanu (primerjaj Unesco 2015a: 47–50. točka). V izogib asociacijam na nacionalizem nismo poudarjali zastav in grbov, kolikor je bilo mogoče, ker so bili nekateri hrvaški dogodki preplavljeni z nacionalnimi simboli.<sup>266</sup> V istem kadru vidimo dogodek, subjekte in okolico, torej se v montaži ne moremo izogniti določenim elementom na posnetkih, če želimo prikazati tok dogajanja (MacDougall 1978: 420; 1998: 69; 2006: 49–51); lahko bi kvečjemu spustili celotno sekvenco.

Po dogovoru ob skupnem ogledu filma na Madžarskem (Arhiv KEF 2020a) smo izločili posnetke, ki niso sprejemljivi za konjeniško ali lovsko stroko: kader zanemarjenih kopit v uvodni sekvenci in betonska tla v hlevu zasebnih rejcev,<sup>267</sup> ter posnetek bosanske staje v slabem stanju. Prav tako smo izrezali izjavo slovaške jahalke, ki se je predstavila kot lisica na tradicionalnem lovu sv. Huberta, ker je bil na posnetku viden lisičji rep, njihova uporaba in lov na lisice pa sta prepovedana.

V teh primerih spoštovanje Unescovih vrednot (ter strokovnih konjeniških in lovskih standardov) priča o politični korektnosti. Prejeti posnetki lokalnih snemalcev namreč prikazujejo posledice dejanskih praks in dogodkov v državah prijaviteljicah: vžgane številke, množično

---

265 Avstrijska in hrvaška dediščina sta v filmu prikazani vsaka v sedmih sekvencah, vendar je skupna minutaža Avstrije dve in pol minute, Hrvaške pa tri in pol minute (Arhiv KEF 2020b: 7).

266 Po Darji Kranjc na zasedanju Medvladnega odbora v Port Louisu (2018) ob slovesni razglasitvi vpisa suhozidne gradnje na Reprezentativni seznam niso smeli uporabljati zastavic osmih držav.

267 Navzoči so povedali, da so takšna tla so v večini držav prepovedana ali odsvetovana, ker škodujejo konjem.

rabo nacionalnih emblemov, prepariran lisičji rep, neobrezana kopita, konjem škodljiva betonska tla in zaradi vojne poškodovane stavbe, o posledicah vojne za čredo pa priča tudi izjava enega od nosilcev dediščine. Avtorji filma smo z izločanjem posnetkov taktično odstranili ovire, da ne bi bilo zadržkov pri vpisu elementa na Reprezentativni seznam, cenzurirane prakse in stanja pa se zaradi tega niso izboljšale (primerjaj Tauschek 2015: 301). Sprejeli smo torej Unescovo igro olepševanja dediščine v medijskih reprezentacijah in pretvarjanje, da so Unescove vrednote že vgrajene v dediščino, čeprav posnetki kažejo, da niso (Tauschek 2012a: 11). Podobno velja tudi za pravila in standarde konjeniške in lovske stroke, ki so jih posredovali na skupnem sestanku na Madžarskem, kar vodi v simulakre idealiziranih stanj.

Na končno podobo filma so torej vplivala Unescova navodila, priporočila in vrednote, osnovna izhodišča filma blizu vizualni antropologiji, pogledi članov delovne skupine, nacionalnih koordinatorjev, snemalcev in strokovnjakov za konje ter tudi dinamika odnosov v skupini. Za primer zadnje navajam, da je ena od držav konec februarja 2020 želela vključiti posnetke njihove državne kobilarne v že potrjen film, ker so avstrijski kolegi na dunajskem srečanju komentirali, da film prikazuje vse državne kobilarne razen njihove, in čeprav so prej zasebno rejo poudarjali kot njihovo posebnost.

Nominacijski dosje *Tradicije reje lipicancev* je bil obravnavan na 17. zasedanju Medvladnega odbora za varovanje nesnovne kulturne dediščine v Maroku, decembra 2022. Čeprav Unesco večnacionalne nominacije načeloma spodbuja kot preseganje nacionalnih principov (Unesco 2008/2018: 13.–15. točka; 2015a: 40.–42. točka), je obravnavo te nominacije premaknil za eno leto. Na Unescovem spletnem mestu (Spletni vir 59) so dostopni vsi deli pohvaljene nominacije (Unesco 2022c: 11).

V tej filmski produkciji so strokovni pogledi vizualne etnografije tekmovali z usmerjenostjo nekaterih članov delovne skupine v estetizirane filmske reprezentacije dediščine. V Sloveniji je gradivo za film nastajalo v sodelovanju vizualnih antropologov in nosilcev dediščine, v treh državah pa so predstavnice uradnih nacionalnih teles, po izobrazbi etnologinje in antropologinje, sodelovale z izbranimi snemalci in montažerji, ki niso vizualni antropologi. V eni državi so najetega snemalca na terenska snemanja pošiljali brez spremstva raziskovalca, zato posnetki niso bili vedno uporabni; posnel je, na primer, kratko izjavo direktorja kobilarne z dvema napačnima podatkom, ki bi lahko izzvala pritožbe drugih držav in razvrednotila večmesečno delo. To pritrjuje pomenu ustvarjanja znanja med snemanjem v izmenjavi med filmskimi subjekti in vizualnim antropologom ali najetim snemalcem,

ki pa potrebuje ustrezno strokovno vodstvo. V štirih državah so imeli koordinatorji pomanjkljivo zanje o izdelavi filmov, v eni pa so poleg tega varčevali z obvezno uporabo razpoložljivih posnetkov. Pa vendar smo v filmski produkciji in razpravah promovirali metode in etiko vizualne etnografije, prav tako smo se pogovarjali o filmskih izraznih možnostih in potrebi po enotnosti strukture filma. Na skupnem sestanku na Madžarskem je romunska predstavnica predlagala, da vključimo njihovo izjavo brez govorca v sliki ali da v enem delu filma njihove posnetke uporabimo v kombinaciji s tretjeosebni komentarjem. Argumentirala sem, da film potrebuje enotno strukturo – če v 38 sekvencah spoznamo govorce, je mogoče, da ga v eni sploh ne vidimo. Če vključimo tretjeosebni komentar, pa se mora pojaviti večkrat skozi film. To mnenje sta podprla tudi Žiga Gorišek in slovaški filmar Michal Veselský, ki je komentiral, da je film kljub raznovrstnemu gradivu presenetljivo enoten in tekoč.

Končni izdelek je po moji oceni – upošteva delitev Društva za vizualno antropologijo pri Ameriški antropološki zvezi – najbližje kategoriji »aplikativni mediji, ki so izdelani s sodelovanjem in/ali v dobro skupnosti, vlad ali podjetnikov« (SVA 2001). Ob usklajevanju približno 50 mnenj (nekateri koordinatorji so pridobili tudi mnenja pripadnikov nosilnih skupnosti in konjeniških strokovnjakov) je nastal film, ki predstavlja dediščino s pogledi njenih nosilcev, brez dodanega komentarja ali glasbe, zato je blizu izkustvenim filmom. To ga loči od skupnega nominacijskega filma *Suhozidna gradnja, znanje in tehnike* (2017), ki uporablja komentar, glasbo in mednaslove ter v končnih napisih poudarja varovalno paradigmo. Ob ogledu filma *Tradicije reje lipicancev* (2020) gledalci iz gibljive slike, izjav ljudi in (pod) napisov razberejo in sintetizirajo mnoge razsežnosti reje lipicancev v osmih državah. Nacionalni koordinatorji so poročali, da so bile nosilne skupnosti s filmom zadovoljne.

Ob koordinaciji filmske produkcije sem opazila, da so nekatere nacionalne koordinatorke na montažo filma gledale kot na skupinsko urejanje besedila v Wordovem dokumentu: oblikovanje znanja v filmu so dojemale po enakih načelih kakor v besedilu. To pritrjuje tezi, da je za ustvarjanju znanja v izkustvenem filmu potrebno usposobljeno zaznavanje, enako kakor za razbiranje pomenov in kulturnih identitet ob ogledu filma. Ljudem besede so bližje ilustrativni filmi, ki sledijo ubesedenim postopkom nastajanja znanja, medtem ko izkustveni filmi razumevanje zbirno gradijo s sestavljanjem sekvenc in podatkov, na enak način pa gledalci sintetizirajo njihova sporočila (MacDougall 1998: 81, 254; Banks in Ruby 2011: 15), za kar je potrebno usposobljeno gledanje ali filmska pismenost, ki pa se

lahko loči glede na žanre. Nekateri člani delovne skupine so poznali predvsem televizijske pristope, podobno kot so Martinezovi (1992: 143, 154–5) študentje televizijske dokumentarce razumeli bolje od etnografskih filmov, ker so jim bili prvi bolj domači, ob tem pa so spregledali razmerja moči.

Postopki filmske produkcije, postprodukcije in dostopnosti, uveljavljeni v vizualni antropologiji, so bili nekajkrat podvrženi političnim protokolom in arbitrarnim odločitvam, na primer, ko glavna koordinatorica ni dovolila objave filma; posledično smo ga v *Filmografiji* Slovenskega etnografskega muzeja objavili šele decembra 2022 (Spletna vira 235 in 236). Neizključni prenos pravic (ZASP-NPB11: 74. člen) v Unescovi izjavi *Grant of Rights* pomeni, da lahko avtorji in filmski producenti film nemoteno uporabljajo, čeprav so podpisali izjavo o prenosu pravic na Unesco.

Če pri etnografskem filmu pomeni nastajajo v trikotniku filmski subjekti–raziskovalec–gledalci (MacDougall 1992: 39; 2019: 153), se v oblikovanje znanja v produkciji nominacijskih filmov vštejejo še Unescova navodila in stališča delovne skupine, zato je treba uglasiti vrsto pogledov in pričakovanj. V vizualni antropologiji avtorji usklajujemo štiri kategorije odgovornosti: do sebe in teme (da se približamo lastni viziji), do filmskih subjektov, do ustanove, ki financira naše raziskovalno delo, in do ciljnega občinstva (Ruby 2000: 141). Pri produkciji nominacijskih filmov upoštevamo še zahteve Unescove varovalne paradigme in pričakovanja članov delovne skupine, torej si prizadevamo uravnotežiti šest odgovornosti.

Marca 2020 sva z Goriškom izdelala napovednik (angl. *trailer*) filma z izbranimi kadri, kratkimi sekvencami in 15 ključnimi pojmi – lipicanci, tradicionalna reja, kobilarne, zasebni rejci, vsakodnevna nega, treningi, sezonska opravila, planinska paša, življenjski cikel, družbene prakse, praznične prireditve, tekmovalni šport, terapevtsko jahanje, odnos človek–konj, prenos znanja – in s seznamom imen sodelujočih držav. Napovednik se je odprl s slovaškim dogodkom jahanja ob sv. Hubertu, glasbena podlaga lovskih rogov pa se je nadaljevala čez celoto, kar je intra-diegetska raba glasbe (Henley 2004: 107; 2010: 130, 143). Članom delovne skupine je bil napovednik všeč, glavna koordinatorica pa je okrcala razglašene zvoke lovskih rogov. Novembra 2022, pred obravnavo nominacije v Maroku, smo na njeno željo uporabili klavirsko glasbo in napovednik skrajšali na dve minuti – pri tem smo izločili manj estetske posnetke in pospešili ritem menjave kadrov. Prikazan je bil po svečani razglasitvi vpisa elementa na Unescov Reprezentativni seznam in uradni zahvali predstavnice Republike Slovenije Špele Spanžel v imenu osmih držav.

Napovednik (*Lipizzan Horse Breeding Traditions*, 2022; Spletni vir 237) temelji na logiki podobe-in-sekvence, zanimiv kontrast pa je nastal, ko so po vpisu čebelarstva prikazali na besedi-in-stavku utemeljen napovednik (*Beekeeping in Slovenia, a Way of Life*, 2022; Spletni vir 238).<sup>268</sup> Ta je izdelan v maniri logocentrične velike pripovedi – tretjeosebni komentar prinaša podatke, estetski posnetki in fotografije ilustrirajo povedano, nosilce dediščine pa vidimo samo na eni fotografiji.

## O SLOVENSКИH PRISTOPIH K PRODUKCIJI NOMINACIJSKIH FILMOV

Slovenija nima enotne strategije pri izdelavi nominacijskih filmov, ker se, kakor je razvidno iz obravnavanih primerov, pri vsaki nominaciji izdelave filma lotimo glede na sestavo delovne skupine in prevladujoče poglede njenih članov. Pravzaprav je še vedno aktualna dilema: ali naj filmi prikazujejo dediščino s pogledi nosilcev in so komplementarni medij besedilom nominacije ali pa naj po zgledu starejših filmov na Unescovem spletišču povzemajo besedilo nominacije, posledično pa so filmski potenciali slabo izkoriščeni (Arhiv KEF 2013a: 4. točka) in je film lingvificiran. Mogoče pa je reči, da smo na podlagi desetletnih izkušenj uravnotežili moči nosilcev dediščine, raziskovalcev in uradnikov.

Filmi so izgubili некоč pomembno vlogo pri presoji Unescovih ocenjevalcev o ustreznosti nominiranih elementov, so pa odločilnega pomena po objavi na Unescovem spletnem mestu (Unesco 2015a: 120. točka), ko poskrbijo za vidnost dediščine in informiranje najširše javnosti (Sicard 2018: 66–7). To je dodatni argument, da se nominacijski filmi osredinjajo na dediščino in poglede nosilcev, pri tem pa izkoristijo potenciale medija. Vsekakor jih je potrebno osvoboditi vsiljenih struktur besedilnega sporočanja ali reciklaže besedila nominacije v film, ki izvirata iz časa Razglasitev mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva.

Omenjena dilema je v resnici vprašanje načinov oblikovanja znanja in identitet v filmih: izkustveni filmi razišejo večine in emske poglede nosilcev dediščine; ilustrativni filmi pa največkrat predstavljajo

---

268 Uporabljena sta v sporočilu za javnost: *Nominacija Čebelarstvo v Sloveniji, način življenja in multinacionalna nominacija Tradicije reje lipicancev vpisani na Unescov seznam* (Spletni vir 239).

etske poglede skupine, ki je pripravila nominacijo. Seveda je mogoča tudi kombinacija emskih in etskih pogledov, vendar avtorji scenarija (ali komentarja), ki imajo sami večinoma kognitivno znanje o predstavljeni dediščini, od nosilcev dediščine pogosto želijo izjave, ki se vključijo v njihovo zamisel o filmu (primerjaj Klekot 2018: 115–6), ne pa tudi, da soodločajo o načinu filmske predstavitve.

Analiza filmske produkcije kaže, da gre v širšem smislu še za vprašanje, komu pripisujemo dediščino – v Sloveniji sta razvidna dva pogleda na nesnovno dediščino in njene nosilce. Na ravni varovanja in vpisovanja dediščine v državni register so kot njeni nosilci evidentirani samo praktiki, ki znanje, veščine in prakse pojmujejo kot svojo kulturno dediščino in jih znajo prenašati iz roda v rod kot del skupne identitete (Unesco 2003a: 2.1. člen). Ob pripravi nominacij za vpis na Unescov seznam pa so zaradi poudarjanja družbenih vlog dediščine vključeni še akterji dediščine, ki jo raziskujejo, upravljajo, promovirajo, uporabljajo ali so ji naklonjeni. S tem se zabriše ločnica med nosilci veščin in drugimi skupinami, kar se ujema s politično definicijo v Farski konvenciji (Svet Evrope 2005: 2b. člen), ki h praktikom prišteva uporabnike, raziskovalce, tržnike in simpatizerje; vsi ti ji pripisujejo pomen in vrednost, je pa ne znajo izvajati (Delak Koželj 2013: 42). S tem pa, vsaj simbolno, znanje in veščine nosilcev dediščine postanejo javno dobro.

Sama pri produkciji nominacijskih filmov pretežno poudarjam emske vidike nosilcev dediščine in si prizadevam, da jih pritegnemo v sodelovanje, na primer v filmih *Klekljanje čipk v Sloveniji* (2017) in *Tradicije reje lipicancev* (2020). Čeprav so izjave pomembne, se vseeno približamo izkustvenim pristopom v slikovnozvočnih sekvencah. Kulturne identitete se v reprezentacijah vedno oblikujejo v kontekstu razmerij moči. Moja raziskava filmske produkcije o tradicijah reje lipicanca je pokazala, da nominacijski filmi izražajo razmerja moči v delovni skupini, ki pripravlja nominacijo in film – tako se zunanja zgodba filma ali družbeni kontekst filmske produkcije vpiše v njegovo vsebino.

Drugi strokovnjaki zagovarjajo prikazovanje širše skupine akterjev nesnovne dediščine in ta širok pogled je opazen tudi v nekaterih filmih za nacionalni Register nesnovne kulturne dediščine. Film *Petje na tretko in četrto* (2021) vsebuje kratki izjavi članov skupine Ljudski pevci Kulturno-umetniškega društva Tone Mlačnik Luče in elokventno razlago Simone Moličnik, glasbene urednice na Radiu Slovenija, ki je sodelovala pri pisanju besedila vpisa te enote. Poudarek se z elementa dediščine, njegove družbene vloge in nosilcev razširi na etsko mnenje strokovne akterke in kontekst slovenskega sistema varovanja. Gre tudi za vpliv prevladujoče televizijske produkcije o nesnovni

dediščini, ki dediščino estetizira in akademizira (Lipp 2013: 142) – novinarji za mnenja poleg nosilcev dediščine zaprosijo uveljavljenega strokovnjaka, ki ima praviloma večjo družbeno moč od nosilcev in je bolj večš nastopanja pred kamero. Pri tem strokovna mnenja in strokovno-politični sistemi znanja lahko prevladajo nad lokalnim znanjem nosilcev (Giddens 1991: 29–32; Tauschek 2012a: 13; 2015: 301; Harrison 2013a: 27).

Navsezadnje lahko dilemo vizualizacije nesnovne dediščine v filmih za registre in v nominacijskih filmih izrazimo tudi kot izbiro med pristopi vizualne etnografije in dominantnimi televizijskimi in Unescovimi vizualnimi diskurzi o dediščini. Televizijski diskurzi o dediščini preplavljajo globalno medijsko krajino, filmski pristopi na Unescovem spletišču pa so postali vizualna dogma varovalne paradigme, zato so filmi s pristopi vizualne etnografije njihova kritika in alternativa. Nekaj takšnih filmov še ne bo spremenilo dobri dve desetletji utrjevanega načina filmske vizualizacije v Unescovi paradigmi, vendar pa so filmi in objave kritičnih refleksij (van Zanten 2012; Pietrobruno 2013, 2014, 2016; Erlewein 2014, 2015; Valentinčič Furlan 2015c, 2018b; van der Zeijden 2018; Sousa 2018) spodbude za premislek. Metode in pristopi vizualne etnografije presegajo reproduciranje ustaljenih razmerij moči v dominantnih filmskih diskurzih (Hall 1997a: 9–11; Tauschek 2012a: 13; 2015: 301) in spodbujajo udeležbo nosilcev dediščine, ki jo zagovarja *Konvencija* (Unesco 2003a: 15. člen).



# Spoznanja

## VID, GLEDANJE, POGLEDI

V knjigi se veliko ukvarjam z vidom, gledanjem, pogledi, čuti in zaznavanjem. Za antropološko prakso sta vid in pogled pomembna vsaj v dveh pomenih: kot teoretično gosta metafora za pogled na svet (svetovni nazor, življenjsko filozofijo) in kot del fenomenologije čutov (Grasseni 2009: 16), ki nam omogoča zbiranje podatkov med terensko raziskavo. Opazovanje z udeležbo je intimna participacija v izbrani dejavnosti ali skupnosti ob sočasni prednosti zunanjega, tujega gledišča (angl. *alien point of view*) (Grasseni 2017: 2). Zunanji pogled je v tem primeru pogled raziskovalke, ki se z opazovanjem in udeležbo približa emskim pogledom skupnosti, in je drugačen od pogleda turista, ki pride, pogleda in gre (Urry 1990). Tisti, ki gleda, in tisti, kogar gleda, sta vzajemno povezana (Berger 1972: 8–9; Willerslev 2009: 23–46).

Drugi ponavadi vrača pogled, razen v primeru skrivnega opazovanja, ki pa je za vizualne antropologe neetično (MacDougall 1975: 114–5; de Heusch 1988: 144), ali pa velike oddaljenosti akterjev.

»Tuj pogled je tisti, ki mestom vrača lepoto in integriteto« (Juan Goytisolo v Hafstein 2012: 511; 2015: 293; 2018b: 94). V prvi fazi Unesco s tujim pogledom lokalno dediščino spet naredi lepo in privlačno, če pa nosilci svojo dediščino po vpisu na Unescov seznam začnejo gledati skozi zamišljene Unescove oči, jih to lahko pripelje v odtujitev od lastnih praks (Foster 2011: 93; Hafstein 2015: 154; 2018a: 143; 2018b: 147, 166). Unescov pogled je oddaljeni pogled, ki je prebivalce japonskega otoka Koshikijima opominjal na zunanji svet in so ga kot lebdeči označevalci interpretirali različno: eni s čustvi in ponosom, drugi z ekonomskimi priložnostmi in tretji kot breme moralne obveze ohranjanja dediščine *toshidona* (Foster 2015: 89).

Med pogledi na dediščino so še romantični pogled ali »nedolžno oko« (Grimshaw 2001: 202); nacionalistični, staroselski, egalitarni, dialoški (Harrison 2013a); inkluzivni (Kisić 2016); participativni in ljudski pogled (Jacobs 2017); ter komplementarne dvojice: oddaljeni in bližnji pogled (Lévi-Strauss 1987; Geertz 1983: 57; Chiozzi 1991; Crawford 1992: 68–71; Križnar 1996: 121; Foster 2015: 89); emski in etsk (Pike 1967; Goodenough 1970); notranji in zunanji (Graham in Howard 2008: 2–3; Bogataj 2011: 324); z vrha navzdol in od spodaj navzgor (Smith 2006; Blake 2009); avtoritativni, avtorizirani, hegemonski in podrejeni, alternativni, tihi (Smith 2006; Slavec Gradišnik 2014: 10); ter štirje pogledi, zaznani v slovenskem okolju: romantično-nostalglični, negativni, tržni ali ekonomski in strokovni (Bogataj 1992: 15).

Te poglede sem uporabila tudi pri interpretaciji osebnih in skupnih identitet in identifikacij, ki potekajo kot stalno iskanje ravnovesja med pogledi nase in pogledi drugih na nas (Barth 1969: 9–10, 38). Kot vse identitete se tudi kulturne oblikujejo in dopolnjujejo tako, da skupina ali skupnost po eni strani išče po spominih, izkušnjah, zgodovini in dediščini, po drugi strani pa v interakcijah z drugimi zaznava poglede pomembnih drugih, sosedov, turistov, strokovnjakov in Unesca, ki ji nastavljajo ogledalo (Barth 1969: 14; Hall 1980: 59; Južnič 1993: 12; Muršič 1997: 227; Jenkins 2004: 123), ni pa nujno, da njihova mnenja tudi sprejme. Navsezadnje so tudi filmi lahko interpretirani kot pogledi na druge in njihovo dediščino (etnografski filmi) ali pogledi nase in lastno dediščino (staroselski filmi, filmi subjektov in nosilcev dediščine).

Mnogi raziskovalci dediščine trdijo, da je dediščina medij kulturnih identifikacij in nenehnih pogajanj o skupnih identitetah (Kirshenblatt-Gimblett 2004; Smith 2006: 300; 2015: 460; Albert 2006; Wulf 2011: 79, 84). Unescovi protokoli dediščino postavljajo v središče skupnih identitet in samospoštovanja (Lowenthal 2009: 5). Vpisi v državne registre in na Unescove sezname nesnovne kulturne dediščine potrjujejo in praznujejo lokalne, regionalne in nacionalne identitete (Fikfak 2021: 19).

Natančna analiza besedila Unescove *Konvencije* je pokazala, da je nesnovna dediščina opredeljena kot pojav, ki skupnostim in skupinam »zagotavlja občutek identitete in povezanosti s prejšnjimi generacijami« (Unesco 2003a: 2.1. člen). Tvornost je pripisana dediščini, vendar so izvajalci dediščine subjekti in dejavni akterji dediščinskih pobud z lastno tvornostjo in subjektivnostjo (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 179). Sami so se odločili, da ima dediščina v njihovem življenju intelektualne, čustvene, identitetne in politične učinke (Smith 2012: 538). Brez njih nesnovna dediščina ne more obstajati, niti se predajati naslednjim generacijam.

Unescova ohlapna opredelitev »skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki« (Unesco 2003a: 2.1. člen) je bila v slovenski praksi prevedena v nosilce nesnovne kulturne dediščine (Križnar 2008: 27, 2010a, 2012: 184, 188; ZVKD-1: 20. in 98. člen; Koordinator 2021a). Na ravni nacionalnega varovanja in vpisovanja dediščine v Register nesnovne kulturne dediščine so kot njeni nosilci evidentirani samo praktiki, ki v znanju, veščinah in praksah vidijo svojo kulturno dediščino in jo prenašajo iz roda v rod kot sestavni del skupnih identitet. Ob pripravi nominacij za vpis na Unescov Reprezentativni seznam pa je zaradi poudarka na družbenih vidikih dediščine, Unescovih navodil (Unesco 2008/2018: 5–6; 2022b: 31) in zgledov drugih držav upoštevan precej širši krog akterjev (Slavec Gradišnik 2014: 14–5), ki dediščino upravljajo, raziskujejo, uporabljajo, jo promovirajo ali so ji preprosto naklonjeni.

Analiza večnacionalne nominacije *Veščina subhozidne gradnje, znanje in tehnike* (2018) je pokazala, da so delovna telesa osmih držav prijaviteljic različno interpretirala sintagmo, naj bo nominacija pripravljena s »čim širšo udeležbo skupnosti, skupin ali /.../ posameznikov« v merilu R.4 (Unesco 2008/2018: 5–6; 2022b: 31): 4d. točka sprašuje po praktikih, 4a. točka pa po širokem krogu skupnosti, skupin in posameznikov, ki so sodelovali pri pripravi nominacije ali jo podpirajo, kot so »lokalne in regionalne uprave, skupnosti, nevladne organizacije,

raziskovalni inštituti, strokovni centri« (Veščina 2018: 29–33). Na seznam sta uspešno vpisani tako dediščina Švice, ki je dosjeju dodala šest izjav prostovoljnega, predhodnega in obveščenege soglasja predvsem praktikov, kot Španije s kar 237 izjavami zelo raznovrstnih akterjev (nav. delo: 32; Spletna vira 216 in 217). V drugem primeru je zabrisana ločnica med nosilci večšin in vsemi drugimi skupinami; podobno politična opredelitev dediščinske skupnosti v Farski konvenciji (Svet Evrope 2005: 2b. člen) vključuje tiste, ki s praktičnimi znanji omogočajo dejavno posredovanje dediščine prihodnjim rodovom, in tudi tiste, ki je ne znajo izvajati, jo pa visoko vrednotijo (Delak Koželj 2013: 42). Raziskovalci, upravljalci, uporabniki, simpatizerji, tržniki in promotorji dediščine podpisujejo prostovoljna, predhodna in obveščena soglasja k nominaciji dediščine (v Sloveniji »pisma podpore«), kar vodi v komunalizacijo dediščine (Hafstein 2014a: 40–1, 54–5; 2018b: 122) in omogoča odtujevanje (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 170, 184–5; Hafstein 2015: 156).

Pojem ločnic med skupnostmi, preko katerih potekajo identitetni procesi iskanja podobnosti med pripadniki, insajderji in razlikovanja od nepripadnikov, avtsajderjev (Barth 1969: 14; Ashworth in Graham 2005: 151), sem uporabila za interpretacijo kulturnih identitet in identifikacij na lokalni, regionalni, nacionalni in nadnacionalni oziroma globalni ravni. Samoopredeljevanje pripadnikov dediščine in kategorizacija s strani drugih potekata v dinamičnih interakcijah. Procesni notranje-zunanje dialektike kulturnih identifikacij pa potekajo tudi med nosilci dediščine v lokalnem okolju in oddaljenim Unescom, ki ni v neposrednih stikih z nesnovno dediščino in njenimi izvajalci, temveč deluje prek držav pogodbenic, ki pritegnejo tudi aplikativno stroko. Etnologi in antropologi zmorejo raziskati, kako so stvari videti z drugih zornih kotov, in prevajati med emskimi stališči ljudi in etskimi perspektivami strokovnjakov, v varovalni paradigmi pa upoštevajo še Unescove ideološke zahteve. Tako sta med nosilci dediščine po svetu in Unescom večinoma vsaj dva posrednika. Pomanjkanje stikov z nosilci dediščine obžalujejo tudi zaposleni v pariškem sekretariatu (Bortolotto idr. 2020: 68).

Unesco je v varovalni paradigmi »pomembni drugi«, ki v dediščinskih procesih vpliva na kulturne identitete nosilcev dediščine, je pa tudi akter, ki deluje na daljavo z birokratskimi postopki. To pojasni, zakaj je »učinek Unesca« lebdeči označevalec, ki so si ga nosilci dediščine različno razlagali (Foster 2015: 89), posebej v primerih, ko niso bili dejavno vključeni v pripravo nominacije (Foster 2011, 2015; You 2015; Yun 2015; Hafstein 2015; Bortolotto idr. 2020: 66). To so bile predvsem začetniške izkušnje. V Sloveniji so nosilci dediščine

vključeni v pripravo nominacije, njihovi predstavniki so tudi povabljeni, da se udeležijo obravnave nominacije na zasedanju Medvladnega odbora – tako je bilo tudi v primeru suhozidne gradnje. Raziskovalke s Primorske so z ljudmi v lokalnem okolju komunicirale osebno in s tem mehčale Unescovo neosebnost in oddaljenost. Bile so prevajalke med jezikom nosilcev dediščine in Unescovim političnim diskurzom ter posrednice med skupnostmi prakse in Unescovo epistemsko skupnostjo.

Unescov pogled na nesnovno kulturno dediščino je instrumentaliziran, ker Ocenjevalno telo dediščino in nosilce spozna predvsem virtualno, v nominacijskem obrazcu, na fotografijah in v filmu, udeleženci zasedanja Medvladnega odbora pa po kratkih povzetkih vsebine in oceni ustreznosti petim merilom, ki jih poda govornik Ocenjevalnega telesa, ter fotografijah in zadnja leta razmeroma redko tudi po filmskem odlomku. Obrazec je prilagojen zahtevam in vrednotam Unescove varovalne paradigme, zato zajame zunanji, etški pogled strokovnjakov in uradnikov; vanj so prevedeni emski pogledi nosilcev dediščine, ki so pri tem lahko tudi deloma spremenjeni. Če želijo nosilci in države pogodbenice dediščinski element uvrstiti na Reprezentativni seznam, ga morajo opisati skladno z Unescovimi navodili, standardi in vrednotami, kar pa lahko nosilce odtuji od njihove dediščine. Zgodnji primer slovenske nominacije na Reprezentativni seznam je pokazal, da so se nekateri akterji (Čelan 2020) težko sprijaznili s posegi stroke in uradnikov v opis svoje dediščine (Obhodi 2017). Priprava naslednjih nominacij je potekala dogovorno od vsega začetka, zato do podobnih zadreg ni več prišlo.

Značilen primer disonantnih pogledov je, da nosilci svojo dediščino doživljajo kot pristno v svojih življenjih, Unesco kot svetovna avtoriteta pa jim to prepoveduje zapisati v nominacijah. Pri tem lokalne referenčne sisteme razumevanja tradicij avtoritativno podredi svojim konceptualnim okvirom in uveljavlja avtorizirani dediščinski diskurz. Izziv dediščinjenja je sprejeti hkratnost emskih pogledov nosilcev, da je njihova dediščina zanje pristna, in etških pogledov strokovnjakov in Unesca, da je vsa dediščina konstruirana (Peters 1997: 79; Grasseni 2009: 187). Dvojni referenčni sistemi (van de Port in Meyer 2018: 3) ali pogledi na dediščino so epistemsko pravični (Fricker 2007, 2008; Pantazatos 2017: 375, 377) in ponujajo plodno osnovo za nadaljnje razprave. Ustrezajo konstruktivistični paradigmi dediščine, ki poudarja procese nastajanja, preoblikovanja in posredovanja nesnovne dediščine kot dinamične in visoko procesne kategorije s fokusom na nosilcih ali širše, na akterjih dediščine.

Več avtorjev poudarja potencial *Konvencije* za demokratizacijo praks in politike nesnovne kulturne dediščine (Deacon idr. 2004: 11;

Erlewein 2015: 29), vendar demokratizacijo pogosto ovira neravnovesje v družbeni moči nosilcev dediščine, Unesca, držav pogodbenic in udeleženih strok (Kearney 2009; Kurin 2004: 72; Erlewein 2015: 29). Demokratizacijo lahko spodbudijo uporaba dialoškega modela dediščine, omogočanje javne razprave in prepuščanje odločanja nosilcem dediščine (Blake 2009: 63) ter participativna demokracija (Müller in Stotten 2011: 5).

## UNESCOVA VAROVALNA PARADIGMA IN ZNANJE

Raziskava suhozidne gradnje je samo deloma potrdila tezo, da Unescova globalna paradigma varovanja nesnovne dediščine procese oblikovanja in predajanja znanja in identitet nepovrnljivo preoblikuje ter razkrajaja habitus.

Študija primera je pokazala, da se je znanje začelo spreminjati že ob revitalizaciji v čezmejnih projektih (2009–2015), ko so začeli nosilci in raziskovalke suhozidno gradnjo razumeti kot kulturno dediščino. Tedaj je bila po delitvi na uradno in neuradno dediščino še neuradna, vendar je zaradi zahtev čezmejnih razpisov in modernosti dediščine že privzemala nekatera globalna načela (Shore in Trnka 2013: 18), kot so predstavitev dediščine v različnih medijih in prenos praktičnega znanja na praktičnih delavnicah. Širši vplivi dediščinjenja so torej na suhozidno gradnjo delovali precej let pred njenima vpisoma v slovenski Register nesnovne kulturne dediščine (2016) in na Unescov Reprezentativni seznam (2018).

Po drugi strani je habitus trdoživ in lahko soobstaja z dediščino – vanjo se pretvori samo do določene mere, obenem pa je povratni učinek dediščinjenja in vpisa na Unescov seznam pogosto tudi večja živost habitusa v kulturnih praksah. Med habitusom in dediščino je dinamično razmerje (Grasseni 2008: 165; 2017: 164), saj lahko reflektivni vidiki, ustvarjeni z metakulturnimi mehanizmi, na lokalni ravni ponovno prehajajo v habitus (Tauschek 2011: 56), kar pomeni, da natančno razmejevanje habitualnih praks in metakulturne dediščine sploh ni več mogoče (Tschofen 2012: 29). Ljudje v lokalnem okolju znanje in večšine še vedno prenašajo z utelešenjem v praksi, medtem ko Unescova varovalna paradigma v nominacijskih dosjeh spodbuja predvsem vpis kognitivnega znanja. Unescovo dediščinjenje torej razmerje med obema vrstama znanja in načinoma njunega posredovanja potiska proti memoriranju kognitivnega znanja in uporabi digitalnih medijev, večšine in utelešanje pa nekako pušča ob strani.

S pomočjo treh obrazov tradicije znanja – telo znanja, mediji za njihov prenos in družbeni krogi, v katerih se prenaša (Barth 2002) – in analitične delitve na veščine in kognitivno znanje (Ryle 1946, 1949; Koch 2013: 176) je bilo mogoče določiti spremembe v nastajanju praktičnega in kognitivnega znanja (Connerton 1989: 72–3). Veščine so stališča, čustvene poteze, kognitivne in telesne strategije, ki oblikujejo tudi identitete nosilcev in njihove poglede na svet (Grasseni 2008: 168). Kognitivno ali diskurzivno znanje zajema podatke o tradicionalnih praksah in njihovi zgodovini, sistematizacijo vrst izdelkov in njihovih funkcij, pregled tehnik, veščin in orodij, premislek o prednosti tradicionalnih materialov in pristopov pred sodobnimi ter o ekološki in finančni vzdržnosti ipd. Med obema vrstama znanja ni ostrega reza: po eni strani se veščine prenašajo skupaj z nekaj kognitivnega znanja, po drugi strani pa kognitivno znanje lahko vključuje tudi opise in vizualizacijo utelešenih veščin. Uradno dediščinjenje promovira predvsem kognitivno znanje o praksah, ki se množi v člankih, knjigah, filmih, na razstavah, v obrazcih nominacij in na spletnih straneh, vendar pa samo po sebi ne omogoča prenosa praktičnega znanja in veščin, ki so temelj nesnovne dediščine (van Zanten 2008: 1; Postma 2012: 41; Lipp 2013: 140).

Tradicionalno se je na Krasu znanje o suhozidni gradnji prenašalo v družini in vaški skupnosti z izkustvenim ali situacijskim učenjem (Lave in Wenger 1991; Ličen 2012) med skupnimi kmečkimi opravili in z igro pastirjev ter je bilo ponavadi le deloma ubesedeno. Pomen in vrednote so prenesli z ustnim izročilom in zgodbami (Rudi Bak; Zdravko Škrlič; Boris Čok; Darja Kranjc), samo enemu sogovorniku sta oče in ded kamnoseka predala tudi obsežnejše kognitivno znanje (Boris Čok). Ob revitalizaciji suhozidne gradnje so raziskovalke in nosilci dediščine obstoječe znanje objektivizirali v obliki kognitivnega znanja v zbornikih, priročnikih in filmih, praktično znanje in veščine pa so začeli predajati na delavnicah in akcijah obnove. Iz tradicionalnih praks so povzeli izkustveni prenos z opazovanjem, posnemanjem, preskušanjem in ustnimi navodili, spremenili pa so številne kontekste. Delavnice so organizirane oblike učenja (Ličen 2012: 11), časovno omejene na okvirno osem ur; na njih znanje posredujejo bolj strukturirano kot v preteklosti, prav tako so drugačni tudi družbeni krogi: kraške akcije obnove vključijo člane krajevnih skupnosti, delavnice v Istri in na Krasu pa so namenjene skupinam učencev, dijakov, študentov, upokoencev ali pa heterogenim skupinam (Darja Kranjc; Boris Čok; Dejan Zadravec). Praktične delavnice z neposrednimi stiki so sodoben medij ali značilni dediščinski žanr (Hafstein 2015, 2018a, 2018b) za izkustveno posredovanje veščin in utelešenega znanja.

Pri prakticanju neke večine na eni strani in oblikovanju strokovnega znanja o praksah na drugi gre za znanje različnega epistemološkega in ontološkega reda. Praktiki svoje prakse in standarde gibko prilagajo življenjskim okoliščinam in ekološkim danostim, medtem ko jih zunanji raziskovalci vrednotijo po strokovnih merilih, ki so lahko daleč od izkušnje. Pogledi praktikov so do neke mere tihi, ko pa raziskovalci oblikujejo strokovno znanje o teh praksah, lahko njihova intelektualna prizadevanja prevladajo nad znanjem in veččinami praktikov (Polanyi 1962: 67). Raziskovalci imajo praviloma večjo družbeno moč od praktikov, njihove objektivizirane oblike znanja pa dosežejo širši krog ljudi in trajneje vplivajo na družbo (Assmann J. 1995: 126, 133; Falk, Dierking in Adams 2006: 323–36). Raziskava suhozidne gradnje je potrdila skupno ustvarjanje znanja med nosilci dediščine in raziskovalkami, ki so se veččin tudi naučile. Med revitalizacijo in raziskovanjem suhozidne gradnje v čezmejnih projektih je dejansko šlo za kroženje znanja med praktiki in raziskovalkami ter od obojih nazaj v skupnosti in vsem drugim zainteresiranim posameznikom in skupinam, torej tako laikom kot strokovnjakom (Tschöfen 2012: 29, 31; Brumann 2012: 12; Hafstein 2018a: 134).

Unescov mehanizem varovanja z vpisovanjem dediščine v nacionalne registre in na Unescove sezname se ne posveča utelešenim veččinam, tihemu znanju in izkustvenemu prenosu, zato vpis elementa na Unescov Reprezentativni seznam tudi ne vpliva nanje. Znanje v nominacijah za vpis na Unescove sezname nesovne dediščine se gradi na besedilnih predstavitev v nominacijskem obrazcu, na fotografijah in v filmu. Nominacijski obrazec je osredinjen na kognitivno znanje o dediščinskem elementu in je namenjen predvsem članom Unescovega Ocenjevalnega telesa. Analiza besedil v obrazcu suhozidne gradnje (Veščina 2018) je pokazala, da je osemkrat več prostora namenjenega opisu varovalnih ukrepov na ravni držav in pri vpisovanju na Unescov seznam kakor pa temeljni opredelitvi dediščinskega elementa in njegovih nosilcev. Vizualna analiza filma *Suhozidna gradnja, znanje in tehnike* (2017) je razkrila na besedi, tj. na komentarju in izjavah nosilcev, utemeljeno zasnovo, posnetki pa prinašajo tudi bogate informacije o skupinah ljudi med delom, dinamičnih kulturnih krajinah in raznovrstnih kamnitih zgradbah v osmih državah.

Besedila nominacijskih obrazcev so za člane Unescovega Ocenjevalnega telesa v presoji, ali element ustreza merilom za sprejem na seznam, pomembnejši vir podatkov kakor filmi. Prav nasprotno pa po vpisu elementa in objavi podatkov na Unescovi spletni strani predvsem filmi poskrbijo za vidnost dediščine in informiranje najširše javnosti (Unesco 2015a: 120. točka; Sicard 2018: 66–7). Kakšen odnos so



imeli slovenski nosilci suhozidne gradnje do besedila nominacije in filma? Slovenska zastopnica v večnacionalni nominaciji je presodila, da besedilo obrazca nosilcev ni pritegnilo, ker je šlo za papirnate zadeve, ki naj zadostijo Unescovim merilom. Po drugi strani je film o praksah in praktikih dobro nagovoril slovenske nosilce, strokovnjake, uradnike in politiko, ko so ga predvajali ob predaji faksimil Unescove listine na Ministrstvu za kulturo. In kako besedila nominacij in filmi prispevajo k oblikovanju strokovnega znanja o dediščinskih elementih? Unescov strokovni sodelavec, ki je 470 elementov na seznamih nesnovne dediščine opremil s ključnimi pojmi, se je pri tem v veliko večji meri skliceval na informacije v filmih kakor na tiste v obrazcih (Sicard 2018: 69–70). Velik pomen filmov za javnost, nosilce in stroko so dodatni argumenti, da se filmi posvetijo dediščini in pogledom nosilcev, pri tem pa izkoristijo potenciale medija (Heider 2006: 113–4; Unesco 2015a: 122. točka) in se osvobodijo vsiljenih struktur besedilnega sporočanja.

Čeprav *Konvencija* varuje veščine in znanje praktikov, jih ne obravnava enakovredno kognitivnemu znanju strokovnjakov in uradnikov, kar je del splošne tendence informacijske družbe (Bell 1973), da kognitivno znanje, ki ga pridobimo v uradnih izobraževalnih sistemih, vrednoti višje kot veščine in utelešeno znanje, ki večinoma ostajajo zunaj njihovega obzorja (Herzfeld 2007: 211). Vendar kognitivno znanje v mediatiziranih oblikah ne omogoča prenosa veščin na naslednje rodove (Graham 2009: 189–91; Duvelle 2010: 7). Mitja Kopal in njegov oče si pri popravilu suhih zidov nista mogla pomagati s teorijo iz knjige in sta se prakse lotila kot samouka. Podobno lingvistična dokumentacija na kartičnih zapisih ni bila uporabna za ohranjanje jezika Yuchi, temveč se jezikovne veščine uspešneje prenašajo v osebnih stikih med izkušenimi govorniki in začetniki (Grounds 2007; Graham 2009: 190, 197). Pomembni so torej neposredni stiki z ljudmi, ki obvladajo veščine izbrane kulturne prakse ali nesnovne dediščine; teh ne more nadomestiti niti filmska dokumentacija (van Zanten 2008: 1; Postma 2012: 41; Lipp 2013: 140). Veščin se je najlažje naučiti izkustveno z opazovanjem in mimetičnim ponavljanjem v življenjskih kontekstih ali na delavnicah in praktičnih izobraževanjih.

Unescova varovalna paradigma in vpisi na sezname splošno znanje o dediščini razširijo v krajevnem, nacionalnem in globalnem okolju; spodbudijo povezovanje posameznikov, skupin in skupnosti ter tudi strokovnjakov varovalne paradigme; vplivajo na močnejšo identifikacijo širših družbenih skupin z dediščino in okrepijo naklonjenost družbe do njenega varovanja in ohranjanja. Dediščinjenje kulturni kapital v utelešenem stanju (veščine, prakse, habitus) z družbeno alkimijo predeluje v institucionalizirano stanje – uradno nesnovno dediščino

v registrih in na seznamih, pri tem pa ji poveča družbeni, simbolni, ekonomski in pogosto tudi finančni kapital. Nesnovna dediščina je po metakulturni produkciji bistveno bolj odprta strokovnim, znanstvenim, izobraževalnim in političnim ustanovam ter splošni javnosti, tržnikom in turizmu, pogosto zaradi neoliberalnega pričakovanja, da se bo vzdrževala sama (Hewison 1987: 83; Walsh 1992: 136; Kockel 2007; Graham in Howard 2008: 2; Hafstein 2012: 505–6; Harrison 2013a: 85).

## ZNANJE IN IDENTITETE V FILMIH O NESNOVNI DEDIŠČINI

Pri upoštevanju treh obrazov tradicije znanja in meril veljavnosti so pomembni tudi vplivi družbenih organizacij in značilnosti izbranih medijev, ki delujejo drug na drugega. Unesco je za varovalno paradigmo nesnovne dediščine dobro izbral film glede na njegove posebne potencialne, ki pa doslej niso polno izkoriščeni, kakor so pokazale analize navodil za izdelavo filmov in objavljenih filmov. V kontekstu varovalne paradigme nesnovne dediščine je še posebej pomembna zmožnost filma, da gledalcem prenese izkustveno, emocionalno, tiho in utelešeno znanje (MacDougall 1998: 81, 84, 265; Grasseni 2008: 165), emska stališča filmskih subjektov in njihove glasove (Grasseni 2004: 16–7, 28), njihove kulturne in osebne identitete (Ginsburg 1995a: 266; MacDougall 2006: 55; Valentinčič Furlan 2016: 108), avtentične zvočne krajine (Henley 2010: 138; van Zanten 2012: 91) in vzdušje dogodkov (Valentinčič Furlan 2015c: 99).

Zgodovina filmov o nesnovni dediščini sega v čas prve Razglasitve mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva (2001), ko je mednarodna žirija, ki je ocenjevala prispеле candidature in ni imela možnosti, da si te elemente ogleda na kraju samem, prek Unescovega sekretariata državam naročila izdelavo filmov. Velik spodrsrlaj Unesca je bil, da tedaj k sodelovanju ni povabil vizualnih antropologov ali vsaj filmarjev – napotke so pripravili posamezniki brez poznavanja filmskih zakonitosti, kakor kaže analiza formulacij v dostopnih virih (Unesco 2000: 8. točka; 2001a: 14. in 19. točka; 2002: 1–2). Filme so usmerili v opisovanje dediščine, pojasnjevanje ogroženosti in naštevavanje varovalnih ukrepov (Unesco 2002), torej so jih ubesedovali (Taylor 1996: 86), s tem pa so jim tudi odvzeli njihovo specifično izrazno moč. Stroga navodila so sicer po koncu razglašanja mojstrov in ukinili in za pripravo nominacijskih dosjejev na Reprezentativni seznam pripravili zelo osnovna navodila o vsebini filmov, ki naj predstavijo sedanje

stanje elementa, njegovo vlogo v skupnosti, načine prenosa dediščine in izzive (13. točka dokumenta ICH-02-2012-instructions-EN, Spletni vir 115; Unesco 2022a: 16. točka). Obenem pa je Unesco z objavo podatkov in filmov 90 mojstrov in na svojem spletišču pripravljavce nominacij usmeril v ponavljanje tedaj že dobro utrjenega pristopa ilustrativnih filmov.

Unescovi sodelavci so se po nekaj letih začeli zavedati, da filmski pristopi s tretjeosebni komentarji, sinhronizacijo v angleškem ali francoskem jeziku in dodano »nacionalno« glasbo ne omogočajo razumevanja dediščine in slišnosti njenih nosilcev. Posledično so Wim van Zanten (2012) in Unescova priporočila *Aide-Mémoire* (Unesco 2015a: 118.–122. točka) skušali filme usmeriti v pristope, ki poudarjajo dejavno udeležbo nosilcev dediščine, omogočajo slišnost njihovih glasov, izjav in glasbe ter pokažejo njihove prakse in kulturne identitete. Oboje je imelo precej omejen doseg in uspeh, deloma na račun dejstva, da je Unesco priporočila večinoma vnesel v navodila za pripravo nominacije, pozabil pa je na priporočilo o prevodih izjav v podnapisih (nav. delo: 118. točka). V navodilih še vedno piše, naj nominacija vsebuje film z angleškim ali francoskim zvočnim zapisom ali podnapisi (Unesco 2022a: 23. točka), medtem ko so navodila za vpis leta 2009 že navedla, naj »nominacija vsebuje video film /.../ v jeziku(ih) skupnosti z angleškimi ali francoskimi podnapisi« (ICH-01-2011-EN-ver-02-1, Spletni vir 115; Sicard 2018: 63). Ta nedoslednost novejših navodil pojasni, zakaj Unesco še vedno prejme daleč največ filmov z angleško sinhroniziranimi izjavami nosilcev dediščine (nav. delo: 65). Samo v sedmini filmov o elementih, ki so bili vpisani leta 2016, so prevodi izjav filmskih subjektov v podnapisih (Sousa 2018: 25) in gledalci lahko slišijo njihov jezik – govorjeni jezik pa je osrednji medij za osmišljanje in predstavljanje identitet, za dialoške izmenjave in skupno razumevanje (Hall 1997a: 1; Webb, Schirato in Danaher 2002: 95; Luckmann 1991: 801). Unesco jezik prizna kot izrazno sredstvo nesnovne dediščine (Unesco 2003a: 2.2. člen), vendar sinhronizacija izjav v filmih, ki onemogoča slišnost jezikov nosilcev dediščine, okrni razumevanje jezikovnih in kulturnih identitet predstavljene dediščine.

Na utišanje glasov skupnosti in praktikov je opozorilo več raziskovalcev (van Zanten 2012; Tauschek 2012a, 2015; Pietrobruno 2013, 2014, 2016; Sousa 2018). Unescovo deklarativno stališče o obvezni udeležbi nosilcev dediščine v procesih varovanja in priprave nominacije (Unesco 2003a: 15. člen; 2008/2018: 5–6; 2022b: 31) v filmih na njegovem spletišču ni razvidno (Sousa 2018: 25–6), torej Unesco ne uveljavlja dosledno svojih navodil in meril veljavnosti znanja. Pomanjkanje senzibilnosti in usposobljenosti za participativne

metodologije velja za Unescova telesa in za naročnike nominacijskih filmov v državah pogodbenicah, ki se posledično zatekajo v prevladujoče logocentrične pristope na Unescovem spletišču in dominantno televizijsko estetiko (Lipp 2013: 143).

Kakovost filmov znižuje tudi dejstvo, da so avtorski in producerski deleži v Unescovi paradigmi slabo urejeni: izjava o prenosu pravic (obrazec ICH-07-video, Spletni vir 62) in Unescova navodila (Unesco 2022a: 25.–28. točka) ne opredelijo, da gre za neizključni prenos materialnih avtorskih in sorodnih pravic na Unesco, medtem ko avtorji obdržijo moralne avtorske pravice – pravico do navedbe svojega avtorstva filma (za Slovenijo glej ZASP-NPB11: 69., 70. člen; Trampuš, Oman in Zupančič 1997: 253). Sorodne pravice vključujejo tudi pravice filmskih producentov, ki jih Unesco sploh ne omenja. Navodilo za pripravo nominacijskih dosjejev in filmov, da je »v mnogih primerih država predlagateljica lastnica pravic in v njenem imenu izjavo podpiše pooblaščen uradna oseba« (Unesco 2022a: 26. točka), poenostavi delo države prijaviteljice in Unesca, obenem pa spodbuja produkcijo anonimnih filmov neustreznih žanrov. Če država predlagateljica najame avtorje reklamnih spotov in promocijskih filmov, ki soglašajo z anonimnostjo, dobi turistične in promocijske filme, ki dediščino oglašujejo in »ciljajo na turiste«, namesto da bi jo kontekstualizirali (Unesco 2015a: 118. točka).

Unesco s spodbujanjem produkcije anonimnih nominacijskih filmov vpliva na predstavitev tradicionalne kulture, kar med drugim razgalja hegemonsko razmerja moči ob pripravi nominacij in filmov. O ideoloških vplivih na interpretacije lokalne kulture pričajo raziskani in dokumentirani primeri. V produkciji filma o belgijskem karnevalu, ki so ga na predlog vodje Unescovega Oddelka za nesovno dediščino priredili Unescovim vrednotam, so izločili izjavo nosilca dediščine o nesodelovanju žensk v pustnem sprevodu (Tauschek 2012a: 8; 2015: 300–1; primerjaj Unesco 2015a: 33. točka). Podobno sta aplikativna stroka in avtor filma samoiniciativno iz slovenskega filma o škofjeloškem pasijonu izrezala posnetke orožja in »krvavih« prizorov dramatisirane svetopisemske zgodbe, ker Unesco odsvetuje prikazovanje nasilja v filmih (Unesco 2015a: 120. točka). V filmu o reji lipicancev niso bili uporabljeni posnetki tistih vidikov, ki so v nasprotju z Unescovimi vrednotami, na primer vžgane številke na konjskih ledjih ali posledice balkanske vojne na čredo in stavbe (primerjaj Unesco 2015a: 47.–50. točka), čeprav je to v Bosni in Hercegovini živeta realnost.

Upoštevanje Unescovih vrednot, kot so medsebojno spoštovanje, medkulturni dialog, trajnostni razvoj (Unesco 2003a: 1., 2.1. člen; 2008/2018: 192.–197. točka; 2022c: 143–5), ki jih pogosto mistično

označijo kot »duha konvencije« (Unesco 2015a: 14., 49. točka; Borlototto 2015), se na prvi pogled zdi pozitivna in nedolžna praksa dediščinskih procesov, vendar pelje k olepševanju in idealizaciji dediščine v reprezentacijah, kar jih odmika od dejanskega stanja v lokalnem okolju. Unescova predpostavka o odprtosti ljudi za vrednote drugih zanika njihovo potrebo po ohranjanju lastnih identitet in vrednot, poleg tega pa Unescovo spodbujanje razvoja in medkulturnega dialoga razgrajuje visoko cenjeno kulturno raznovrstnost (Lévi-Strauss 1971: 624–5; Stoczkowski 2008: 6–7).

Zaradi Unescovega velikega poudarka na predstavitev dediščine v različnih medijskih oblikah, njene reprezentacije pogosto postanejo celo pomembnejše od resničnih praks in njenih nosilcev ter se lahko približajo simulaciji zelenega ali simulakrom. Na Unescove sezname nesnovne dediščine so vpisani tudi elementi, katerih nosilci so pri pripravi nominacije sodelovali samo s podpisom ali pa so bili filmi izdelani iz arhivskih posnetkov, kar Unesco po letu 2014 odsvetuje (15. točka dokumenta ICH-02-2015-Instructions-EN, Spletni vir 115; Unesco 2022a: 16. točka). Nominacijski film *Obhodi kurentov* (2015) uporablja rekonstrukcijo, ki nostalgичno simulira stanje po drugi svetovni vojni. Zaradi pragmatičnega povečanja možnosti za vpis elementa na zeleni seznam so v nekaterih nominacijah v opisu elementa in filmu zamolčali politično nekorektne vidike, na primer izključenost žensk v filmu o karnevalu Binche (Spletni vir 124) in mevlvijskem obredu *sema* (Spletni vir 125). Podobno velja za prikrivanje nestrpnosti do etničnih in verskih skupnosti pri karnevalu v Aalstu (Spletni vir 167), ki ga je Unesco zaznal zaradi pritožb predstavnikov Judovske skupnosti in zbrisal s seznama. Unesco prijavitelje tudi usmerja, da ne poudarjajo zapletene in težke zgodovine nominiranih elementov dediščine (Unesco 2015a: 14., 47.–50. točka), zato mnogi načrtno nevtralizirajo reprezentacije dediščine s težavno zgodovino, kakor na primer pri elementu Francoski boben (Spletni vir 101).

Ob analizi oblikovanja znanja v filmih vpisov nesnovnih elementov iz leta 2017 na Unescovem spletišču močno prevladuje govor v obliki izjav in komentarjev, kar kaže na logocentrične avtorske pristope. Film je od nastanka v dialogu z besedami, sprva v obliki razlagalnih napisov in potem branih komentarjev, ki še danes pogosto določajo strukturo dokumentarnih filmov in televizijskih reportaž (MacDougall 1978: 412), ti pa so zgled tudi za mnoge filme o dediščini. Nasprotno pa vizualna etnografija od prenov v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja poudarja glasove filmskih subjektov in razvija participativne, sodelovalne in reflektivne metode (Rouch 1975; MacDougall 1975, 1982; Ruby 1991: 56; Bayre, Harper in Afonso 2016: 8), ki

krepijo moč in tvornost nosilcev dediščine v filmski produkciji. Mnogi vizualni raziskovalci pri produkciji filmov o nesnovni dediščini črpajo iz izkušenj, metod in etike vizualne etnografije, pri refleksiji o tem specifičnem polju pa uporabljajo koncepte in spoznanja vizualne antropologije (Križnar 2010b, 2011; van Zanten 2012; Lipp 2013; Erlewein 2014, 2015; Valentinčič Furlan 2015c, 2018b; Neyrinck in Janssens 2015; van der Zeijden 2018; Srećković 2018; Sousa 2018; Filak 2019).

Na Unescovem spletnem mestu ilustrativni filmi še vedno močno prevladujejo nad izkustvenimi. V prvih avtorji strukturo filma gradijo na tretjeosebni komentarju (in izjavah), na primer v filmu o mongolskih obredih čaščenja svetih krajev (Spletni vir 126). Znanje se ustvarja z vrha navzdol, največjo tvornost pa prevzamejo avtorji filma, ki napišejo komentarje z etskimi pogledi na element, ti pa podredi-jo sliko in zaprejo strukturo filma (Crawford 1992: 70; MacDougall 1998: 84; Henley 2004: 112–3; Carta 2015: 6). Ilustrativne pristope izberejo avtorji, ki se navdušujejo nad urejeno, olepšano in romanti-zirano podobo dediščine, ali tisti, ki sta jim bližja nastajanje znanja v besedah in možnost nadzora pomenov v filmu. Na podlagi kognitivnega znanja izberejo ustrezne snemalne situacije, nosilec pa omogočijo mehko tvornost (Ortner 2006) z izjavami, ki ponazarjajo ali potrjujejo njihovo zamisel (Klekot 2018: 115–6). V tem primeru se znanje in kulturne identitete ne gradijo dialoško in vključujoče (Harrison 2013a: 225–6; Kisić 2016: 23–4; Jacobs 2017: 183–5), temveč so bližje avtoritativni produkciji znanja (Smith 2006: 4; Slavec Gradišnik 2008a: 223; Valentinčič Furlan 2018b: 25).

Njihovo nasprotje so izkustveni filmi, na primer turški Praznična tradicija Keşkek (2011, Spletni vir 123), bocvanski Veščine izdelovanja lončene posode v pokrajini Kgatlang v Bocvani (2012, Spletni vir 129) in portugalski Proces izdelovanja črne keramike v pokrajini Bisalhães (2016, Spletni vir 130). Znanje gradijo s terenskimi posnetki (MacDougall 1998: 70; Grimshaw 2001: 158, 209), ki prikazujejo praznovanje oziroma delovne procese, zvočna podoba pa prinaša zvoke prazničnega oziroma delovnega okolja in razlage nosilcev dediščine, v montaži ni dodanih tretjeosebnih komentarjev (Klekot 2018: 116; Valentinčič Furlan 2018b: 26, 37–8). Ti filmi dokazujejo, da je klasičen etnografski pristop uresničljiv tudi v produkciji nominacijskih filmov, navkljub usmerjenosti varovalne paradigme v kognitivno znanje in opisovanje z besedami. Če se omenjeni filmi osredinjajo na eno praznično situacijo ali delovni proces, pa naslednji vizualno pripoved strukturirajo z nizanjem slikovnozvočnih sekvenc o več nosilcih dediščine na več krajih. V filmu Klesanje marmorja na otoku Tinos (2015, Spletni vir 128) etnolog obišče več prizorišč. Film Mlinarjeva obrt (2017, Spletni

vir 127) prikazuje večšine in prakse treh mlinarjev v različnih vrstah mlinov. Film *Klekljanje čipk v Sloveniji* (2018, Spletni vir 57) prinaša zgodbe šestnajstih nosilk in nosilcev dediščine iz vse Slovenije. V filmu osmih evropskih držav *Tradicije reje lipicancev* (2020, Spletni vir 59) v 39 sekvencah spoznamo dediščino v državnih kobilarnah, klubih in pri zasebnih rejcih. Izkustveni filmi gledalcem prenesejo utelešene prakse in večšine ter emske poglede nosilcev dediščine. Podobno kot smo avtorji teh filmov kulturno identiteto dediščine gradili s sestavljanjem sekvenc do izrisa njene strukture, tudi gledalci razbirajo pomen v sekvencah in jih povezujejo v sintezo vidnega in slišnega (MacDougall 1998: 254; Banks in Ruby 2011: 15). To je trikotnik ustvarjanja znanja in kulturnih identitet med filmskimi subjekti, avtorji in gledalci filma (MacDougall 1978: 422; 2019: 153).

Navedenih sedem filmov z dialoškostjo in inkluzivnostjo (Harrison 2013a: 225–6; Kisić 2016: 23–4; Jacobs 2017: 183–5) presega avtoritativne pristope. Film *Mlinarjeva obrt* (2016) je izrazito sodelovalna produkcija s skupnim avtorstvom in odgovornostjo (Ruby 1991: 56; Elder 1995; Bayre, Harper in Afonso 2016: 8) – avtorji so nosilce dediščine pritegnili v tvorno sodelovanje že pri načrtovanju filma (van der Zeijden 2018; primerjaj Erlewein 2015; Valentinčič Furlan 2015c, 2018b). Tudi sama sem skupne produkcije nominacijskih filmov usmerjala v pristope blizu vizualni etnografiji: poudarjeni so emski vidiki nosilcev dediščine (*Klekljanje čipk v Sloveniji*, 2017), ki so bili v zadnjih letih pritegnjeni v sodelovalno produkcijo (*Tradicionalna reja in vzreja lipicancev*, 2019). V središču so bili dediščina, njeni nosilci in njihovi pogledi, saj ni nobene potrebe, da bi film prikazal varovalno paradigmo, ki je natančno predstavljena v nominacijskih obrazcih in podprta z dokazili o vpisu v nacionalne registre ali popise. Podobno so očitno razmišljali tudi avtorji turškega, bocvanskega, portugalskega, grškega in nizozemskega filma.

Če so bili v času razglašanja mojstrovine ustne in nesnovne dediščine človeštva filmi namenjeni mednarodni žiriji (Unesco 2001a: 14c., 19. točka), so v zadnjem desetletju izgubili pomen pri presojanju, ali nominirani element ustreza merilom vpisa, zaradi dostopnosti na Unescovem spletišču pa se je močno okreplil njihov prispevek k informiranju najširše javnosti (Unesco 2015a: 120. točka; Sicard 2018: 66–7). Spremenili sta se torej funkcija in ciljno občinstvo teh filmov, zato je potrebno znova pretehtati, kako naj filmi oblikujejo svoje zgodbe – podvajanje sporočil v besedilih in filmih je neproduktivno. Dopolnjevanje sporočilnih načinov zagovarjajo humanisti in družboslovci (Marcus 1995b: 54; Valentinčič 1995: 175; Pink 2007: 251; Valentinčič Furlan 2018b: 25, 32; van Zanten 2012: 87–8; Filak in Gorišek

2015: 113; Srećković 2018: 77, 78, 90), Unesco (2015a: 122. točka) in inženir informacijskega upravljanja na Unesco (Sicard 2018: 69).

Zaradi dolgoletnega delovanja na preseku etnologije, vizualne antropologije in muzeologije se zavedam, da na besedi-in-stavku utemeljeno kognitivno znanje nastaja drugače od tistega, ki je utemeljeno na podobi-in-sekvenci (MacDougall 1998: 63; Husmann in Postma 2008: 11). Ob koordinaciji filmske produkcije o tradicijah reje lipicanecv za skupno nominacijo osmih držav na Reprezentativni seznam v letih 2018–2020 sem opazila, da so nekatere predstavnice sodelujočih držav znanje v montaži filma skušale urediti na enak način kakor pri skupinskem urejanju besedil v nominacijskih obrazcih. To je potrdilo mojo tezo, da sta za nastajanje znanja in prikaz identitet ob izdelavi filma potrebna usposobljeno gledanje in filmska pismenost, podobno pa tudi za razbiranje pomenov ob ogledu (izkustvenih) filmov. Ljudje, večši predvsem oblikovanja znanja in razbiranja sporočil v besedilih, bolje razumejo ilustrativne filme, ki slonijo na diskurzivnih postopkih, prav tak pristop pa najpogosteje izberejo tudi za filmsko produkcijo.

Naslednje spoznanje je povezano s stopnjo spolitiziranosti, usklajevanjem pogledov vseh deležnikov in iskanjem kompromisov v produkciji nominacijskih filmov. V vizualni antropologiji avtorji usklajujejo štiri kategorije odgovornosti: do sebe in teme, do filmskih subjektov, do ustanove, v okviru katere poteka raziskovalno delo, in do gledalcev filma (Ruby 2000: 141). Filmska produkcija za nacionalne registre je bistveno manj obremenjena s političnimi zahtevami in usklajevanjem mnenj vseh deležnikov, če jo primerjamo z nominacijami za vpis na Unescove sezname, v katerih sta dodani še odgovornosti do Unescove paradigme in do delovne skupine. Unescovi normativni viri (*Konvencija*, *Operativne direktive*), birokratske infrastrukture (obrazci, navodila, smernice), nezapisana pravila (upoštevanje Unescovih vrednot in »duha konvencije«) in zgledi filmov na spletišču spadajo med aktante nominacij in filmskih reprezentacij (Tauschek 2015: 301–3). Člani delovne skupine v skupno produkcijo filma vstopajo z različnimi, pogosto precej stereotipnimi pogledi na film. Tako se pri izdelavi nominacijskega filma usklajuje kar šest odgovornosti – včasih je potrebno informiranje članov delovne ekipe o filmski produkciji in njenih posebnostih, drugič pa iskanje kompromisov.

Etnografski in staroselski filmi, filmi subjektov in sodelovalne produkcije so alternativa in kritika prevladujočih televizijskih filmov o nesnovni dediščini in stereotipnih pristopov pri filmih na Unescovem spletišču, po svoje pa so tudi posebna niša. Ne smemo namreč podcenjevati dejstva, da je mnogim uradnikom in nosilcem dediščine, prav tako pa tudi nekaterim etnologom in antropologom ljubši dominantni



filmski diskurz z estetskimi posnetki in vsično klavirsko glasbo, ker jim je zaradi televizijske vseprisotnosti preprosto bolj domač, zaradi prevlade na Unescovem spletišču pa se jim zdi tudi obvezujoč. Ob tem pa mnogi ne zaznajo, da zelo pogosto reproducira tudi ustaljena nesorazmerja moči, oziroma se nekaterim udeležencem paradigme zdi moč njihovega položaja povsem samoumevna (primerjaj Smith 2006: 51; Barth 2002: 3). Zato je nujno o participativnih in sodelovalnih filmskih pristopih seznanjati nosilce dediščine, člane delovnih skupin, ki odločajo o načinu vizualizacije dediščine, in sodelavce Unesca, ki skrbijo za mehanizme varovalne paradigme ali izvajajo delavnice krepitev zmogljivosti. Sestop s položaja moči omogoči participativno okolje, spodbuja dialog in povečuje družbeno odgovornost (Black 2012: 224–37; Erlewein 2015: 32; Mensch in Maijer-van Mensch 2015: 61; Valentinčič Furlan 2016: 108).

Kulturne in dediščinske identitete v reprezentacijah se vedno ustvarjajo v kontekstu danih razmerij moči, zato je treba v vsako reprezentacijo lokalne, etnične ali nacionalne dediščine vključiti obravnavano skupnost, ne glede na izbrani medij (Hall 1999; primerjaj Ruby 1991: 51; 1995: 78; Loizos 1993: 192; Smith 2012: 534; Harrison 2013b: 3; Ashley in Stone 2023). To je tudi edini etičen in epistemsko pravičen (Fricker 2007, 2008; Pantazatos 2017; Lunaček Brumen 2018: 91–4) pristop k produkciji filmov o nesnovni kulturni dediščini. Pri tem je lahko eden od izzivov filmske produkcije o nesnovni dediščini, da so nosilci mnogih elementov dediščine heterogene skupine in skupnosti z družbeno neenakovrednimi močmi (Waterton in Smith 2010: 8–13). Avtorji filma in delovne skupine lahko filmske protagoniste izbirajo po avtoritativnih ali demokratičnih načelih: z vrha navzdol izberejo eno skupino (*Obhodi kurentov*, 2015), izbor temelji na soodločanju in predstavniškem modelu (Mlinarjeva obrt, 2016), odločijo se za večglasje (*Klekljanje čipk v Sloveniji*, 2017) ali se posvetujejo z odgovorno osebo (s predsednikom Združenja rejcev lipicanca Slovenije pri produkciji filma *Tradicionalna reja in vzreja lipicancev*, 2019). Včasih k odločitvam prispevajo srečne okoliščine (*Izdelovanje papirnatih rož*, 2016, ko so izdelovalke v muzej prinesle svoje izdelke za razstavo), drugič pa nesrečne (po prvotnem načrtu izbrani protagonist filma o kraški suhozidni gradnji se zaradi bolezni ni udeležil delavnice).

Tudi akterji dediščine, ki pripravljajo nominacijo in film, imajo različne moči in interese za oblikovanje filmske produkcije, zato se v nominacijskem filmu lahko pokažejo razmerja moči v delovni skupini. Tako je ob produkciji belgijskega filma *Carnival of Binche* (2003) globalna interpretacija pustne dediščine preko nacionalnih prijaviteljev prevladala nad lokalnimi pogledi. Pri analizi filma *Tradicionalna reja*

in vzreja lipicancev (2019) sem ugotavljala, da smo Kobilarni Lipica s 444-letno tradicijo in širokim obsegom znanja in odgovornosti pri ohranjanju pasme, ki je spodbudila pripravo nominacije in dejavno sodelovala pri filmski produkciji, namenili petkrat daljšo minutažo kakor veliko mlajšemu Združenju rejcev lipicanca Slovenije, ki se je v pripravo nominacije vključilo samo s pismom podpore. Družbeni kontekst filmske produkcije in nominacije, tj. zunanja pripoved filma, se je simbolično odtisnil v vsebino oziroma notranjo pripoved filma.

Unescov odnos do filmskih reprezentacij je zadnja leta zašel v breztežnostni prostor – vizualizacija nesnovne dediščine sicer zaradi vztrajnostnega momenta drsi po začrtani smeri in se pri tem nekritično oklepa prevladujočih zgledov vizualne dogme. Unesco je že v dokumentu *Aide-Mémoire* priznal, da Medvladni odbor in ocenjevalci še niso zagotovili celovitih smernic o vsebini ali pristopu video filmov (Unesco 2015a: 118. točka). Zadnja leta na Unescu ni več sogovornikov, ki bi razmišljali o filmih in razvijali vizijo za prihodnost.<sup>269</sup> Potreben je ponovni premislek o vizualizaciji dediščine, vlogah in naslovnih filmov, načinih ustvarjanja znanja in graditve identitet v njih ter o avtorskih in producentских razmerjih. Vse to lahko prispeva k prečiščenju navodil o izdelavi filmov in izjav o prenosu avtorskih pravic, skratka, k preporodu filmov o dediščini na Unescovih seznamih. Podobno kakor se je etnografski film zapletal v logocentrizem, dokler ni enostavno pometel z njim, se lahko ilustrativnih zgledov osvobodijo tudi filmi o nesnovni dediščini. Unesco lahko izkušnje in kritična opažanja vizualnih antropologov, družboslovcev in humanistov izkoristi za izboljšanje vizualizacije nesnovne dediščine v smeri izkustvenih filmov in sodelovalnih produkcij.

V raziskavi sem prepraševala protokole, standarde, nezapisana pravila in zastarele prakse, ki so vgrajeni v Unescovo paradigmo in jih akterji ponotranjijo poleg pravil gramatike in logike; ta nereflektirana *doxa* potem določa mišljenje in ravnanje akterjev na določenem področju ali kulturnem polju. Pri tem so se razkrivale tudi povezave znanja in moči, ki jih je treba razrahljati, če se želimo približati dialoškim, vključujočim in participativnim modelom dediščine s sodelovalno in udeležensko filmsko produkcijo. Filmske reprezentacije nesnovne dediščine na Unescovem spletišču namreč povečujejo splošno razgledanost javnosti in soustvarjajo globalni kulturni spomin o nesnovni kulturni dediščini.

---

269 Wim van Zanten in Hugues Sicard sta odšla.

Viri in literatura

## LITERATURA

- ABBOTT, SARAH 2020 'Filming with Nonhumans.' V: *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Phillip Vannini, ur. Abingdon in New York: Routledge. Str. 224–33.
- ADAIR, JOHN IN SOL WORTH 1972 *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- ADELL, NICOLAS IDR. 2015 'Introduction: Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage.' V: *Between Imagined Communities and Communities of Practice: Territory and the Making of Heritage*. Nicolas Adell idr., ur. Göttingen: Göttingen University Press. Str. 1–21.
- AGAMBEN, GIORGIO 2009 *What Is an Apparatus? And Other Essays*. Stanford: Stanford University Press.
- AHMED, SARA 2004a *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- AHMED, SARA 2004b 'Affective Economies.' *Social Text* 22(2): 117–39.
- AIKAWA, NORIKO 2001 *UNESCO's Programme on Languages: Conference Handbook on Endangered Languages of the Pacific Rim*. Osaka: Endangered Languages of the Pacific Rim Project. Str. 13–24.
- AIKAWA, NORIKO 2004 'An Historical Overview of the Preparation of the UNESCO International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.' *Museum International* 56(1–2): 137–49.
- ALBERT, MARIE-THERES 2006 'Culture, Heritage and Identity.' V: *Perspektiven des Welterbes – Constructing World Heritage*. Marie-Theres Albert in Sieglinde Gauer-Lietz, ur. Frankfurt: IKO-Verlag. Str. 30–7.
- ALBERT, MARIE-THERES 2010 *Culture, Heritage and Identity*. Berlin: Institute Heritage Studies.
- ANDERSON, BENEDICT 2007 (1983) *Zamišljene skupnosti: O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- APPADURAI, ARJUN 1996 *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- ASAD, TALAL, IDR. 1997 'Provocations of European Ethnology.' *American Anthropologist* 99(4): 713–30.
- ASHLEY, SUSAN L. T. IN DEGNA STONE, ur. 2023 *Whose Heritage? Challenging Race and Identity in Stuart Hall's Post-Nation Britain*. London: Routledge.
- ASHWORTH, GREGORY J. 2011 'Heritage in Ritual and Identity.' V: *Ritual, Heritage, and Identity: The Politics of Culture and Performance in a Globalised World*. Christiane Brosius in Karin M. Polit, ur. New Delhi: Routledge Press. Str. 21–38.
- ASHWORTH, GREGORY JOHN IN BRIAN GRAHAM, ur. 2005 *Senses of Place: Senses of Time*. Aldershot: Ashgate.

- ASSMANN, ALEIDA 2011 *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge in New York: Cambridge University Press.
- ASSMANN, JAN 1995 'Collective Memory and Cultural Identity.' *Critique* 65, *Cultural History / Cultural Studies* (pomlad – poletje 1995): 125–33.
- ASSMANN, JAN 2006 'Introduction: What Is "Cultural Memory"?' V: *Religion and Cultural Memory: Ten Studies*. Stanford: Stanford University Press. Str. 1–30.
- AUGÉ, MARC 1995 (1992) *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London in New York: Verso.
- BAGNALL, GAYNOR 2003 'Performance and Performativity at Heritage Sites.' *Museum and Society* 1(2): 87–103.
- BAJIČ, BLAŽ, SANDI ABRAM IN RAJKO MURŠIČ 2022 'Obzorja čutnih raziskav: Antropologija, umetnost in čutne transformacije.' V: *Občutki mest: Antropologija, umetnost, čutne transformacije*. Rajko Muršič, Blaž Bajič in Sandi Abram, ur. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Str. 13–46.
- BALIKCI, ASEN 1970 *The Netsilik Eskimo*. Garden City: Natural History Press.
- BALIKCI, ASEN 1975 'Reconstructing Cultures on Film.' V: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ur. De Hague in Pariz: Mouton Publishers. Str. 191–200.
- BALIKCI, ASEN 1985 'Ethnographic Film and Museums: A History, a Programme.' *Museum* 185: 16–24.
- BANKS, MARCUS 1992 'Which Films Are the Ethnographic Films?' V: *Film as Ethnography*. Peter Crawford in David Turton, ur. Manchester in New York: Granda Centre for Visual Anthropology. Str. 116–29.
- BANKS, MARCUS 2001 *Visual Methods in Social Research*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- BANKS, MARCUS IN HOWARD MORPHY, ur. 1997 *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- BANKS, MARCUS IN JAY RUBY 2011 'Introduction: Historical Perspectives on Visual Anthropology.' V: *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Marcus Banks in Jay Ruby, ur. Chicago: The University of Chicago Press. Str. 1–18.
- BARBASH, ILISA IN LUCIEN TAYLOR 1997 *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.
- BARON, ROBERT 2016 'Public Folklore Dialogism and Critical Heritage Studies.' *International Journal of Heritage Studies* 22(8): 588–606.
- BARTH, FREDRIK 1969 'Introduction.' V: *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Fredrik Barth, ur. Bergen, Oslo in Tromsø: Universitetsforlaget; Boston: Little Brown and Company; London: George Allen & Unwin. Str. 9–38.
- BARTH, FREDRIK 1994 'Enduring and Emerging Issues in the Analysis of Ethnicity.' V: *The Anthropology of Ethnicity: Beyond 'Ethnic Groups and Boundaries'*. Hans Vermeulen in Cora Govers, ur. Amsterdam: Het Spinhuis. Str. 11–32.

- BARTH, FREDRIK 2002 'An Anthropology of Knowledge.' *Current Anthropology* 43(1): 1–18.
- BARTHES, ROLAND 1977 *Image Music Text*. London: Fontana Press.
- BARTHES, ROLAND 1990 (1964) *Retorika starih: Elementi semiologije*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- BASKAR, BOJAN 2023 'Mesto kmetijskih živali v 'večvrstni etnografiji' (The Place of Farm Animals in Multispecies Ethnography).' *Svetovi: Revija za etnologijo, antropologijo in folkloristiko / Worlds: Journal for Ethnology, Anthropology and Folkloristics* 1(2): Večvrstna družba / A Multispecies Ethnography. Str. 16–32.
- BATESON, GREGORY 1942 'Introduction.' V: Gregory Bateson in Margaret Mead, *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences. Str. xi–xvi.
- BATESON, GREGORY IN MARGARET MEAD 1942 *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
- BAUDRILLARD, JEAN 1999 (1981) *Simulaker in simulacija: Popoln zločin*. Ljubljana: Študentska založba.
- BAUMAN, ZYGMUNT 1996 'From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity.' V: *Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall in Paul du Gay, ur. London: Sage. Str. 18–36.
- BAUMAN, ZYGMUNT 2002 (2000) *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba /\*cf.
- BAUMAN, ZYGMUNT 2011 *Culture in a Liquid Modern World*. Cambridge in Malden: Polity Press.
- BAYRE, FRANCESCA, KRISTA HARPER IN ANA ISABEL AFONSO 2016 'Participatory Approaches to Visual Ethnography from the Digital to the Handmade: An Introduction.' *Visual Ethnography* 5(1): 5–13.
- BELINGAR, EDA, ur. 2014 *Privročnik kraške suhozidne gradnje*. Škocjan: Park Škocjanske jame.
- BELINGAR, EDA 2015 'Suhi zid, gradnik kulturne krajine na Krasu.' *Kronika: Iz zgodovine Krasa* 63(3): 703–16.
- BELINGAR, EDA IN DARJA KRANJC 2019 'Ohranjanje znanj kraške suhozidne gradnje: Primer dobre prakse?' V: *Nesnovna dediščina med prakso in registri: 15. Vzorednice med slovensko in hrvaško etnologijo*. Ana Svetel in Tihana Petrović Leš, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo; Zagreb: Hrvaško etnološko društvo. Str. 74–84.
- BELL, DANIEL 1973 *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books.
- BENČIČ MOHAR, EDA 2013 'Projekt Revitas.' *Glasnik SED* 53(1–2): 174–6.
- BENDER, BARBARA 1993 'Introduction: Landscape – Meaning and Action.' V: *Landscape: Politics and Perspectives*. Barbara Bender, ur. Oxford: Berg. Str. 1–18.
- BENDIX, REGINA 1997 *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

- BENDIX, REGINA 2009 'Heritage between Economy and Politics: An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology.' V: *Intangible Heritage*. Laurajane Smith in Natsuko Akagawa, ur. London in New York: Routledge. Str. 253–69.
- BENDIX, REGINA 2013 'Nasljedstva: Posjed, vlasništvo i odgovornost.' V: *Proizvodnja baštine: Kritičke studije o nematerijalnoj kulturi*. Marijana Hameršak, Iva Pleše in Ana-Marija Vukučić, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. Str. 353–76.
- BENDIX, REGINA 2021 'Life Itself: An Essay on the Sensory and the (Potential) End of Heritage Making.' *Traditiones* 50(1): 43–51.
- BENJAMIN, WALTER 1998 (1935) 'Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati.' V: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis. Str. 145–76.
- BENNETT, TONY 1995 *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London in New York: Routledge.
- BENNETT, TONY 2000 'Acting on the Social, Art, Culture and Government.' *American Behavioral Scientist* 43: 1412–28.
- BERGER, JOHN 1972 *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation in Penguin Books.
- BERGER, PETER L. IN THOMAS LUCKMANN 1988 (1966) *Družbena konstrukcija realnosti: Razprava iz sociologije znanja*. Ljubljana: Krtina.
- BERLINER, DAVID 2016 'Multiple Nostalgias: The Fabric of Heritage in Luang Prabang (Lao PDR).' V: *World Heritage on the Ground: Ethnographic Perspectives*. Christoph Brumann in David Berliner, ur. New York in Oxford: Berghahn. Str. 97–122.
- BLACK, GRAHAM 2012 *Transforming Museums in the Twenty-First Century*. Abingdon in London: Routledge.
- BLAKE, JANET 2009 'UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: The Implications of Community Involvement in 'Safeguarding'.' V: *Intangible Heritage*. Laurajane Smith in Natsuko Akagawa, ur. London: Routledge. Str. 45–73.
- BLAKE, JANET 2014 'Seven Years of Implementing UNESCO's 2003 Intangible Heritage Convention – Honeymoon Period or the 'Seven-Year Itch'?' *International Journal of Cultural Property* 21: 291–304.
- BLAKE, JANET 2018 'Gender and Intangible Heritage: Illustrating the Interdisciplinary Character of International Law.' V: *Gender and Heritage: Performance, Place and Politics*. Wera Grahn in Ross J. Wilson, ur. London in New York: Routledge. Str. 207–20.
- BOGATAJ, JANEZ 1992 *Sto srečanj z dediščino na Slovenskem*. Ljubljana: Prešernova družba.
- BOGATAJ, JANEZ 2011 'Pogled na Kras s Krasa.' V: *Procesi ustvarjanja kulturne dediščine: Kraševci med tradicijo in izzivi sodobne družbe*. Jasna Fakin Bajec. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 323–5.
- BOGATAJ, JANEZ 2012 'Ali kulturna dediščina potrebuje turizem in obratno?' V: *Živeti z dediščino: Zbornik referatov mednarodne konference* (elektronski vir).

Katalin Hirnók Munda in Helena Rožman, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 92–6.

- BOGATAJ, JANEZ IN GORAZD MAKAROVIC 2004 'Trnič.' V: *Slovenski etnološki leksikon*. Angelos Baš, ur. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 643.
- BOISSEVAIN, JEREMY 1992 'Introduction: Revitalizing European Rituals.' V: *Revitalizing European Rituals*. Jeremy Boissevain, ur. London: Routledge. Str. 1–19.
- BOLTER, JAY DAVID IN RICHARD GRUSIN 2000 *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- BORJAN, ETAMI 2013 *Drugi na filmu: Etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- BORJAN, ETAMI IDR. 2013 'Rethinking the Traditional in Ethnographic Film: Representation, Ethics and Indigeneity.' *Etnološka tribina* 43(36): 3–48.
- BORTOLOTTI, CHIARA 2012 'The French Inventory of Intangible Cultural Heritage: Domesticating a Global Paradigm into French Heritage Regime.' V: *Heritage Regimes and the State*. Regina Bendix, Aditya Eggert in Arnika Peselmann, ur. Göttingen: Göttingen University Press. Str. 265–82.
- BORTOLOTTI, CHIARA 2013 'Authenticity: A Non-Criterion for Inscription on the Lists of UNESCO's Intangible Cultural Heritage Convention.' V: *IRCI Meeting on ICH – Evaluating the Inscription Criteria for the Two Lists of UNESCO's Intangible Cultural Heritage Convention, The 10th Anniversary of the 2003 Convention, Final Report, January 2013 Tokio, Japan*. Osaka: International Research Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region (IRCI). Str. 73–9.
- BORTOLOTTI, CHIARA 2015 'UNESCO and Heritage Self-Determination: Negotiating Meaning in the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the ICH.' V: *Between Imagined Communities and Communities of Practice: Territory and the Making of Heritage*. Nicolas Adell idr., ur. Göttingen: Göttingen University Press. Str. 249–72.
- BORTOLOTTI, CHIARA IDR. 2020 'Proving Participation: Vocational Bureaucrats and Bureaucratic Creativity in the Implementation of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.' *Social Anthropology / Anthropologie sociale* 28(1): 66–82.
- BOUQUET, MARY 2018 'Time, Space, Velocity, and Scale: Moving Images and Regional Evocation.' *AnthroVision* 6.1. Spletni vir: <<http://journals.openedition.org/anthrovision/3240>>, 5. 5. 2023.
- BOURDIEU, PIERRE 1977 (1972) *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOURDIEU, PIERRE 1996 (1979) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Penguin books.
- BOURDIEU, PIERRE 2002 (1980) *Praktični čut I in II*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- BOURDIEU, PIERRE 2005 'The Forms of Capital.' V: *Knowledge: Critical Concepts (Volume 3: Knowledge and Economy)*. Nico Stehr in Reiner Grundmann, ur. London in New York: Routledge (Taylor & Francis). Str. 93–111.
- BOURDIEU, PIERRE IN JEAN-CLAUDE PASSERON 1990 *Reproduction in Education, Society and Culture*. Worcester: Sage Publications.



- BRENCE, ANDREJ 2012 'Spreminjanje tradicionalnega pustnega šemljenja na ptuj-skem območju od 80. let 19. stoletja do danes, s poudarkom na pustnem času, korantu in kurentovanju.' V: *Živeti z dediščino: Zbornik referatov mednarodne konference* (elektronski vir). Katalin Hirnök Munda in Helena Rožman, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 180–94.
- BRUBAKER, ROGERS IN FREDERICK COOPER 2000 'Beyond 'Identity'.*' Theory and Society* 29(1): 1–47.
- BRUMANN, CHRISTOPH 2012 *Multilateral Ethnography: Entering the World Heritage Arena* (Max Planck Institute for Social Anthropology Working Papers 136). Halle: Max Planck Institute for Social Anthropology.
- BRUMANN, CHRISTOPH 2014 'Heritage Agnosticism: A Third Path for the Study of Cultural Heritage.' *Social Anthropology* 22(2): 173–88.
- BRUMANN, CHRISTOPH 2015 'Community as Myth and Reality in the UNESCO World Heritage Convention.' V: *Between Imagined Communities and Communities of Practice: Territory and the Making of Heritage*. Nicolas Adell idr., ur. Göttingen: Göttingen University Press. Str. 273–89.
- BRUMANN, CHRISTOPH 2017 'How to Be Authentic in the UNESCO World Heritage System: Copies, Replicas, Reconstructions, and Renovations in a Global Conservation Arena.' V: *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*. Corinna Forberg in Philipp W. Stockhammer, ur. Heidelberg: Heidelberg Publishing. Str. 269–87.
- BRUMANN, CHRISTOPH IN DAVID BERLINER 2016 'Introduction: UNESCO World Heritage – Grounded?' V: *World Heritage on the Ground: Ethnographic Perspectives*. Christoph Brumann in David Berliner, ur. New York in Oxford: Berghahn. Str. 1–34.
- BRUMEN, BORUT 2000a *Sv. Peter in njegovi časi: Socialni spomini, časi in identitete v istrski vasi Sv. Peter*. Ljubljana: Založba /\*cf.
- BRUMEN, BORUT 2000b 'Uveljavitev britanske »anthropology at home«.' V: *Kolesar s Filozofske: Zbornik v počastitev 90-letnice prof. dr. Vilka Novaka*. Janez Bogataj idr., ur. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo. Str. 117–33.
- BUCCI, MAURO 2012 'Forest of Bliss: Sensory Experience and Ethnographic Film.' *Visual Ethnography* 1(1): 30–53.
- BUKOVČAN, TANJA IN ALEKSEJ GOTTHARDI-PAVLOVSKY 2023 *Misliti kamerom: Teorije i prakse vizualne etnografije*. Zagreb: Filozofska Fakulteta v Zagrebu, FF press.
- BURKETT, INGRID 2001 'Traversing the Swampy Terrain of Postmodern Communities: Towards Theoretical Revisionings of Community Development.' *European Journal of Social Work* 4(3): 233–46.
- BURN, ANDREW IN MARK REID 2012 'Screening Literacy: Reflecting on Models of Film Education in Europe.' *Nordic Journal of Digital Literacy* 7(4): 314–24.
- BURR, VIVIEN 1995 *An Introduction to Social Constructionism*. London: Routledge.
- BYRNE, DENIS 1991 'Western Hegemony in Archaeological Heritage Management.' *History and Anthropology* 5(2): 269–76.

- CALHOUN, CRAIG 1998 'Social Theory and the Politics of Identity.' V: *Social Theory and the Politics of Identity*. Craig Calhoun, ur. Cambridge: Blackwell. Str. 9–36.
- CARRITHERS, MICHAEL 2005 'Anthropology as a Moral Science of Possibilities.' *Current Anthropology* 46(3): 433–56.
- CARTA, SILVIO 2015 'Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema.' *AnthroVision* 3.1. Spletni vir: <<https://journals.openedition.org/anthrovision/1480>>, 17. 4. 2023.
- CASSELL, JOAN IN SUE-ELLEN JACOBS, ur. 1987 *Handbook on Ethical Issues in Anthropology*. Washington: American Anthropological Association.
- CERINŠEK, GREGOR 2024 *Zakulisje evropskih projektov*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- CEVC, TONE 1993 *Velika planina: Življenje, delo in izročilo pastirjev*. Ljubljana: [Tone Cevc in Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU].
- CHAPMAN, MALCOLM, MARYON MCDONALD IN ELIZABETH TONKIN 1989 'Introduction – History and Social Anthropology.' V: *History and Ethnicity*. Elizabeth Tonkin, Maryon McDonald in Malcolm Chapman, ur. London: Routledge. Str. 1–21.
- CHIOZZI, PAOLO 1991 *Antropologia urbana e relazioni interetniche: Città nuova, nuova città*. Firenze: Pontecorboli Editore.
- CHIOZZI, PAOLO 2015 'Beyond the Ethnographic Film? Visual Anthropology and the Promotion of Intercultural Dialogue.' V: *Vizualna antropologija – osebne izkušnje in institucionalni vidiki / Visual Anthropology – Personal Experiences and Institutional Aspects*. Miha Peče, Nadja Valentinčič Furlan in Monika Kropelj Telban, ur. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 71–86.
- CLIFFORD, JAMES 1986 'Introduction: Partial Truths.' V: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. James Clifford in George E. Marcus, ur. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press. Str. 1–26.
- CLIFFORD, JAMES 1997 'Museums as Contact Zones.' V: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. James Clifford. Cambridge: Harvard University Press. Str. 188–219.
- CLIFFORD, JAMES 2004 'Looking Several Ways: Anthropology and Native Heritage in Alaska.' *Current Anthropology* 4(1): 5–23, 26–30.
- CLIFFORD, JAMES 2013 *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- CLIFFORD, JAMES IN GEORGE E. MARCUS, ur. 1986 *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press.
- COHEN, ANTHONY P. 1985 *The Symbolic Construction of Community*. London: Tavistock Publications.
- COHEN, ANTHONY P. 1994 *Self Consciousness: An Alternative Anthropology of Identity*. London in New York: Routledge.
- COHEN, ANTHONY P. 2000a 'Introduction: Discriminating Relations – Identity, Boundary and Authenticity.' V: *Signifying Identities: Anthropological*

- Perspectives on Boundaries and Contested Values*. Antony P. Cohen, ur. London in New York: Routledge. Str. 1–14.
- COHEN, ANTHONY P., ur. 2000b *Signifying Identities: Anthropological Perspectives on Boundaries and Contested Values*. London in New York: Routledge.
- COHEN, EMMA 2010 'Anthropology of Knowledge.' *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16: *Making Knowledge*: 193–202.
- COLDING, ELISABETH, GITTE ENGHOLM IN RUNE CLAUSEN 2018 'Route 360, New Roads for Communication: Imaginative and Didactic Faculties in Visual Technology.' *AnthroVision* 6.1. Spletni vir: <<http://journals.openedition.org/anthrovision/3435>>, 1. 3. 2023.
- COLLIER, JOHN JR. 1957 'Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments.' *American Anthropologist* 59(5): 843–59.
- COLLIER, JOHN JR. IN MALCOLM COLLIER 1986 *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- COMAROFF, JOHN L. IN JEAN COMAROFF 2009 *Ethnicity, Inc.* Chicago: University of Chicago Press.
- CONNERTON, PAUL 1989 *How Societies Remember*. Cambridge, New York in Victoria: Cambridge University Press.
- COX, SUSAN, IDR. 2014 *Guidelines for Ethical Visual Research*. Melbourne: School of Population and Global Health, The University of Melbourne.
- CRAWFORD, PETER IAN 1992 'Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities.' V: *Film as Ethnography*. Peter Crawford in David Turton, ur. Manchester in New York: Granada Centre for Visual Anthropology. Str. 66–82.
- CRAWFORD, PETER IAN 1996 'Text and Context in Ethnographic Film: Or "To Whom It May Concern?" V: *The Construction of the Viewer: Proceedings from NAFA* 3. Peter Ian Crawford in Sigurjon Baldur Hafsteinsson, ur. Højbjerg: Intervention Press. Str. 135–49.
- CRAWFORD, PETER IAN 2010 'Sounds of Silence: The Aural in Anthropology and Ethnographic Film.' V: *Beyond the Visual: Sound and Image in Ethnographic and Documentary Film*. Gunnar Iversen in Jan Ketil Simonsen, ur. Aarhus: Intervention Press. Str. 22–44.
- CROSS, MAI'A K. DAVIS 2013 'Rethinking Epistemic Communities Twenty Years Later.' *Review of International Studies* 39: 137–60.
- CSIKSZENTMIHALYI, MIHALY 2008 *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Perennial.
- CSORDAS, THOMAS J. 1990 'Embodiment as a Paradigm for Anthropology.' *Ethos* 18(1): 5–47.
- CSORDAS, THOMAS J. 1993 'Somatic Modes of Attention.' *Cultural Anthropology* 8(2): 135–56.
- CUBERO, CARLO A. 2008 'Audio-Visual Evidence and Anthropological Knowledge.' V: *How Do We Know? Evidence, Ethnography, and the Making of Anthropological Knowledge*. Liana Chua, Casey High in Timm Lau, ur. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Str. 58–75.

- CUBERO, CARLO A. 2020 'Ethnographic Film Festivals.' V: *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Phillip Vannini, ur. Abingdon in New York: Routledge. Str. 313–21.
- CUDNY, WALDEMAR 2016 *Festivalisation of Urban Spaces: Factors, Processes and Effects*. Cham: Springer.
- CULIBERG, LUKA 2022 'Kako raziskovati Neevropo? Dekolonizacija azijskih študij.' V: *Prepletenost svetov: Zgodovine in refleksije zunajevropskih raziskav v Sloveniji*. Sarah Lunaček, Tina Palaić in Maja Veselič, ur. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Str. 33–65.
- ČEBRON LIPOVEC, NEŽA 2021 'Etnografske metode in ohranjanje stavbne dediščine.' *Glasnik SED* 61(1): 17–29.
- ČEBULJ - SAJKO, BREDA 1994 *Posledice 'dvojne identitete' v vsakdanjem življenju avstralskih Slovencev: Analiza avtobiografij izseljencev v kontekstu etnološkega raziskovanja slovenskega izseljenstva* (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo). Ljubljana: [Breda Čebulj - Sajko].
- ČEBULJ - SAJKO, BREDA 1997 'Identitete kot jih pišejo življenjske zgodbe izseljencev.' *Traditiones* 26: 357–66.
- ČEBULJ - SAJKO, BREDA 1999 *Etnologija in izseljenstvo: Slovenci po svetu kot predmet etnoloških raziskav v letih 1926–1993*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
- ČEBULJ - SAJKO, BREDA 2000 *Razpotja izseljencev: Razdvojena identiteta avstralskih Slovencev*. Ljubljana: Založba ZRC.
- ČEBULJ - SAJKO, BREDA 2008 'Raziskovanja življenjskih zgodb v slovenski etnologiji: Kaj je novega na tem področju po letu 1990.' *Jezik in slovstvo* 53(3–4): 115–29.
- ČELAN, ŠTEFAN 2020 *Kurent – korant: Ali veš, kdo si?* Ljubljana: Beletrina; Ptuj: Zavod za turizem.
- ČOK, BORIS 2012 *V siju mesečine: Ustno izročilo Lokve, Prelož in bližnje okolice*. Ljubljana: Inštitut za arheologijo ZRC SAZU, Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, Založba ZRC.
- ČOK, BORIS 2014a *Vzdrževanje in gradnja prostostojećih in podpornih kraških subih zidov*. Škocjan: Park Škocjanske jame.
- ČOK, BORIS 2014b *Vzdrževanje in gradnja hišk*. Škocjan: Park Škocjanske jame.
- ČOK, BORIS 2015 'Kamnoseško izročilo o znamenjih na portalih in kolonah po Krašu.' V: *Nesnovna krajina Krasa*. Katja Hrobat Virloget in Petra Kavrečič, ur. Koper: Založba Univerze na Primorskem. Str. 99–134.
- DARIŠ, METKA 2017 'Kulturna krajina pri predstavljanju in interpretaciji filmske dediščine' V: *Muzeji, dediščina in kulturna krajina*. Nadja Terčon in Verena Vidrih Perko, ur. Radovljica: Slovensko muzejsko društvo; Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije; Celje: ICOM Slovenija. Str. 261–71.
- DEACON, HARRIET, IDR. 2004 *The Subtle Power of Intangible Heritage: Legal and Financial Instruments for Safeguarding Intangible Heritage*. South Africa: Human Sciences Research Council Press.
- DEBEVEC, VANJA IN DARJA KRANJEC 2016 'Program UNESCO MAB – Človek in biosfera.' V: *Dvajset let pozneje: Izdano ob 30-letnici vpisa na Unescov seznam*

svetovne dediščine in 20. obletnici ustanovitve Parka Škocjanske jame. Škocjan: Park Škocjanske jame. Str. 101–7.

- DE BRIGARD, EMILIE 1975 'The History of Ethnographic Film.' V: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ur. The Hague in Pariz: Mouton Publishers. Str. 13–43.
- DE GROOF, MATTHIAS 2013 'Rouch's Reflexive Turn: Indigenous Film as the Outcome of Reflexivity in Ethnographic Film.' *Visual Anthropology* 26(2): 109–31.
- DE HEUSCH, LUC 1962 *The Cinema and Social Science: A Survey of Ethnographic and Sociological Films (Reports and Papers in Social Sciences 16)*. Pariz: Unesco.
- DE HEUSCH, LUC 1988 'The Cinema and Social Science: A Survey of Ethnographic and Sociological Films.' *Visual Anthropology* 1(2): 99–156.
- DE HEUSCH, LUC 2007a 'Jean Rouch and the Birth of Visual Anthropology: A Brief History of the Comité international du film ethnographique.' *Visual Anthropology* 20: 365–86.
- DE HEUSCH, LUC 2007b 'The Prehistory of Ethnographic Film.' V: *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Beate Engelbrecht, ur. Frankfurt idr.: Peter Lang. Str. 15–22.
- DELAJ KOŽELJ, ZVEZDA 2013 'Dediščinske skupnosti in ohranjanje kulturne dediščine.' *Glasnik SED* 53(3–4): 41–50.
- DELEUZE, GILLES IN FELIX GUATTARI 1980 *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DE MENDONÇA, JOÃO MARTINHO BRAGA 2012 'Visual Anthropology in Post-colonial Worlds: "What has gone wrong?"' *Vibrant, Virtual Brazilian Anthropology* 9(2): 212–52.
- DERRIDA, JACQUES 2014 (1995) *Arhivska mrzlica: Freudovski vtis*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- DEVEREAUX, LESLIE 1995 'Experience, Re-Presentation, and Film.' V: *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Leslie Devereaux in Roger Hillman, ur. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press. Str. 56–76.
- DICK, HILARY PARSONS 2006 'What to Do with 'I Don't Know': Elicitation in Ethnographic & Survey Interviews.' *Qualitative Sociology* 29(1): 87–102.
- DICKS, BELLA 2003 *Culture on Display: The Production of Contemporary Visitability*. Maidenhead, Berkshire: Open University Press.
- DI GIOVINE, MICHAEL A. 2009 *The Heritage-Scape: UNESCO, World Heritage and Tourism*. Lanham: Lexington Books (Rowman in Littlefield).
- DI GIOVINE, MICHAEL A. 2011 'UNESCO's Heritage-Scape: A Global Endeavor to Produce 'Peace in the Minds of Men' through Tourism and Preservation.' V: *Heritagescapes and Cultural Landscapes*. Rana P. B. Singh, ur. New Delhi: Shubhi Publications. Str. 57–86.
- DI GIOVINE, MICHAEL A. 2018 'The Heritage-Scape: Origins, Theoretical Interventions, and Critical Reception of a Model for Understanding UNESCO's World Heritage Program.' *Via, Tourism Review* 13.

- DORSON, RICHARD M. 1950 'Folklore and Fake Lore.' *The American Mercury* 30: 335–42.
- DREMPETIČ, JADRANKA, VINKO ZUPANČIČ IN EDA BENČIČ MOHAR 2012 *Razvoj modela revitalizacije istrskega podeželja: Projekt Revitas*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije.
- DUVELLE, CÉCILE 2010 'Intangible Cultural Heritage Keywords.' Referat na delavnici The Role of NGOs in the Implementation of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: Capacity Building Workshop, 2.–4. september 2010, Tallinn, Estonia.
- DYER, RICHARD 1977 'Stereotyping.' V: *Gays and Film*. Richard Dyer, ur. London: British Film Institute. Str. 27–39.
- ECO, UMBERTO 1979 *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- ECO, UMBERTO 1980 (1965) 'Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message.' V: *Communication Studies: An Introductory Reader*. John Corner in Jeremy Hawthorn, ur. London: Edward Arnold. Str. 131–50.
- ECO, UMBERTO 2009 *The Infinity of Lists*. New York: Rizzoli.
- ELDER, SARAH 1995 'Collaborative Filmmaking: An Open Space for Making Meaning, a Moral Ground for Ethnographic Film.' *Visual Anthropology Review* 11(2): 94–101.
- EL GUINDI, FADWA 2007 'Back to the Future of Visual Anthropology – From Rock Art, to Visual Ethnography, to PowerPoint.' V: *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Beate Engelbrecht, ur. Frankfurt idr.: Peter Lang. Str. 437–58.
- ELWERT, GEORG 1995 'Boundaries, Cohesion and Switching: On We-Groups in Ethnic, National and Religious Form.' V: *Mediterranean Ethnological Summer School 1*. Borut Brumen in Zmago Šmitek, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 105–21.
- EMIRBAYER, MUSTAFA IN ANN MISCHÉ 1998 'What Is Agency?' *American Journal of Sociology* 103(4): 962–1023.
- ENGELBRECHT, BEATE, ur. 2007 *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Frankfurt idr.: Peter Lang.
- ENGELBRECHT, BEATE 2015 'Varovanje nesnovne kulturne dediščine s filmom: Vprašanja dokumentacije, zaščite in ohranjanja / Safeguarding Intangible Cultural Heritage with Film: Questions of Documentation, Protection, and Preservation.' V: *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and Presenting Intangible Cultural Heritage on Film*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD. Str. 39–52.
- ERHART, VESNA 2014 *Izobraževalni program na področju subvizijskih konstrukcij*. Domžale: Zavod EKometer in Park Škocjanske jame.
- ERIKSEN, THOMAS HYLLAND 1993 *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. London: Pluto.
- ERIKSEN, THOMAS HYLLAND 2012 (1994) *Majhni kraji, velike teme*. Maribor: Aristej.
- ERIKSON, ERIK H. 1980 (1959) *Identity and Life Cycle: Selected Papers*. New York: W. W. Norton.

- ERLEWEIN, SHINA-NANCY 2014 *Screening Intangible Heritage: Media, Heritage and Representation: The Case of Kutiyattam Sanskrit Theatre, India* (doktorska disertacija, Brandenburg University of Technology Cottbus-Senftenberg). Cottbus: [Shina-Nancy Erlewein].
- ERLEWEIN, SHINA-NANCY 2015 'Nesnovno je važno: Metodologije v vizualni antropologiji in dokumentacija nesnovne kulturne dediščine / Intangible Matters: Methodologies in Visual Anthropology and the Documentation of Intangible Cultural Heritage.' V: *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and Presenting Intangible Cultural Heritage on Film*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD. Str. 25–37.
- ESCOBAR, CRISTÓBAL 2017 'The Colliding Worlds of Anthropology and Film-Ethnography.' *AnthroVision* 5.1. Spletni vir: <<http://journals.openedition.org/anthrovision/2491>>, 1. 3. 2023.
- FABIAN, JOHANNES 2006 (1983) *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- FAIRCLOUGH, GRAHAM 2008 'New Heritage: An Introductory Essay – People, Landscape and Change.' V: *The Heritage Reader*. Graham Fairclough idr., ur. London in New York: Routledge. Str. 297–312.
- FAKIN BAJEC, JASNA 2007 'Raziskovanje kulturne dediščine na Krasu: Po sledih jezikoslovca in narodopisca dr. Karla Štreklja.' *Glasnik SED* 47(1–2): 51–62.
- FAKIN BAJEC, JASNA 2011 *Procesi ustvarjanja kulturne dediščine: Kraševci med tradicijo in izzivi sodobne družbe*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- FAKIN BAJEC, JASNA 2020a 'Vključevanje skupnosti v razvoj in upravljanje kulturne dediščine v aplikativnih evropskih projektih.' *Glasnik SED* 60(1): 90–100.
- FAKIN BAJEC, JASNA 2020b 'Procesi ustvarjanja kulturne dediščine: Na razpotju med neoliberalizmom in prostovoljstvom v okviru dediščinskih društev.' *Etnolog* 30: 69–88.
- FALK, JOHN H., LYNN D. DIERKING IN MARIANNA ADAMS 2006 'Living in a Learning Society: Museums and Free-Choice Learning.' V: *Companion to Museum Studies*. Sharon MacDonald, ur. Malden, Oxford in Carlton: Blackwell Publishing. Str. 323–39.
- FAYERABEND, PAUL KARL 1999 (1993) *Proti metodi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- FERKOV, KATERINA IN TEJA HLAČER 2010 'Kulturna dediščina in identiteta.' V: *Kulturna dediščina in identiteta*. Božidar Jezernik, ur. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 192–205.
- FERLEŽ, JERNEJA 2012 'Kulturna dediščina in mesto.' V: *Živeti z dediščino: Zbornik referatov mednarodne konference* (elektronski vir). Katalin Hirnök Munda in Helena Rožman, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 97–109.
- FERRARINI, LORENZO 2017 'Embodied Representation: Audiovisual Media and Sensory Ethnography.' *AnthroVision* 5.1. Spletni vir: <<http://journals.openedition.org/anthrovision/2514>>, 28. 3. 2023.
- FESTINGER, LEON 1957 *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford, Ca: Stanford University Press.

- FIKFAK, JURIJ 2003a 'Od tradicije do produkcije lokalnosti – nekatera izhodišča in pogledi.' V: *O pustu, maskah in maskiranju: Razprave in gradiva*. Jurij Fikfak idr., ur. Ljubljana: Založba ZRC SAZU. Str. 9–20.
- FIKFAK, JURIJ 2003b 'Pripovedi o škoromatih.' V: *O pustu, maskah in maskiranju: Razprave in gradiva*. Jurij Fikfak idr., ur. Ljubljana: Založba ZRC SAZU. Str. 209–20.
- FIKFAK, JURIJ 2021 'Heritages: Perspectives and Practices / Dediščina: Perspektive in prakse.' *Traditiones* 50(1): 7–14.
- FIKFAK, JURIJ IN BOŽIDAR JEZERNIK 2018 Introduction: The Cultural Heritage of the Isonzo Front. *Electronic Journal of Folklore* 73: 7–18.
- FILAK, MANCA 2019 'Terensko delo s kamero: Snemanje enot iz slovenskega Registra nesovne kulturne dediščine.' V: *Nesovna dediščina med prakso in registri: 15. Vzorednice med slovensko in hrvaško etnologijo*. Ana Svetel in Tihana Petrović Leš, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo; Zagreb: Hrvaško etnološko društvo. Str. 85–101.
- FILAK, MANCA 2021 'Predgovor.' V: *Dnevi etnografskega filma / Days of Ethnographic Film, 3.–6. marec 2021* (katalog). Miha Peče, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 4–6.
- FILAK, MANCA IN ŽIGA GORIŠEK 2015 'Making and Presenting' Ethnographic Films: Practical and Ethical Dilemmas in Visual Anthropology.' *EthnoAnthropoZoom* 12: 97–117.
- FILIPOVIĆ, LUNA IN MARTIN PÜTZ, ur. 2016 *Endangered Languages and Languages in Danger: Issues of Documentation, Policy, and Language Rights* (Impact: Studies in Language and Society 42). Amsterdam in Philadelphia: Univerza Koblenz-Landau.
- FISCHER, MICHAEL M. J. 1986 'Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory.' V: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. James Clifford in George E. Marcus, ur. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press. Str. 194–233.
- FOSTER, MICHAEL DYLAN 2011 'The UNESCO Effect: Confidence, Defamiliarization, and a New Element in the Discourse on a Japanese Island.' *Journal of Folklore Research* 48(1): 63–107.
- FOSTER, MICHAEL DYLAN 2015 'Imagined UNESCOs: Interpreting Intangible Cultural Heritage on a Japanese Island.' V: *UNESCO on the Ground: Local Perspectives*. Michael Dylan Foster in Lisa Gilman, ur. Bloomington: Indiana University Press. Str. 77–92.
- FOSTER, MICHAEL DYLAN IN LISA GILMAN, ur. 2015 *UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Intangible Cultural Heritage*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.
- FOTOPOULOU, STAVROULA-VILLY 2017 'Intangible Cultural Heritage, Local Knowledge and Sustainable Management of Cultural Assets and Environmental Recourses.' V: *Cultural Heritage and Sustainable Development: Economic Benefits, Social Opportunities and Policy Challenges*. George Mergos in Nikolas Patsavos, ur. Chania: Technical University of Crete. Str. 151–6.
- FOUCAULT, MICHEL 2004 (1975) *Nadzorovanje in kaznovanje: Nastanek zapora*. Ljubljana: Krtina.



- FOUCAULT, MICHEL 1980 *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Collin Gordon, ur. New York: Pantheon Books.
- FOUCAULT, MICHEL 1991 'Governmentality.' V: *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Graham Burchell, Collin Gordon in Peter Miller, ur. London: Wheatsheaf Harvester. Str. 87–104.
- FOUCAULT, MICHEL 2001 (1972) *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- FRICKER, MIRANDA 2007 *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford: University Press.
- FRICKER, MIRANDA 2008 'Forum on Miranda Fricker's Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing.' *Theoria* 61: 69–71.
- FRIEDMAN, JONATHAN 1990 'Being in the World: Globalization and Localization.' *Theory, Culture and Society* 7: 311–28.
- GAČNIK, ALEŠ 2000 *Moč tradicije: Kurentovanje in karneval na Ptuj*. Ptuj: Znanstvenoraziskovalno središče Bistra, Lala in Poetovio Vivat.
- GAČNIK, ALEŠ 2003 'Dediščina kurenta med tradicijo in inovacijami.' V: *O pustu, maskah in maskiranju. Razprave in gradiva*. Jurij Fikfak idr., ur. Ljubljana: Založba ZRC SAZU. Str. 125–46.
- GALLOIS, ALICE 2009 'Le cinéma ethnographique en France: Le Comité du Film Ethnographique, instrument de son institutionnalisation? (1950–1970).' *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 58: 80–109.
- GARDEN, MARY-CATHERINE 2006 'The Heritagescape: Looking at Landscapes of the Past.' *International Journal of Heritage Studies* 12(5): 394–411.
- GARDNER, ROBERT IN ÁKOS ÖSTÖR 2001 *Making Forest of Bliss: Intention, Circumstance and Chance in Non-Fiction Film*. Cambridge, MA, in London: Harvard Film Archive.
- GASSER, MARIJA 2015 *Vasi pod Ratitovcem skozi čas / Drfe under Ratitovc durh't cast*. Železniki: [Marija Gasser].
- GEERTZ, CLIFFORD JAMES 1983 *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- GEERTZ, CLIFFORD JAMES 1988 *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford, Ca: Stanford University Press.
- GEERTZ, CLIFFORD JAMES 2019 (1973) *Interpretacija kultur*. Maribor: Aristej.
- GELL, ALFRED 2006 (1998) *Umetnost in delovanje: Antropološka teorija*. Ljubljana: Študentska založba.
- GELLNER, ERNEST 1983 *Nations and Nationalism*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- GIDDENS, ANTHONY 1991 *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- GIGUÈRE, HÉLÈNE 2014 'Cultural Rights and 'Masterpieces' of Local and Translocal Actors: A Study of Italian and Spanish Cases.' *Ethnologies* 36(1–2): 297–324.

- GILMAN, LISA 2015 'Demonic or Cultural Treasure? Local Perspectives on Vimbuza, Intangible Cultural Heritage, and UNESCO in Malawi.' V: *UNESCO on the Ground: Local Perspectives*. Michael Dylan Foster in Lisa Gilman, ur. Bloomington: Indiana University Press. Str. 59–76.
- GINSBURG, FAYE 1989 'In Whose Image? Indigenous Media from Aboriginal Central Australia.' *Commission on Visual Anthropology Review* 6: 16–20.
- GINSBURG, FAYE 1991 'Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?' *Cultural Anthropology* 6(1): 94–114.
- GINSBURG, FAYE 1995a 'Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity.' V: *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Leslie Devereaux in Roger Hillman, ur. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press. Str. 256–290.
- GINSBURG, FAYE 1995b 'The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film.' *Visual Anthropology Review* 11(2): 64–76.
- GINSBURG, FAYE 1999 'Shooting Back: From Ethnographic Film to Indigenous Production / Ethnography of Media.' V: *A Companion to Film Theory*. Toby Miller in Robert Stam, ur. Oxford: Blackwell. Str. 295–322.
- GINSBURG, FAYE 2002 'Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media.' V: *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod in Brian Larkin, ur. Berkeley: University of California Press. Str. 39–57.
- GINSBURG, FAYE 2011 'Native Intelligence: A Short History of Debate on Indigenous Media and Ethnographic Film.' V: *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Marcus Banks in Jay Ruby, ur. Chicago: The University of Chicago Press. Str. 234–55.
- GINSBURG, FAYE 2016 'Indigenous Media from U-Matic to YouTube: Media Sovereignty in the Digital Age.' *Sociologia & Antropologia* 6(3): 581–599.
- GINSBURG, FAYE 2018 'Decolonizing Documentary On-Screen and Off: Sensory Ethnography and the Aesthetics of Accountability.' *Film Quarterly* 72(1): 39–49.
- GODINA GOLIJA, MAJA 2015 'The Impact of Weather on Rhythms and Structure of Meals in Slovenia.' V: *L'alimentation et le temps qu'il fait (Météos)*. Karin Becker, Vincent Moriniaux in Martine Tabeaud, ur. Paris: Hermann. Str. 329–38, 405–7.
- GODINA GOLIJA, MAJA 2017 'The Growing Importance of Local Pumpkin Seed Oil Production in Slovenia.' *Acta Ethnographica Hungarica* 62(2): 373–88.
- GODINA GOLIJA, MAJA 2020 'Zgornjesavinjski želoдец: Pripoved o prostoru, prehrani in ljudeh.' *Traditiones* 49(3): 35–52.
- GODINA GOLIJA, MAJA IN ŠPELA LEDINEK LOZEJ 2018 'Pomen in cilji projektov ohranjanja dediščine prehrane: Register nesnovne kulturne dediščine, Etnofolk in AlpFoodway'. *Etnolog* 28: 85–103.
- GOFFMAN, ERVING 1978 (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books.
- GOODENOUGH, WARD 1970 *Description and Comparison in Cultural Anthropology* (The Lewis Henry Morgan Lectures). Cambridge: Cambridge University Press.

- GOODWIN, CHARLES 1994 'Professional Vision.' *American Anthropologist* 96(3): 606–33.
- GOODY, JACK 1977 *The Domestication of the Savage Mind*. London: Cambridge University Press.
- GRAEBER, DAVID 2017 (2015) *Utopija pravil: O tehnologiji, neumnosti in skrivnih radostih birokracije*. Ljubljana: Beletrina.
- GRAHAM, BRIAN 2002 'Heritage as Knowledge: Capital or Culture?' *Urban Studies* 39(5–6): 1003–17.
- GRAHAM, BRIAN, GREGORY JOHN ASHWORTH IN JOHN E. TUNBRIDGE 2000 *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy*. London: Arnold.
- GRAHAM, BRIAN IN PETER HOWARD 2008 'Heritage and Identity.' V: *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Brian Graham in Peter Howard, ur. Aldershot: Ashgate Publishing Limited. Str. 1–15.
- GRAHAM, LAURA R. 2009 'Problematizing Technologies for Documenting Intangible Culture: Some Positive and Negative Consequences.' V: *Intangible Heritage Embodied*. Fairchild D. Ruggles in Helaine Silverman, ur. New York: Springer. Str. 185–200.
- GRASSEN, CRISTINA 2004 'Video and Ethnographic Knowledge: Skilled Vision in the Practice of Breeding.' V: *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. Ana Isabel Alfonso, Laszlo Kürti, Sarah Pink, ur. London: Routledge. Str. 15–30.
- GRASSEN, CRISTINA 2007a 'Communities of Practice and Forms of Life: Towards a Rehabilitation of Vision?' V: *Ways of Knowing: New Approaches in the Anthropology of Knowledge and Learning*. Mark Harris, ur. New York in Oxford: Berghahn. Str. 203–21.
- GRASSEN, CRISTINA 2007b 'Introduction: Skilled visions: Between Apprenticeship and Standards.' V: *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*. Cristina Grasseni, ur. New York in Oxford: Berghahn. Str. 1–19.
- GRASSEN, CRISTINA 2007c 'Good Looking: Learning to be a Cattle Breeder.' V: *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*. Cristina Grasseni, ur. Oxford: Berghahn. Str. 47–66.
- GRASSEN, CRISTINA 2008 'Learning to See: Practice, Worldviews, Skilled Visions.' V: *Knowing How to Know: Fieldwork and the Ethnographic Present*. Narmala Halstead, Eric Hirsch in Judith Okely, ur. New York in Oxford: Berghahn. Str. 151–72.
- GRASSEN, CRISTINA 2009 *Developing Skill, Developing Vision: Practices of Locality at the Foot of the Alps*. New York in Oxford: Berghahn.
- GRASSEN, CRISTINA 2011 'Skilled Visions: Toward an Ecology of Visual Incriptions.' V: *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Marcus Banks in Jay Ruby, ur. Chicago: The University of Chicago Press. Str. 19–44.
- GRASSEN, CRISTINA 2017 *The Heritage Arena: Reinventing Cheese in the Italian Alps*. New York in Oxford: Berghahn.
- GRASSEN, CRISTINA IN FLORIAN WALTER 2014 'Introduction: Digital Visual Engagements.' *AnthroVision* 2.2. Spletni vir: <<http://anthrovision.revues.org/1445>>, 5. 5. 2023.

- GRAY, DAVID E. 2013 *Doing Research in the Real World*. London: Sage Publications.
- GRIMSHAW, ANNA 2001 *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Ethnography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRIMSHAW, ANNA 2005 'Eyeing the Field: New Horizons for Visual Anthropology.' V: *Visualizing Anthropology: Experimenting with Image-Based Ethnography*. Anna Grimshaw in Amanda Ravetz, ur. Portland: Intellect. Str. 17–30.
- GRIMSHAW, ANNA 2008 'Visual Anthropology.' V: *A New History of Anthropology*. Henrika Kuklick, ur. Oxford, UK in Malden, MA: Blackwell Publishing. Str. 293–309.
- GRIMSHAW, ANNA IN NIKOS PAPASTERGIADIS 1995 *Conversations with Anthropological Filmmakers: David MacDougall*. Manchester: University of Manchester.
- GRIMSHAW, ANNA IN AMANDA RAVETZ 2005 *Visualizing Anthropology*. Bristol: Intellect.
- GRIMSHAW, ANNA IN AMANDA RAVETZ 2009 *Observational Cinema: Anthropology, Film and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- GROSS, LARRY 1981 'Introduction: Sol Worth and the Study of Visual Communication.' V: *Studying Visual Communication*. Sol Worth. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Str. 1–35.
- GROSS, LARRY, JOHN STUART KATZ IN JAY RUBY, ur. 1988 *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York: Oxford University Press.
- GROUNDS, RICHARD 2007 *shadjwanE dathlandA* (Rabbit and Wolf): Feeding Technology and Passing Forward Indigenous Languages.' Closing Keynote, Indigenous Peoples in Digital Cultures: Communications Technologies and the Impacts on Indigenous Languages and Cultural Identity in the Americas. Gainesville: The University of Florida, 14.–16. 2. 2007.
- GRUBER, MARTIN 2016 'Participatory Ethnographic Filmmaking: Transcultural Collaboration in Research and Filmmaking.' *Visual Ethnography* 5(1): 15–44.
- GRŽINIĆ, MARINA, ur. 2015 *Politika, estetika in demokracija*. Ljubljana: Založba ZRC.
- GUBRIUM, ALINE, KRISTA HARPER IN MARTY OTAÑEZ 2015 'Introduction.' V: *Participatory Visual and Digital Research in Action*. Aline Gubrium, Krista Harper in Marty Otañez, ur. Walnut Creek, CA: Left Coast Press. Str. 15–37.
- GUPTA, AKHIL 2012 *Red Tape: Bureaucracy, Structural Violence, and Poverty in India*. Durham, NC: Duke University Press.
- GUPTA, AKHIL IN JAMES FERGUSON 1997 'Discipline and Practice: The Field as Site, Method, and Location in Anthropology.' V: *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. Akhil Gupta in James Ferguson, ur. Berkeley: University of California Press. Str. 1–46.
- HAAS, PETER M. 1992 'Introduction: Epistemic Communities and International Policy Coordination.' *International Organization* 46(1): 1–35.

- HAAAS, PETER M. 2001 'Policy Knowledge: Epistemic Communities.' V: *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Neil J. Smelser in Paul B. Baltes, ur. Amsterdam: Elsevier. Str. 11578–86.
- HABINC, MATEJA 2008 'Raziskave (post)socialističnih koledarskih praznikov.' *Traditiones* 37(1): 79–97.
- HABINC, MATEJA 2010 'Večkulturnost na primeru pokopališkega turizma.' V: *Turizem kot medkulturni dialog*. Aleksandra Brezovec in Vesna Mikolič, ur. Portorož: Fakulteta za turistične študije Turistica. Str. 59–67.
- HABINC, MATEJA 2012 'Folklorization as Diversification or Molding: Comparing two 'Traditional' Holidays.' *Traditiones* 41(1): 185–96.
- HABINC, MATEJA 2013a 'Tradicionalnost prireditev Kravji bal, Vasovanje in Kmečka ohcet v Bohinju s perspektive njihovih organizatorjev.' *Traditiones* 42(2): 85–104.
- HABINC, MATEJA 2013b 'Ptujsko kurentovanje kao homogeniziranje pokladne kulture.' *Narodna umjetnost* 50(2): 87–101.
- HABINC, MATEJA 2020 'Dediščina skupnega – skupnost in dediščina.' *Glasnik SED* 60(2): 70–81.
- HAFNER, MARJUTKA 2018 'Predgovor / Preface.' V: *Vizualiziranje nesnovne kulturne dediščine / Visualising Intangible Cultural Heritage*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD. Str. 11–2.
- HAFSTEIN, VALDIMAR TR. 2009 'Intangible Heritage as a List: From Masterpieces to Representation.' V: *Intangible Heritage*. Laurajane Smith in Natsuko Akagawa, ur. London: Routledge. Str. 93–111.
- HAFSTEIN, VALDIMAR TR. 2012 'Cultural Heritage.' V: *A Companion to Folklore*. Regina F. Bendix in Galit Hasan-Rokem, ur. Chichester in Malden: Blackwell Publishing, 500–19.
- HAFSTEIN, VALDIMAR TR. 2014a 'Protection as Dispossession: Government in the Vernacular.' V: *Cultural Heritage in Transit: Intangible Rights as Human Rights*. Deborah Kapchan, ur. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Str. 25–57.
- HAFSTEIN, VALDIMAR TR. 2014b 'The Constant Muse: Copyright and Creative Agency.' *Narrative Culture* 1(1): 9–47.
- HAFSTEIN, VALDIMAR TR. 2015 'Learning to Live with ICH: Diagnosis and Treatment.' V: *UNESCO on the Ground: Local Perspectives*. Michael Dylan Foster in Lisa Gilman, ur. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. Str. 143–60.
- HAFSTEIN, VALDIMAR TR. 2018a 'Intangible Heritage as a Festival, or, Folklorization Revisited.' *Journal of American Folklore* 131: 127–49.
- HAFSTEIN, VALDIMAR TR. 2018b *Making Intangible Heritage: El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*. Bloomington: Indiana University Press.
- HAFSTEIN, VALDIMAR TR. IN MARTIN SKRYDSTRUP 2017 'Heritage vs. Property: Contrasting Regimes and Rationalities in the Patrimonial Field.' V: *The Routledge Companion to Cultural Property*. Jane Anderson in Haidy Geismar, ur. London in New York: Routledge. Str. 38–53.

- HALBWACHS, MAURICE 2001 *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- HALL, STUART 1980 'Encoding / Decoding.' V: *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*. Stuart Hall idr., ur. London: Routledge. Str. 128–38.
- HALL, STUART 1987 'Minimal Selves.' V: *Identity, the Real Me: Post-Modernism and the Question of Identity*. Lisa Appignesi, ur. London: ICA.
- HALL, STUART 1990 'Cultural Identity and Diaspora.' V: *Identity, Community, Culture, Difference*. Jonathan Rutheford, ur. London: Lawrence in Wishart. Str. 222–37.
- HALL, STUART 1992 'Cultural Studies and its Theoretical Legacies.' V: *Cultural Studies*. Lawrence Grossberg, Cary Nelson in Paula Traichler, ur. New York in London: Routledge. Str. 277–94.
- HALL, STUART 1996a 'Introduction: Who Needs 'Identity'?' V: *Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall in Paul du Gay, ur. London: Sage. Str. 1–17.
- HALL, STUART 1996b 'New Ethnicities.' V: *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. David Morley in Kuan-Hsing Chen, ur. London: Routledge. Str. 441–9.
- HALL, STUART 1997a 'Introduction.' V: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall, ur. London: Sage, The Open University Press. Str. 1–11.
- HALL, STUART 1997b 'The Work of Representation.' V: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall, ur. London: The Open University Press. Str. 13–74.
- HALL, STUART 1997c 'The Spectacle of the 'Other'.' V: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall, ur. London: The Open University Press. Str. 223–90.
- HALL, STUART 1999 'Un-Settling 'The Heritage': Re-Imagining the Post-Nation.' V: *Whose Heritage? Keynote Addresses*. Manchester: The Arts Council of England. Spletni vir: <<https://readingtheperiphery.org/hall2/>>, 5. 5. 2023.
- HALSTEAD, NARMALA 2008 'Introduction: Experiencing the Ethnographic Present, Knowing through 'Crisis'.' V: *Knowing How to Know: Fieldwork and the Ethnographic Present*. Narmala Halstead, Eric Hirsch in Judith Okely, ur. New York in Oxford: Berghahn Books. Str. 1–20.
- HAMAR, JURAJ IN LUBICA VOLANSKÁ 2015a 'Prezentacija in reprezentacija elementov nesovne kulturne dediščine s filmom / The Presentation and Representation of the Elements of the Intangible Cultural Heritage in Film.' V: *Dokumentiranje in predstavljanje nesovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and Presenting Intangible Cultural Heritage on Film*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej. Str. 63–73.
- HAMAR, JURAJ IN LUBICA VOLANSKÁ 2015b 'Between Politics, Science and Bearers: Implementation of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.' *Národopisná revue* 25(5): 34–46.
- HARPER, DOUGLAS 2002 'Talking about Pictures: A Case for Photo Elicitation.' *Visual Studies* 17(1): 13–26.

- HARRIS, MARK 2007 'Introduction: Ways of Knowing.' V: *Ways of Knowing: New Approaches in the Anthropology of Knowledge and Learning*. Mark Harris, ur. Oxford: Berghahn, 1–24.
- HARRIS, MARVIN 1990 'Emics and Etics Revisited.' V: *Emics and Etics: The Insider / Outsider Debate*. Thomas N. Headland, Kenneth L. Pike in Marvin Harris, ur. Thousand Oaks, CA: Sage Publications. Str. 48–61.
- HARRISON, FAYE VENETIA 1997a 'Anthropology as an Agent of Transformation: Introductory Comments and Queries.' V: *Decolonizing Anthropology: Moving Further toward an Anthropology for Liberation*. Faye V. Harrison, ur. Arlington: American Anthropological Association. Str. 1–15.
- HARRISON, FAYE VENETIA 1997b 'Ethnography as Politics.' V: *Decolonizing Anthropology: Moving Further toward an Anthropology of Liberation*. Faye V. Harrison, ur. Arlington: American Anthropological Association. Str. 88–110.
- HARRISON, RODNEY 2010 'Introduction.' V: *Understanding the Politics of Heritage*. Rodney Harrison, ur. Manchester, NH: Manchester University Press. Str. 1–4.
- HARRISON, RODNEY 2013a *Heritage: Critical Approaches*. London: Routledge.
- HARRISON, RODNEY 2013b 'Reassembling Ethnographic Museum Collections.' V: *Reassembling the Collection: Ethnographic Museums and Indigenous Agency*. Rodney Harrison, Sarah Byrne in Anne Clarke, ur. Santa Fe: SAR Press. Str. 3–35.
- HARRISON, RODNEY 2019 'On Heritage Ontologies: Rethinking the Material Worlds of Heritage.' *Anthropological Quarterly* 91(4): 1365–84.
- HARRISON, RODNEY IN DEBORAH ROSE 2010 'Intangible Heritage.' V: *Understanding Heritage and Memory*. Tim Benton, ur. Manchester: Manchester University Press in The Open University. Str. 238–76.
- HARTLEY, JOHN 2004 *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts*. London in New York: Routledge.
- HARVEY, DAVID C. 2001 'Heritage Pasts and Heritage Presents: Temporality, Meaning and the Scope of Heritage Studies.' *International Journal of Heritage Studies* 7(4): 319–38.
- HASTRUP, KIRSTEN 1990 'The Ethnographic Present: A Reinvention.' *Cultural Anthropology* 5(1): 45–61.
- HASTRUP, KIRSTEN 1992 'Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority.' V: *Film as Ethnography*. Peter Ian Crawford in David Turton, ur. Manchester: Manchester University Press. Str. 8–25.
- HEADLAND, THOMAS N. 1990 'Introduction: A Dialogue between Kenneth L. Pike and Marvin Harris on Emics and Etics.' V: *Emics and Etics: The Insider / Outsider Debate*. Thomas N. Headland, Kenneth L. Pike in Marvin Harris, ur. Thousand Oaks, CA: Sage Publications. Str. 13–27.
- HEIDER, KARL G. 1988 'The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree.' *American Anthropologist* 90(1): 73–81.
- HEIDER, KARL G. 2006 (1976) *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- HENLEY, PAUL 2004 'Putting Film to Work: Observational Cinema as Practical Ethnography.' V: *Working Images: Visual Research and Representation in*

*Ethnography*. Ana Isabel Alfonso, Laszlo Kürti, Sarah Pink, ur. London: Routledge. Str. 101–19.

- HENLEY, PAUL 2007 'The Origins of Observational Cinema: Conversations with Colin Young.' V: *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Beate Engelbrecht, ur. Frankfurt idr.: Peter Lang. Str. 139–61.
- HENLEY, PAUL 2009 *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago in London: The University of Chicago press.
- HENLEY, PAUL 2010 'Seeing, Hearing, Feeling: Sound and the Despotism of the Eye in 'Visual' Anthropology.' V: *Beyond the Visual: Sound and Image in Ethnographic and Documentary Film*. Gunnar Iversen in Jan Ketil Simonsen, ur. Aarhus: Intervention Press. Str. 127–49.
- HENLEY, PAUL 2020 *Beyond Observation: A History of Authorship in Ethnographic Film*. Manchester: Manchester University Press.
- HENLEY, PAUL 2021 'How to Subtitle Ethnographic Films: Some Practical Suggestions.' *Visual Anthropology* 34(1): 75–100.
- HERZFELD, MICHAEL 2004 *The Body Impolitic: Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. Chicago: University of Chicago Press.
- HERZFELD, MICHAEL 2005 *Cultural Intimacy: Social Poetics and the Real Life of States, Societies, and Institutions*. London: Taylor and Francis.
- HERZFELD, MICHAEL 2007 'Epilogue: Envisioning Skills: Insight, Hindsight and Second Sight.' V: *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*. Cristina Grasseni, ur. New York in Oxford: Berghahn Books. Str. 207–16.
- HEWISON, ROBERT 1987 *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. London: Methuen.
- HOBBSAWM, ERIC 1983a 'Introduction: Inventing Tradition.' V: *The Invention of Tradition*. Eric Hobsbawm in Terence Ranger, ur. Cambridge: University Press. Str. 1–14.
- HOBBSAWM, ERIC 1983b 'Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914.' V: *The Invention of Tradition*. Eric Hobsbawm in Terence Ranger, ur. Cambridge: University Press. Str. 263–307.
- HOCKINGS, PAUL, ur. 1975 *Principles of Visual Anthropology*. The Hague in Pariz: Mouton.
- HOCKINGS, PAUL 1988 'Ethnographic Filming and the Development of Anthropological Theory.' V: *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Paul Hockings in Yasuhiro Omori, ur. Osaka: National Museum of Ethnology. Str. 205–24.
- HOENIGMAN, DARJA 2022 'Lingvistično-antropološko raziskovalno delo s skupinama Auiakaj in Meakambut, Vzhodni Sepik, Papua Nova Gvineja.' V: *Prepletanost svetov: Zgodovine in refleksije zunajevropskih raziskav v Sloveniji*. Sarah Lunaček, Tina Palačič in Maja Veselič, ur. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Str. 209–33.
- HOFMAN, ANA IDR. 2020 'Afektivni obrat: Koncepti, obeti, omejitve.' *Glasnik SED* 60(1): 56–67.



- HOOPER-GREENHILL, EILEAN 2000 *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London in New York: Routledge.
- HOWES, DAVID 1991a 'Sensorial Anthropology.' V: *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. David Howes, ur. Toronto: University of Toronto Press.
- HOWES, DAVID, ur. 1991b *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press.
- HOWES, DAVID 2003 *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- HOWES, DAVID 2016 'Sensing Cultures: Cinema, Ethnography and the Senses.' V: *Beyond Text?: Critical Practices and Sensory Anthropology*. Rupert Cox, Andrew Irving in Chris Wright, ur. Manchester: Manchester University Press. Str. 173–88.
- HROBAT VIRLOGET, KATJA 2012 'Obris mitskih likov Lokve in Prelož v kontekstu slovanske mitologije / Outlines of Mythic Characters in the Villages of Lokey and Prelož in the Context of Slavic Mythology.' V: *V siju mesečine: Ustno izročilo Lokve, Prelož in bližnje okolice*. Boris Čok. Ljubljana: Inštitut za arheologijo ZRC SAZU, Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, Založba ZRC. Str. 165–82.
- HROBAT VIRLOGET, KATJA 2014 'Nesnovna dediščina Istre: Avtentičnosti, razmerja moči in ustvarjanje vezi.' V: *Interpretacije dediščine*. Tatjana Dolžan Eržen, Ingrid Slavec Gradišnik in Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 226–41.
- HROBAT VIRLOGET, KATJA 2017 'O molku v etnografiji: Od skrivnosti do travme in neskladnih spominov.' *Traditiones* 46(1–2): 83–100.
- HROBAT VIRLOGET, KATJA 2019 'O aktivni in pasivni vlogi stroke ter javnosti pri ustvarjanju nesnovne dediščine: Primer Mitskega parka in starovercev.' V: *Nesnovna dediščina med prakso in registri: 15. Vzorednice med slovensko in hrvaško etnologijo*. Ana Svetel in Tihana Petrović Leš, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo; Zagreb: Hrvaško etnološko društvo. Str. 26–45.
- HROBAT VIRLOGET, KATJA 2021 *V tišini spomina: 'Eksodus' in Istra*. Koper: Založba Univerze na Primorskem; Trst: Založništvo tržaškega tiska.
- HROBAT VIRLOGET, KATJA IN PETRA KAVREČIČ, ur. 2015 *Nesnovna krajina Krasa*. Koper: Založba Univerze na Primorskem.
- HROVATIN, MIRELA IN DARIJE HROVATIN 2015 'Izdelava kratkih filmov za Unescova seznama in njegov register nesnovne kulturne dediščine na Hrvaškem / The Making of Short Films for UNESCO's Intangible Cultural Heritage Lists and Register in Croatia.' V: *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and Presenting Intangible Cultural Heritage on Film*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD. Str. 75–84.
- HROVATIN, MIRELA 2017 'Importance of Inter-Institutional Cooperation for ICH Safeguarding and Sustainable Development: The Case of Dry Stone Building.' V: *Intangible Cultural Heritage: Safeguarding Experiences in Central and Eastern European Countries and China*. Hanna Schreiber, ur. Varšava: National Heritage Board of Poland. Str. 398–411.

- HUDALES, JOŽE IN NATAŠA VISOČNIK, ur. 2005a *Dediščina v očeh znanosti*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
- HUDALES, JOŽE IN NATAŠA VISOČNIK, ur. 2005b *Dediščina v rokah stroke*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
- HUSMANN, ROLF 2007 'Post-War Ethnographic Filmmaking in Germany: Peter Fuchs, the IWF and the Encyclopaedia Cinematographica.' V: *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Beate Engelbrecht, ur. Frankfurt idr.: Peter Lang. Str. 383–95.
- HUSMANN, ROLF IN METJE POSTMA 2008 *Ethnographic Cinema*. Spletni vir: <[https://www.academia.edu/4836676/Husmann\\_and\\_Postma\\_2008\\_ETHNOGRAPHIC\\_CINEMA](https://www.academia.edu/4836676/Husmann_and_Postma_2008_ETHNOGRAPHIC_CINEMA)>, 5. 10. 2023.
- IBRAHIM, YASMIN 2017 'Facebook and the Napalm Girl: Reframing the Iconic as Pornographic.' *Social Media + Society*, oktober – december 2017: 1–10.
- INGOLD, TIM 2000 *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- INGOLD, TIM 2013 'Anthropology beyond Humanity (Edward Westermarck Memorial Lecture).' *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society* 3: 5–23.
- INGOLD, TIM 2018 *Anthropology and/as Education*. London in New York: Routledge.
- IPAVEC, VESNA MIA 2015 'Muzejska leta Naška Križnarja: Razvoj muzejske etnologije na Goriškem.' V: *Vizualna antropologija – osebne izkušnje in institucionalni vidiki / Visual Anthropology – Personal Experiences and Institutional Aspects*. Miha Peče, Nadja Valentinčič Furlan in Monika Krojež Telban, ur. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 125–45.
- IVANOVA, MIGLENA 2012 'The Program Living Human Treasures: Bulgaria and its Contribution in Preserving and Safeguarding of Intangible Cultural Heritage.' V: *Živeti z dediščino: Zbornik referatov mednarodne konference* (elektronski vir). Katalin Hirnök Munda in Helena Rožman, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 175–9.
- IVANOVA, MIGLENA 2018 'Več kot dokumentacija in ilustracija: Fotografija na področju varovanja nesnovne kulturne dediščine / Beyond Documentation and Illustration: Photography in the Sphere of Safeguarding of Intangible Cultural Heritage.' V: *Vizualiziranje nesnovne kulturne dediščine / Visualising the Intangible Cultural Heritage*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD. Str. 97–110.
- IVERSEN, GUNNAR IN JAN KETIL SIMONSEN, ur. 2010 *Beyond the Visual: Sound and Image in Ethnographic and Documentary Film*. Aarhus: Intervention Press.
- JACKSON, ANTHONY, ur. 1987 *Anthropology at Home*. London in New York: Tavistock Publications.
- JACKSON, MICHAEL 1996 'Introduction: Phenomenology, Radical Empiricism and Anthropological Critique.' V: *Things as They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology*. Michael Jackson, ur. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press. Str. 3–51.
- JACKSON, MICHAEL 2005 *Existential Anthropology: Events, Exigencies and Effects*. Oxford: Berghahn.

- JACKSON, MICHAEL 2013 *Lifeworlds: Essays in Existential Anthropology*. Chicago in London: University of Chicago.
- JACOBS, MARC 2017 'The Vi of Visibility, Visitability, and Viability in Vietnam: PHD and the Safeguarding Paradigm of the 2003 Convention After a Decade.' *Santander Art and Culture Law Review* 2(3): 183–214.
- JACOBS, MARC, JORIYN NEYRINCK IN ALBERT VAN DER ZEIJDEN, ur. 2014 *Brokers, Facilitators and Mediation: Critical Success (F)Actors for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage = Volkskunde* 115(3): 249–432.
- JANKO SPREIZER, ALENKA 2006 'Avtohtonost v slovenskem narod(nost)nem vprašanju in koncept staroselstva: Nastavki za analizo ideologij primata.' *Razprave in gradivo* 50: 236–71.
- JANSE, HELGA 2023 'UNESCO's Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage and the 'Goodness Criteria.' *International Journal of Intangible Heritage* 18: 15–30.
- JENKINS, RICHARD 2004 *Social Identity*. London: Routledge.
- JERIN, ANJA 2012 'Fotografsko dokumentiranje nesovne kulturne dediščine in izbor prilog za register.' V: *Priročnik o nesovni kulturni dediščini*. Anja Jerin, Adela Pukl in Nena Židov, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej. Str. 41–5.
- JERIN, ANJA 2019 'Poročilo o delu Koordinatorja varstva nesovne kulturne dediščine v letu 2018.' *Etnolog* 29: 272–84.
- JERIN, ANJA 2020 'Nesovna kulturna dediščina med prostovoljstvom, prostim časom in trženjem.' *Etnolog* 30: 167–76.
- JERIN, ANJA IN ADELA PUKL 2022 'Vloga nosilcev pri nastajanju Registra nesovne kulturne dediščine v Sloveniji.' V: *Savremena srpska folkloristika 11: Zbornik radova sa Medunarodnog naučnog skupa održanog od 1. do 3. oktobra 2021 u Tršiću*. Beograd: Udruženje folklorista Srbije; Univerzitetaska biblioteka Svetozar Marković; Loznica: Centar za kulturu Vuk Karadžić; Tršić: Naučno-obrazovno kulturni centar 'Vuk Karadžić'. Str. 49–62.
- JERIN, ANJA, ADELA PUKL IN NENA ŽIDOV, ur. 2012 *Priročnik o nesovni kulturni dediščini*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
- JEZERNIK, BOŽIDAR 1983 *Boj za obstanek: O življenju Slovencev v italijanskih koncentracijskih taboriščih Gonars, Monigo, Padova, Rab, Renicci in Visco v letih 1942/43*. Ljubljana: Borec.
- JEZERNIK, BOŽIDAR 1993 *Spol in spolnost in extremis: Antropološka študija o nemških koncentracijskih taboriščih Dachau, Buchenwald, Mauthausen, Ravensbrück, Auschwitz 1933–1945*. Ljubljana: Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije.
- JEZERNIK, BOŽIDAR 1999 *Struggle for Survival: Italian Concentration Camps for Slovenes during the Second World War*. Ljubljana: Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije.
- JEZERNIK, BOŽIDAR, ur. 2010a *Kulturna dediščina in identiteta*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- JEZERNIK, BOŽIDAR 2010b 'Slovenska kulturna dediščina in politika.' V: *Kulturna dediščina in identiteta*. Božidar Jezernik, ur. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 7–29.

- JEZERNIK, BOŽIDAR 2013 *Nacionalizacija preteklosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- JEZERNIK, BOŽIDAR 2022 Remaking the Heritage of the Italian Concentration Camp on the Island of Rab. *Traditiones* 50(1): 107–34.
- JØRGENSEN, ANNE METTE 2017 *Moving Archives: Agency, Emotions and Visual Memories of Industrialization in Greenland* (doktorska disertacija, Kopenhagen University, Faculty of Humanity). Kopenhagen: [Anne Mette Jørgensen].
- JUVANEC, BORUT 1996 'Kraška kutja, izgubljeni kamen kamnitih zatočišč Evrope.' *Etnolog* 6: 217–34.
- JUVANEC, BORUT 2015 *Hiška: Pastirsko zatočišče na Krasu*. Ljubljana: Fakulteta za arhitekturo in Založba i2.
- JUŽNIČ, STANE 1987 *Antropologija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- JUŽNIČ, STANE 1993 *Identiteta*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- KEARNEY, AMANDA 2009 'Intangible Cultural Heritage: Global Awareness and Local Interest.' V: *Intangible Heritage*. Laurajane Smith in Natsuko Akagawa, ur. London: Routledge, 209–25.
- KEJŽAR, IVAN 2013 *Atlas: Soriška ledinska imena*. Škofja Loka: [Ivan Kejžar].
- KEZICH, GIOVANNI 2015 *Carnevale re d'Europa: Viaggio antropologico nelle maschere d'inverno: Diavoleri, giri di questua, riti augurali, pagliacciate*. Scarmagno: Priuli in Verlucca Editori.
- KEZICH, GIOVANNI 2019 *Carnevale: La festa del mondo*. Roma: Editori Laterza.
- KING, MARTHA 2010 'Documenting Traditions and the Ethnographic Double Bind.' *Collaborative Anthropologies* 3: 37–67.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA 1995 'Theorizing Heritage.' *Ethnomusicology* 39(3): 367–80.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA 1998 *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA 2000 'Folklorists in Public: Reflections on Cultural Brokerage in the United States and Germany.' *Journal of Folklore Research* 17: 1–21.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA 2004 'Intangible Heritage as Metacultural Production.' *Museum International* 56(1–2): 52–64.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA 2006 'World Heritage and Cultural Economics.' V: *Museum Frictions: Public Cultures / Global Transformations*. Ivan Karp idr., ur. Durham NC: Duke University Press. Str. 161–202.
- KISIĆ, VIŠNJA 2016 *Governing Heritage Dissonance: Promises and Realities of Selected Cultural Policies*. Amsterdam: European Cultural Foundation.
- KLEKOT, EWA 2018 'Keramična proizvodnja kot nesnovna kulturna dediščina in njena vizualizacija / Ceramic Production as Intangible Cultural Heritage and its Visualisation.' V: *Vizualiziranje nesnovne kulturne dediščine / Visualising the Intangible Cultural Heritage*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej. Str. 111–30.

- KNIFIC, BOJAN 2006 'Kostumiranje in identiteta: Konstrukcije Drugega na področju na tradiciji temelječih preoblek.' *Glasnik SED* 46(1): 4–9.
- KNIFIC, BOJAN 2008 'Ko v nošo se odenem ...': *Vprašanja pripadnostnega kostumiranja s posebnim pogledom na kostumiranje narodno-zabavnih ansamblov*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
- KNIFIC, BOJAN 2010a *Folklornikom s(m)o vzeli noše: Kostumiranje folklornih skupin – med historično pričevalnostjo in istovetnostjo*. Ljubljana: Založba ZRC.
- KNIFIC, BOJAN 2010b 'Folkloriziranje plesnega izročila: Prostorske, časovne in družbene razsežnosti ljudskih in folklornih plesov.' *Etnolog* 20: 115–34.
- KOCH, GERTRAUD 2013 'Studying Heritage in the Digital Era.' V: *Understanding Heritage: Perspectives in Heritage Studies*. Marie-Theres Albert, Roland Bernecker in Britta Rudolf, ur. Berlin: De Gruyter. Str. 169–181.
- KOCKEL, ULLRICH 2007 'Reflexive Traditions and Heritage Production.' V: *Cultural Heritages as Reflexive Traditions*. Ullrich Kockel in Mairead Nic Craith, ur. Houndmills, Basingstoke in New York: Palgrave Macmillan. Str. 19–33.
- KOPRIVEC, DAŠA 2013 *Dediščina aleksandrink in spomini njihovih potomcev*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KOPRIVEC, DAŠA 2016 'Osebne zgodbe o življenju v Egiptu in doma.' *Etnolog* 26: 31–48.
- KÖSTLIN, KONRAD 1997 'The Passion for the Whole: Interpreted Modernity or Modernity as Interpretation.' *Journal of American Folklore* 110(437): 260–76.
- KOVAČEC NAGLIČ, KSENIJA 2012 'Sistem varstva žive kulturne dediščine v Sloveniji.' V: *Priročnik o nesnovni kulturni dediščini*. Anja Jerin, Adela Pukl in Nena Židov, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej. Str. 15–9.
- KOZOROG, MIHA 2021 *Festivalski kraji: Koncepti, politike in upanje na periferiji*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- KRAIS, BEATE 1991 'Meanwhile, I Have Come to Know All the Diseases of Sociological Understanding': An Interview with Pierre Bourdieu.' V: *The Craft of Sociology: Epistemological Preliminaries: Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron*. Beate Kreis, ur. Berlin in New York: Walter de Gruyter. Str. 247–59.
- KRANJC, DARJA 2013 'Problematika varovanja suhih zidov kot pomembnega elementa kulturne krajine v Parku Škocjanske jame.' *Glasnik SED* 53(3–4): 31–40.
- KRANJC, DARJA 2014a 'Zborniku na pot / Accompagnando la raccolta.' V: *Zid na suho: Zbornik strokovnih spisov o kraškem suhem zidu / Muro a secco: Raccolta di testi tecnici sui muri a secco del Carso*. Darja Kranjc, ur. Škocjan: Park Škocjanske jame. Str. 6–9.
- KRANJC, DARJA, ur. 2014b *Zid na suho: Zbornik strokovnih spisov o kraškem suhem zidu / Muro a secco: Raccolta di testi tecnici sui muri a secco del Carso*. Škocjan: Park Škocjanske jame.
- KRANZMAYER, EBERHARD IN PRIMUS LESSIAK 1983 *Wortebuch der deutschen sprachinselmundart von Zarz / Sorica und Deutschrut / Rut in Jugoslawien*. Celovec: Verlag des Geschichtsvereins für Karentn.

- KRAVANJA, BOŠTJAN 2018 'Dediščina soške fronte kot izhodišče za razmislek o sodobnih pristopih k dediščinski politiki.' *Etnolog* 28: 105–22.
- KREMENŠEK, SLAVKO 1978 *Obča etnologija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- KREMENŠEK, SLAVKO 1980 'Projekt Način življenja Slovencev 20. stoletja – zasnova in problemi.' V: *Način življenja Slovencev 20. stoletja: Zasnova preučevanja, dosedanje raziskave in problemi*. Naško Križnar idr., ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 5–16.
- KREPS, CHRISTINA 2009 'Indigenous Curation, Museums, and Intangible Cultural Heritage.' V: *Intangible Heritage*. Laurajane Smith in Natsuko Akagawa, ur. London: Routledge. Str. 193–208.
- KRESS, GUNTHER 2000 'Multimodality.' V: *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures*. Bill Cope in Mery Kalantzis, ur. London: Routledge. Str. 182–202.
- KRIŽNAR, NAŠKO 1980 'Ali je etnologija v muzeju aplikativna veda?' V: *Način življenja Slovencev 20. stoletja: Zasnova preučevanja, dosedanje raziskave in problemi*. Urediški odbor Glasnika SED idr., ur. Ljubljana: Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva. Str. 17–24.
- KRIŽNAR, NAŠKO 1982 *Slovenski etnološki film: Filmografija 1905–1980*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- KRIŽNAR, NAŠKO 1995 'Niko Kuret in slovenski etnografski film.' *Etnolog* 5: 71–102.
- KRIŽNAR, NAŠKO 1996 *Vizualne raziskave v etnologiji*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2001 'Vizualna antropologija v tranzicijskih državah.' *Traditiones* 30(2): 161–5.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2002a 'Vizualni rokopisi.' *Traditiones* 31(1): 159–90.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2002b 'Etnologija in vizualna antropologija.' *Traditiones* 31(2): 85–92.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2003a 'Skupne prvine pustovalske kulture na primerih iz vizualne dokumentacije.' V: *O pustu, maskah in maskiranju: Razprave in gradiva*. Jurij Fikfak idr., ur. Ljubljana: Založba ZRC SAZU. Str. 21–40.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2003b '»Film je dokument z vidika realnosti, a hkrati tudi umetnost«: Pogovor z Lucom de Heuschem.' *Glasnik SED* 43(1–2): 93–5.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2004 'Vizualna antropologija.' V: *Slovenski etnološki leksikon*. Angelos Baš, ur. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 679.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2007 'Meeting Visual Anthropology in Transit Countries: Slovenian Case.' V: *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Beate Engelbrecht, ur. Frankfurt idr.: Peter Lang. Str. 397–403.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2009 'Podobe kulture v vizualni etnografiji.' *Glasnik Etnografskega inštituta / Bulletin of the Institute of Ethnography SASA* 57(2): 131–40.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2010a 'Nastajanje registra žive kulturne dediščine v Sloveniji.' V: *Živa kulturna dediščina se predstavi*. Naško Križnar, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 8–10.

- KRIŽNAR, NAŠKO 2010b 'Vizualne priloge Registru žive kulturne dediščine.' V: *Dnevi etnografskega filma / Days of Ethnographic Film, Ljubljana, Slovenija, 5.–7. maj 2010* (katalog). Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 10.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2011 'Vizualna dokumentacija nesnovne kulturne dediščine / Visual Documentation of Intangible Cultural Heritage.' V: *Dnevi etnografskega filma, 7.–11. marec 2011, Ljubljana, Slovenija / Days of Ethnographic Film, Ljubljana, Slovenija, 7.–11. marec 2011* (katalog). Naško Križnar, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 50–1.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2012a 'Creators, Researchers and Users of Intangible Cultural Heritage in the Light of the National List of Living Cultural Heritage.' *Traditiones* 41(2): 183–91.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2012b 'Prvi koraki registra nesnovne kulturne dediščine Slovenije (2006–2008).' V: *Živeti z dediščino: Zbornik referatov mednarodne konference (elektronski vir)*. Katalin Hirnök Munda in Helena Rožman, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 133–57.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2018 'Etnografski filmi na muzejski razstavi.' *Glasnik SED* 58(3–4): 156–7.
- KRIŽNAR, NAŠKO 2019 'Podelitev plakete Nika Kureta / Niko Kuret Award Ceremony: Nadja Valentinčič Furlan.' V: *Dnevi etnografskega filma / Days of Ethnographic Film, 6.–9. marec 2019* (katalog). Miha Peče, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 28–32.
- KUNEJ, REBEKA 2010 'Staro na nov način: Ljudska plesna dediščina in folklorne skupine.' *Etnolog* 20: 135–48.
- KUNEJ, REBEKA 2017 'Spreminjajoči se teksti in konteksti velikonočnega plesa v Metliki.' *Traditiones* 46(3): 123–42.
- KURET, NIKO 1958a 'Slovenski odbor za etnografski film.' *Slovenski etnograf* 11: 216–8.
- KURET, NIKO 1958b 'Mednarodni seminar za etnografski film v Pragi 1957.' *Slovenski etnograf* 11: 218–20.
- KURET, NIKO 1962 'Turizem in folklor.' *Glasnik SED* 4(1): 1.
- KURIN, RICHARD 2003 'UNESCO Votes New Intangible Cultural Heritage Convention.' *Anthropology News*, december 2003: 21–2.
- KURIN, RICHARD 2004 'Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: A Critical Appraisal.' *Museum International* 56(1–2): 66–77.
- KUUTMA, KRISTIN 2007 'Institutionalization of Knowledge Production.' V: *Abstracts: Reflecting on Knowledge Production: The Development of Folkloristics and Ethnology*; Tartu, May, 17–19, 2007. Tartu: Estonski literarni muzej, University of Tartu. Str. 32.
- KUUTMA, KRISTIN 2009 'Cultural Heritage: An Introduction to Entanglements of Knowledge, Politics and Property.' *Journal of Ethnology and Folkloristics* 3(2): 6–12.

- KUUTMA, KRISTIN 2012 'Between Arbitration and Engineering: Concepts and Contingencies in the Shaping of Heritage Regimes.' V: *Heritage Regimes and the State*. Regina Bendix, Aditya Eggert in Arnika Peselmann, ur. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen. Str. 21–36.
- KUUTMA, KRISTIN 2013 'Concepts and Contingencies in Heritage Politics.' V: *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*. Lourdes Arizpe in Cristina Amescua, ur. New York: Springer. Str. 1–15.
- KUUTMA, KRISTIN 2019 'Inside the UNESCO Apparatus: From Intangible Representations to Tangible Effects.' V: *Intangible Heritage: The Practices and Politics of Safeguarding*. Natsuko Akagawa in Laurajane Smith, ur. London in New York: Routledge. Str. 68–83.
- KUŽNIK, LEA 2015 'Typology of Dark Tourism Heritage with its Implications on Slovenian Future Dark Tourism Products.' *Research in Social Change* 7(3): 318–48.
- KUŽNIK, LEA IN NINA VEBLE 2017 'Dediščina z območja občin Brežice in Krško kot osnova za razvoj temačnega turizma.' *Etnolog* 27: 143–60.
- KÜRTI, LASLO 2008 'East and West: The Scholarly Divide in Anthropology.' *Anthropological Notebooks* 14(3): 25–38.
- LACAN, JACQUES 1996 *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Analecta.
- LANDSBERG, ALISON 1995 'Prosthetic Memory: Total Recall and Blade Runner.' V: *Cyberspace / Cyberbodies / Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. Mike Featherstone in Roger Burrows, ur. London: Sage Publications.
- LARSEN, PETER BILLE 2013 'The Politics of Technicality: Guidance Culture in Environmental Governance.' V: *The Gloss of Harmony: The Politics of Policymaking in Multilateral Organisations*. Birgit Müller, ur. London: Pluto. Str. 75–100.
- LATOUR, BRUNO 1995 'The 'Pedofil' of Boa Vista. A Photo-Philosophical Montage.' *Common Knowledge* 4(1): 144–87.
- LATOUR, BRUNO 2005 *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- LATOUR, BRUNO IN STEVE WOOLGAR 1979 *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. New Jersey: Princeton University Press.
- LAVE, JEAN IN ETIENNE WENGER 1991 *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAVIN, KARIN 2021a *Subi zid kot učilnica na prostem / Dry Stone Wall as an Outdoor Classroom*. Sežana: Zavod za celostni razvoj Anima Mundi.
- LAVIN, KARIN 2021b 'Poligon suhozidne gradnje in prenos znanj na mlade.' *Kraški zbornik* 23(6): 35–6.
- LAVIN, KARIN, ur. 2016 *Subi zidovi Krasa: Celostno učenje iz dediščine*. Škocjan pri Divači: Park Škocjanske jame.
- LAW, JOHN 2004 *After Method: Mess in Social Science Research*. London: Routledge.
- LEDINEK LOZEJ, ŠPELA IN KATARINA ŠRIMPF VENDRAMIN 2020 'Dediščinenje prehrane med Alpami in Jadranom / Food Heritage-Making between the Alps and the Adriatic.' *Traditiones* 49(3): 7–16.



- LEIMGRUBER, WALTER 2010 'Switzerland and the UNESCO Convention on Intangible Cultural Heritage.' *Journal of Folklore Research* 47: 161–96.
- LEMPERT, WILLIAM 2012 'Telling Their Own Stories: Indigenous Film as Critical Identity Discourse.' *The Applied Anthropologist* 32(1): 23–32.
- LEONARD, MADELEINE IN MARTINA MCKNIGHT 2015 'Look and Tell: Using Photo-Elicitation Methods with Teenagers.' *Children's Geographies* 13(6): 629–42.
- LESKOVEC, IVANA 2003 'Cerkljanska laufarija'. V: *O pustu, maskab in maskiranju: Razprave in gradiva*. Jurij Fikfak idr., ur. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 315–26.
- LESSIAK, PRIMUS 1905 'Die deutsche Sprachinsel Zarz-Deutschruth an der krainisch-küstenländischen Grenze.' *Deutsche Erde* 4: 176.
- LESSIAK, PRIMUS IN EBERHARD KRANZMAYER 1944 *Die deutsche mundart von Zarz in Oberkrein: Grammatik*. Weimar: Verlag Hermann Bohlaus nachfolger.
- LEVINAS, EMMANUEL 1987 *Time and the Other*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE 1971 Race and Culture. *International Social Science Journal* 23: 608–25.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE 1987 (1983) *Oddaljeni pogled*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE 1994 (1952) *Rasa in zgodovina; Totemizem danes*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE 2004 (1962) *Divja misel*. Ljubljana: Krtina.
- LIČEN, NIVES 2012 'Model skupnosti prakse in situacijsko učenje.' *Andragoška spoznanja / Studies in Adult Education and Learning* 18(3): 10–24.
- LIČEN, NIVES 2018 'Anthropology of Knowledge: Rural Women and Lifeplace Learning.' *Anthropological Notebooks* XXIV: 41–55.
- LIČEN, NIVES, DUŠANA FINDEISEN IN JASNA FAKIN BAJEC 2017 'Communities of Practice as a Methodology for Grassroots Innovation in Sustainable Adult Education.' *Andragoška spoznanja* 23(1): 23–39.
- LIČEN, NIVES, MAJA TOMŠIČ IN NATALIJA PLANINC 2012 'Ohranjanje kulturne dediščine na presečišču med andragogiko in kulturno antropologijo – študija primera: Društvo Anbot.' *Andragoška spoznanja* 18(4): 74–87.
- LIPP, THOROLF 2009 'Picturing Intangible Heritage: Challenge for Visual Anthropology Vision of an Intangible Heritage Media Institute.' V: *Sharing Cultures*. Sérgio Lira, Rogério Amoêda in Cristina Pinheiro, ur. Barcelos, Portugal: Green Lines Institute for Sustainable Development. Str. 81–90.
- LIPP, THOROLF 2013 'Materializing the Immaterial: On the Paradox of Medializing Intangible Cultural Heritage.' V: *Understanding Heritage: Perspectives in Heritage Studies*. Marie-Theres Albert, Roland Bernecker in Britta Rudolff, ur. Bonn: Deutsche UNESCO Kommission. Str. 135–51.

- LISTER, MARTIN IN LIZ WELLS 2000 'Seeing beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual.' V: *Handbook of Visual Analysis*. Theo van Leeuwen in Carey Jewitt, ur. London: Sage. Str. 61–91.
- LOIPERDINGER, MARTIN 2004 'Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth.' *The Moving Image* 4(1): 89–118.
- LOIZOS, PETER 1993 *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness 1955–1985*. Chicago in Manchester: The University of Chicago in Manchester University Press.
- LOVŠIN, TEA 2014 *Vpis nesnovne kulturne dediščine v Register žive kulturne dediščine na primeru ribniškega suborobarstva* (magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede). Ljubljana: [Tea Lovšin].
- LOWENTHAL, DAVID 1985 *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOWENTHAL, DAVID 2009 *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOWTHORP, LEAH 2015 'Voices on the Ground: Kutiyattam, UNESCO, and the Heritage of Humanity.' V: *UNESCO on the Ground: Local Perspectives*. Michael Dylan Foster in Lisa Gilman, ur. Bloomington: Indiana University Press. Str. 17–40.
- LUCKMANN, THOMAS 1991 'Jezik in osebna identiteta.' *Teorija in praksa* 28(7): 796–803.
- LUGONES, MARÍA 1990 'Hablando cara a cara / Speaking Face to Face: An Exploration of Ethnocentric Racism.' V: *Making Face, Making Soul / Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Colour*. Gloria Anzaldúa, ur. San Francisco: Aunt Lute Books. Str. 46–54.
- LUKIĆ-KRSTANOVIĆ, MIROSLAVA 2012 'Management and Production of Intangible Cultural Heritage: Examples in Serbia.' *Traditiones* 41(2): 227–41.
- LUNAČEK, SARAH 2003 'Zakaj nekateri afriški filmarji in kritiki ne marajo Jeana Roucha?' *Glasnik SED* 43(1–2): 65–74.
- LUNAČEK, SARAH 2015 'Spekter vizualne antropologije v Sloveniji.' V: *Vizualna antropologija – osebne izkušnje in institucionalni vidiki / Visual Anthropology – Personal Experiences and Institutional Aspects*. Miha Peče, Nadja Valentinčič Furlan in Monika Kropelj Telban, ur. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 99–124.
- LUNAČEK BRUMEN, ANA SARAH 2018 'V iskanju skupne antropologije: Fotografiska pripoved Souleymana Mohameda.' *Glasnik SED* 58(3–4): 91–105.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS 2002 (1979) *Postmoderno stanje: Poročilo o vednosti*. Ljubljana: Društvo za teoretsko analizo.
- MACCANNELL, DEAN 1973 'Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings.' *American Journal of Sociology* 79(3): 589–603.
- MACDOUGALL, DAVID '1969–1970 Prospects of the Ethnographic Film.' *Film Quarterly* 23(2): 16–30.
- MACDOUGALL, DAVID 1975 'Beyond the Observational Cinema.' V: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ur. De Hague in Pariz: Mouton Publishers. Str. 109–24.

- MACDOUGALL, DAVID 1978 'Ethnographic Film: Failure and Promise.' *Annual Review of Anthropology* 7: 405–25.
- MACDOUGALL, DAVID 1992 'Whose Story Is It?' V: *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions: Proceedings from NAFA 2*. Peter Ian Crawford in Jan Ketil Simonsen, ur. Aarhus: Intervention Press and Nordic Anthropological Film Association. Str. 25–42.
- MACDOUGALL, DAVID 1997 'The Visual in Anthropology.' V: *Rethinking Visual Anthropology*. Marcus Banks in Howard Morphy, ur. London: New Haven Press. Str. 276–95.
- MACDOUGALL, DAVID 1998 *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- MACDOUGALL, DAVID 2006 *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. New Jersey: Princeton University Press.
- MACDOUGALL, DAVID 2011 'Anthropological Filmmaking: An Empirical Art.' V: *SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Eric Margolis in Luc Pauwels, ur. London: Sage Publications. Str. 99–113.
- MACDOUGALL, DAVID 2019 *The Looking Machine: Essays on Cinema, Anthropology and Documentary Filmmaking*. Manchester: Manchester University Press.
- MALINOWSKI, BRONISŁAW 1967 *A Diary in the Strict Sense of the Term*. Stanford: Stanford University Press.
- MALINOWSKI, BRONISŁAW 2017 (1922) *Argonavti zahodnega Pacifika*. Maribor: Založba Aristej.
- MARCUS, GEORGE E. 1995a 'Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography.' *Annual Review of Anthropology* 24(1): 95–117.
- MARCUS, GEORGE E. 1995b 'The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage.' V: *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Leslie Devereaux in Roger Hillman, ur. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press. Str. 35–55.
- MARCUS, GEORGE E. IN MICHAEL M. J. FISCHER 1999 *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- MARKELJ, MIHA 2011 *Tirolska naselbina pod vrhovi Ratitovca iz 14. stoletja, Michtal / Michaelstall / Zali Log* (magistrsko delo, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije). Koper: [Miha Markelj].
- MARKELJ, MIHA 2015 'Dediščina naših prednikov: Tirolska poselitve v zgornji del Selške doline.' *Planinski vestnik* 115(11): 8–11.
- MARKELJ, MIHA 2019 *Višinska kolonizacija zgornjega dela Selške doline: Primer razvoja posestne in populacijske strukture tirolske naselitve iz konca 13. stoletja* (doktorska disertacija, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije). Koper: [Miha Markelj].
- MARKELJ, MIHA, BORIS JENSTERLE IN ANDREW D. HOFFMAN 2020 'Nekdanje soriško narečje – danjarska govornica, »drfaška špraha.«' *Železne niti* 17: 181–97.

- MARKS, LAURA U. 2000 *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham in London: Duke University Press.
- MARSELIS, RANDI 2017 'Prosthetic Memories of a Refugee Route.' Spletni vir: *Border Criminologies*. Spletni vir: <<https://www.law.ox.ac.uk/research-subject-groups/centre-criminology/centreborder-criminologies/blog/2017/06/prosthetic>>, 1. 5. 2023.
- MARSHALL, JOHN 1993 'Filming and Learning.' *The Cinema of John Marshall*. Jay Ruby, ur. Philadelphia: Harwood Academic Publishers. Str. 1–134.
- MARTINEZ, WILTON 1992 'Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship.' V: *Film as Ethnography*. Peter Crawford in David Turton, ur. Manchester in New York: Granada Centre for Visual Anthropology. Str. 131–61.
- MARTINEZ, WILTON 2004 'Timothy Asch and Ethnographic Film.' V: *Timothy Asch and Ethnographic Film*. E. Douglas Lewis, ur. New York: Routledge. Str. 205–28.
- MARUŠIČ, BRANKO, ur. 1972 *Berilo o Rutu: Izbor objavljenega in neobjavljenega gradiva o vasi Rut na Tolminskem*. Nova Gorica: Goriški muzej.
- MAYER, MICHAEL 2017 'Re-Framing the Ethnographic Encounter: 'Les Maitres fous'.' *Journal des africanistes* [Online] 87(1/2). <<https://journals.openedition.org/africanistes/5553>>, 1. 5. 2023.
- MCCUTCHEON, RUSSELL T. 1999 'General Introduction.' V: *The Insider / Outsider Problem in the Study of Religion: A Reader*. Russel T. McCutcheon, ur. London: Cassell. Str. 1–13.
- MCDOWELL, JOHN H. 2010 'Rethinking Folklorisation in Ecuador: Multivocality in the Expressive Contact Zone.' *Western Folklore* 69(2): 181–209.
- MCEWAN, PAUL 2007 'Racist Film: Teaching 'The Birth of a Nation'.' *Cinema Journal* 47(1): 98–101.
- MCLUHAN, MARSHALL 1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill Book.
- MEAD, MARGARET 1975 'Visual Anthropology in a Discipline of Words.' V: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ur. The Hague in Pariz: Mouton Publishers. Str. 3–10.
- MEAD, MARGARET IN GREGORY BATESON 1977 'Margaret Mead and Gregory Bateson on the Use of the Camera in Anthropology'. *Studies in Visual Communication* 4(2): 78–80.
- MEISSNER, MARLEN 2018 'Between Social Cohesion and Social Distinction: Intangible Cultural Heritage and Sustainable Social Development.' V: *Heritage 2018: Proceedings of the 6th International Conference on Heritage and Sustainable Development*. Rogério Amoêda idr., ur. Granada: Green Lines Institute in University of Granada. Str. 235–44.
- MERCER, KOBENA 1988 'Diaspora Culture and the Dialogic Imagination: The Aesthetics of Black Independent Film in Britain.' V: *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema*. Mbye B. Cham in Claire Andrade-Watkin, ur. London: The MIT Press.

- MESKELL, LYNN IN CHRISTOPH BRUMANN 2015 'UNESCO and New World Orders.' V: *Global Heritage: A Reader*. Lynn Meskell, ur. Malden: Wiley-Blackwell. Str. 22–42.
- MESSERSCHMIDT, DONALD A., ur. 1981 *Anthropologists at Home in North America: Methods and Issues in the Study of One's Own Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- METZ, CHRISTIAN 1974 *Language and Cinema*. The Hague: Mouton.
- MICHAELS, ERIC 1986 *The Aboriginal Invention of Television in Central Australia 1982–1986*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.
- MIKLAVČIČ - BREZIGAR, INGA 2014 'Zbiranje, zbirke, kulturna dediščina in razvoj: Interpretacija kot osrednja sestavina zbiranja.' V: *Interpretacije dediščine*. Tatjana Dolžan Eržen, Ingrid Slavec Gradišnik in Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 94–108.
- MOLEK, NADIA 2019 *Biti Slovenec v Argentini: Kompleksnost identifikacijskih procesov argentinskih Slovencev*. Ljubljana: Založba ZRC (zbirka Migracije).
- MORIC, ANJA 2010 'Ohranjanje kočevščine, narečja kočevskih Nemcev, v Sloveniji, Avstriji, Nemčiji, Kanadi in ZDA.' *Razprave in gradivo* 61(2010): 92–119.
- MORIN, EDGAR 1956 *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Pariz: Editions de Minuit.
- MORIN, EDGAR 1988 'Preface' (v Luc de Heusch, *The Cinema and Social Science: A Survey of Ethnographic and Sociological Films*). *Visual Anthropology* 1(2): 99–103.
- MOSELEY, CHRISTOPHER, ur. 2010 *Atlas of the World's Languages in Danger*. Pariz: UNESCO Publishing.
- MRVIČ, ROK 2022 'Materinščina kot dediščina? Problematika jezikovne dediščine na primeru vpisov v Register nesovne kulturne dediščine.' *Traditiones* 51(1): 69–101.
- MUNDA HIRNÖK, KATALIN 2012 'Živeti z dediščino v zamejskem prostoru danes.' V: *Živeti z dediščino: Zbornik referatov mednarodne konference* (elektronski vir). Katalin Hirnök Munda in Helena Rožman, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 18–25.
- MURŠIČ, RAJKO 1997 'Razkritje krinke': O lokalno-globalnih identifikacijah.' *Traditiones* 26: 223–36.
- MURŠIČ, RAJKO 1999 'Postmodernity, Postmodernism and Postmodern Anthropology: Circling around Decentredness.' V: *Mediterranean Ethnological Summer School 3*. Zmago Šmitek in Rajko Muršič, ur. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo. Str. 11–27.
- MURŠIČ, RAJKO 2000 *Trate vaše in naše mladosti: Zgodba o mladinskem in rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil.
- MURŠIČ, RAJKO 2004 'Etnologija s čustvi – pogled s strani.' *Etnolog* 14: 49–62.
- MURŠIČ, RAJKO 2005 'Kvadratura kroga dediščine: Toposi ideologij na sečišču starega in novega ter tujega in domačega.' V: *Dediščina v očeh znanosti*. Jože Hudales in Nataša Visočnik, ur. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo. Str. 25–39.

- MURŠIČ, RAJKO 2006 'Nova paradigma antropologije prostora: Prostorjenje in človeška tvornost.' *Glasnik SED* 46(3–4): 48–54.
- MURŠIČ, RAJKO 2011 *Metodologija preučevanja načinov življenja: Temelji raziskovalnega dela v etnologiji ter socialni in kulturni antropologiji*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- MURŠIČ, RAJKO 2018 'Od izročil do nesnovne kulturne dediščine: Politične, gospodarske in skupnostne razsežnosti dediščinjenja.' *Etnolog* 28: 15–40.
- MURŠIČ, RAJKO 2021 'Slovenska etnologija in njena razpotja: Od kritike ljudske kulture do njenih uporabnih snovanj.' V: *O poslanstvu humanistike in družboslovja: Ob stoletnici Filozofske Fakultete Univerze v Ljubljani*. Katja Mahnič in Barbara Pihler Ciglič, ur. Ljubljana: Znanstvena založba FF. Str. 89–114.
- MURŠIČ, RAJKO 2022 'Naravna in družbena večnost ras in rasizma? Sodobnost rasiističnih predstav in odgovornost znanosti.' *Glasnik SED* 62(2): 7–18.
- MÜLLER, BIRGIT 2013 'Introduction: Lifting the Veil of Harmony: Anthropologists Approach International Organizations.' V: *The Gloss of Harmony: The Politics of Policy-Making in Multilateral Organisations*. Birgit Müller, ur. London: Pluto Press. Str. 1–20.
- MÜLLER, EMANUEL IN RIKE STOTTEN 2011 *Public Participation Manual*. Lucern: University of Applied Sciences and Arts.
- NARAYAN, KIRIN 1993 'How Native is a 'Native' Anthropologist?' *American Anthropologist* 95: 671–2.
- NAS, PETER J. M. 2002 'Masterpieces of Oral and Intangible Culture.' *Current Anthropology* 43(1): 139–48.
- NASTRAN ULE, MIRJANA 2000 *Sodobne identitete v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- NEYRINCK, JORIJN IN ELLEN JANSSENS 2015 'Documenting ICH in Sound and Image: A Participatory Approach to Safeguarding Intangible Heritage.' *SOIMA: Unlocking Sound and Image Heritage*, 23–8.
- NEYRINCK, JORIJN IN ELLEN JANSSENS 2019 *Inventorying Intangible Cultural Heritage in Flanders: The Current State of Affairs and a Glimpse into the Future*. Spletni vir: <<https://immaterieclerfgoed.be/nl/attachments/view/4-inventorying-ich-flanders-artikel>>, 5. 3. 2023.
- NIC CRAITH, MÁIRÉAD 2007 'Cultural Heritages: Process, Power, Commodification.' V: *Cultural Heritages as Reflexive Traditions*. Ullrich Kockel in Mairead Nic Craith, ur. Houndmills, Basingstoke in New York: Palgrave Macmillan, 1–18.
- NICHOLS, BILL, ur. 1976 *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press.
- NICHOLS, BILL 1994 *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- NICHOLS, BILL 2010 'Documentary Reenactments: A Paradoxical Temporality That is not One.' V: *Beyond the Visual: Sound and Image in Ethnographic and Documentary Film*. Gunnar Iversen in Jan Ketil Simonsen, ur. Aarhus: Intervention Press. Str. 190–211.

- NIJLAND, DIRK 2007 'Jean Rouch: A Builder of Bridges.' V: *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch*. Joram ten Brink, ur. London in New York: Wallflower Press. Str. 21–35.
- NIKOČEVIĆ, LIDIJA 2012 'Kultura ili baština?' *Etnološka tribina* 42(35): 7–56.
- NIKOLIĆ ĐERIĆ, TAMARA 2015 'Uporaba novih medijev in senzorne etnografije pri raziskovanju in posredovanju nesovne kulturne dediščine / New Media and Sensory Ethnography in Researching and Transmitting Intangible Cultural Heritage.' V: *Dokumentiranje in predstavljanje nesovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and Presenting Intangible Cultural Heritage on Film*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD. Str. 85–95.
- NOVAK, VILKO 1958 'Struktura slovenske ljudske kulture.' V: *Razprave SAZU* II(4). Ljubljana: SAZU. Str. 5–31.
- NORA, PIERRE 1989 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.' *Representations* 26: 7–24.
- NOYES, DOROTHY 2006 'The Judgement of Solomon: Global Protections for Tradition and the Problem of Community Ownership.' *Cultural Analysis* 5: 27–56.
- ODBOR ZA ETNOGRAFSKI FILM 1958 'Slovenski etnografski film: Predlogi in dosežki' (v Križnar 1995: 71–102). *Etnolog* 5: 93–9.
- OKELY, JUDITH 2008 'Knowing without Notes.' V: *Knowing How to Know: Fieldwork and the Ethnographic Present*. Narmala Halstead, Eric Hirsch in Judith Okely, ur. New York in Oxford: Berghahn. Str. 55–73.
- OPETČESKA TATARČEVSKA, IVONA 2017 'What do We Mean When We Say ICH? Or Does the Galičnik Wedding Constitute 'Intangible Cultural Heritage'?' V: *Intangible Cultural Heritage: Safeguarding Experiences in Central and Eastern European Countries and China*. Hanna Schreiber, ur. Varšava: National Heritage Board of Poland. Str. 300–4.
- ORBANIČ, BRANKO, VINKO ZUPANČIČ IN EDA BENČIČ MOHAR 2012 *Priručnik za subogradnjo / Priručnik za subogradnjo*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije.
- OREHOVEC, MARTINA 2004 'Vmešavanje v življenja drugih.' *Etnolog* 14: 73–92.
- ORTNER, SHERRY B. 2006 *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham: Duke University Press.
- OTTENBERG, SIMON 1990 'Thirty Years of Fieldnotes: Changing Relationships to the Text.' V: *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*. Roger Sanjek, ur. Ithaca: Cornell University Press. Str. 139–60.
- PACK, SAM 2006 'Social Thought & Commentary: How They See Me vs. How I See Them: The Ethnographic Self and the Personal Self.' *Anthropological Quarterly* 79(1): 105–22.
- PACK, SAM 2012 'Uniquely Navajo? The Navajo Film Project Reconsidered.' *Visual Ethnography* 1(2): 1–20.
- PAINE, ROBERT 2000 'Aboriginality, Authenticity, and the Settler World.' V: *Signifying Identities: Anthropological Perspectives on Boundaries and Contested Values*. Antony P. Cohen, ur. London in New York: Routledge. Str. 77–116.

- PANJEK, ALEKSANDER 2015 *Kulturna krajina in okolje Krasa: O rabi naravnih virov v novem veku*. Koper: Založba Univerze na Primorskem.
- PALAIĆ, TINA 2016 'Etični razmisleki ob pripravi razstave Rojstvo: Izkušnje Rominj v Slovenskem etnografskem muzeju.' *Glasnik SED* 56(3–4): 116–24.
- PALAIĆ, TINA 2022 'Uvod: Prepletenost svetov.' V: *Prepletenost svetov: Zgodovine in refleksije zunajevropskih raziskav v Sloveniji*. Sarah Lunaček, Tina Palaić in Maja Veselič, ur. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Str. 9–29.
- PANTAZATOS, ANDREAS 2017 'Epistemic Injustice and Cultural Heritage.' V: *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. Ian James Kidd, José Medina in Gaile Pohlhaus Jr., ur. New York: Routledge. Str. 370–85.
- PAREKH, BHIKHU 2000 *Report of the Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain*. London: Profile Books.
- PEČE, MIHA 2014 'Začetki koordiniranja varstva žive kulturne dediščine v Sloveniji / Beginnings of the Coordination of the Protection of the Intangible Cultural Heritage in Slovenia.' V: *Promocija nesovne kulturne dediščine / Promotion of the Intangible Cultural Heritage*. Anja Jerin, Tjaša Zidarič in Nena Židov, ur. Ljubljana, Slovenski etnografski muzej, 20–3.
- PEČE, MIHA 2015 'Izbrana filmografija in videografija Naška Križnarja.' V: *Vizualna antropologija – osebne izkušnje in institucionalni vidiki / Visual Anthropology – Personal Experiences and Institutional Aspects*. Miha Peče, Nadja Valentinčič Furlan in Monika Kropelj Telban, ur. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 341–60.
- PEČE, MIHA, ur. 2016 *Dnevi etnografskega filma: Videodokumentacija kulturne dediščine v produkciji neprofesionalcev, 8.–9. 3. 2016* (katalog). Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
- PEČE, MIHA 2020 *Dnevi etnografskega filma: Vidiki vizualne etnografije v Sloveniji, posvet s filmskim programom 10.–11. 3. 2020* (katalog). Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
- PETERS, JOHN DURHAM 1997 'Seeing Bifocally: Media, Place, Culture.' V: *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Akhil Gupta in James Ferguson, ur. Durham in London: Duke University Press. Str. 75–92.
- PETTITVILLE, FRANCK 2018 'International Organizations beyond Depoliticized Governance.' *Globalizations* 15(3): 301–13.
- PETROVIĆ, TANJA 2016 'Industrijsko delo v socializmu: Od izkušnje do dediščine.' *Glasnik SED* 56(3–4): 31–40.
- PÉTURSSON, JÓN ÞÓR IN VALDIMAR HAFSTEIN 2022 'Stirring Up Skyr: From Live Cultures to Cultural Heritage.' *The Journal of American Folklore* 135(535): 49–74.
- PHILLIPS, RUTH 2003 'Community Collaboration in Exhibitions: Toward a Dialogic Paradigm.' V: *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*. Alison K. Brown in Laura Peers, ur. New York: Routledge. Str. 153–70.
- PIAULT, COLETTE 2006 'The Construction and Specificity of an Ethnographic Film Project: Researching and Filming.' V: *Reflecting Visual Ethnography – Using the Camera in Anthropological Research*. Metje Postma in Peter Ian



- Crawford, ur. Leiden in Højbjerg: CNWS Publications in Intervention Press. Str. 358–75.
- PIAULT, COLETTE 2007 'Festivals, Conferences, Seminars and Networks in Visual Anthropology in Europe.' V: *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Beate Engelbrecht, ur. Frankfurt idr.: Peter Lang. Str. 343–61.
- PIAULT, MARC HENRY 2007 'The "Cine-Transe" and the Reign of the Subject: Jean Rouch.' V: *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Beate Engelbrecht, ur. Frankfurt idr.: Peter Lang. Str. 363–75.
- PIETROBRUNO, SHEENAGH 2013 'YouTube and the Social Archiving of Intangible Heritage.' *New Media & Society* 15(8): 1259–76.
- PIETROBRUNO, SHEENAGH 2014 'Between Narratives and Lists: Performing Digital Intangible Heritage through Global Media.' *International Journal of Heritage Studies* 20(7–8): 742–59.
- PIETROBRUNO, SHEENAGH 2016 'YouTube and Intangible Cultural Heritage: Disseminating Community Expressions within a Commercial Platform.' V: *Patrimoine culturel immatériel et numérique: Transmission, participation, enjeux*. Marta Severo in Séverine S. Cachat, ur. Pariz: L'Harmattan. Str. 109–30.
- PIETROBRUNO, SHEENAGH 2017 'Lists, Narratives and Archives of Intangible Heritage: The Politics of Digital Reenactments.' V: *Refaire / Redoing: Inter-médialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 28–29: 1–23.
- PIGLIASCO, GUIDO CARLO 2007 *The Custodians of the Gift: Intangible Cultural Property and Commodification of the Fijian Firewalking Ceremony* (doktorska disertacija, Univesity Hawai, Department of Anthropology). Honolulu: [Guido Carlo Pigliasco].
- PIKE, KENNETH L. 1967 *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour*. The Hague in Pariz: Mouton Publishers.
- PIKE, KENNETH L. 1990 'On the Emics and Etics of Pike and Harris.' V: *Emics and Etics: The Insider / Outsider Debate*. Thomas N. Headland, Kenneth L. Pike in Marvin Harris, ur. Thousand Oaks, CA: Sage Publications. Str. 28–47.
- PIKO-RUSTIA, MARTINA 2012 'Slovenska ledinska in hišna imena v Unescovem seznamu nesovne dediščine v Avstriji.' *Traditiones* 41(2): 213–26.
- PIKO-RUSTIA, MARTINA 2018 'Vpis slovenskih ledinskih in hišnih imen v seznam nesovne kulturne dediščine Avstrije: Primer dobre prakse varovanja dediščine.' *Etnolog* 28: 63–83.
- PIKO-RUSTIA, MARTINA 2019a 'Nesovna dediščina med nosilci in raziskovalci – praksa in znanost.' V: *Nesovna dediščina med prakso in registri: 15. Vzporednice med slovensko in hrvaško etnologijo*. Ana Svetel in Tihana Petrović Leš, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo; Zagreb: Hrvaško etnološko društvo. Str. 46–59.
- PIKO-RUSTIA, MARTINA 2019b 'Ziljski žegen in ziljska noša.' *Glasnik SED* 59(1): 96–9.
- PINK, SARAH 2001 *Doing Visual Ethnography*. Los Angeles, London in New Delhi: Sage.

- PINK, SARAH 2006 *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. London in New York: Routledge.
- PINK, SARAH 2007 'Walking with Video.' *Visual Studies* 22(3): 240–52.
- PINK, SARAH 2009 *Doing Sensory Ethnography*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage.
- PINK, SARAH 2011 'Multimodality, Multisensoriality and Ethnographic Knowing: Social Semiotics and the Phenomenology of Perception.' *Qualitative Research* 11(3): 261–76.
- PINK, SARAH IN DAVID HOWES 2010 'The Future of Sensory Anthropology / The Anthropology of the Senses.' *Social Anthropology* 18(3): 331–40.
- PISK, MARJETA 2023 'Folkloristika in kritično preučevanje dediščine (Folkloristics and Critical Heritage Studies).' *Svetovi: Revija za etnologijo, antropologijo in folkloristiko / Worlds: Journal for Ethnology, Anthropology and Folkloristics* 1(1): 82–96.
- POCIUS, GERALD L. 2014 'The Government of Canada and Intangible Cultural Heritage: An Excursion into Federal Domestic Policies and the UNESCO Intangible Cultural Heritage Convention.' *Ethnologies* 36(1–2): 63–92.
- PODJED, DAN 2011 *Opazovanje opazovalcev: Antropološki pogled na ornitološko organizacijo*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- PODJED, DAN 2019 'Snovanje prihodnosti antropologije.' *Etnolog* 29: 15–33.
- POLANYI, MICHAEL 1962 (1958) *Personal Knowledge: Towards a Post Critical Philosophy*. London: Routledge in Kegan Paul.
- POLANYI, MICHAEL 2022 (1966) *Razsežnost tibe vednosti*. Ljubljana: Krtina.
- POLJAK ISTENIČ, SAŠA 2008 'Šege in navade kot folklorizem.' *Traditiones* 37(2): 61–110.
- POLJAK ISTENIČ, SAŠA 2011 'Texts and Contexts of Folklorism.' *Traditiones* 40(3): 51–73.
- POLJAK ISTENIČ, SAŠA 2012 'Aspects of Tradition.' *Traditiones* 41(2): 77–89.
- POLJAK ISTENIČ, SAŠA 2013 *Tradicija v sodobnosti: Janče – zeleni prag Ljubljane*. Ljubljana: Založba ZRC.
- POLJAK ISTENIČ, SAŠA 2014 'Kulturna dediščina v slovenskem političnem diskurzu: Opredelitve in obravnave dediščine v državnih dokumentih.' V: *Interpretacije dediščine*. Tatjana Dolžan Eržen, Ingrid Slavec Gradišnik in Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 43–55.
- POLYNIKI, ANTIGONI 2019 'The Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in Cyprus.' V: *The Legal Protection of the Intangible Cultural Heritage*. Pier Luigi Petrillo, ur. Cham: Springer International Publishing. Str. 137–64.
- POSTMA, METJE 2012 'A Brief Overview of Approaches to Engaging Younger Generations with their Cultural Heritage, through Audiovisual Productions.' V: *Documentation of Intangible Cultural Heritage as a Tool for Community's Safeguarding Activities: Final report*. Osaka: International Research Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region (IRCI). Str. 34–48.

- PRATT, MARY LOUISE 1996 'Field work in Common Places.' V: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. James Clifford in George E. Marcus, ur. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press. Str. 27–50.
- PREŠEREN, DAMJANA IN NATAŠA GORENC, ur. 2005 *Nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije.
- PRINS, HERALD E. L. 2004 'Visual Anthropology.' V: *A Companion to the Anthropology of American Indians*. Thomas Biolsi, ur. Malden: Blackwell. Str. 506–25.
- PRODAN, ANCA CLAUDIA 2013 'Documentary Heritage, Digital Technologies and the Dissemination of Knowledge.' V: *Understanding Heritage: Perspectives in Heritage Studies*. Marie-Theres Albert, Roland Bernecker in Britta Rudolff, ur. Bonn: Deutsche UNESCO Kommission. Str. 155–68.
- PROSSER, JON, ANDREW CLARK IN ROSE WILES 2008 *Visual Research Ethics at the Crossroads* (Realities, Working Paper 10). Southampton: ESRC National Centre for Research Methods.
- PUKL, ADELA 2019 'Pot kurentov od nacionalnega registra do Unescovega Reprezentativnega seznama nesnovne kulturne dediščine človeštva.' V: *Nesnovna dediščina med prakso in registri: 15. Vzporednice med slovensko in hrvaško etnologijo*. Ana Svetel in Tihana Petrović Leš, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo; Zagreb: Hrvaško etnološko društvo. Str. 60–73.
- PUKL, ADELA IN ANJA JERIN 2017 'Izzivi in problemi pri 'registriranju' nesnovne kulturne dediščine v Sloveniji.' V: *Muzeji, dediščina in kulturna krajina*. Nadja Terčon in Verena Vidrih Perko, ur. Radovljica: Slovensko muzejsko društvo; Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije; Celje: ICOM Slovenija. Str. 145–58.
- PUKL, ADELA IN ANJA JERIN 2018 'Who Owns Intangible Cultural Heritage? The Role of Bearers, Experts and the State in the Safeguarding of ICH in Slovenia.' *Memoriamedia Review* 3: 1–11.
- PUKL, ADELA, NADJA VALENTINČIČ FURLAN IN NENA ŽIDOV 2012 'Carnival King of Europe II: Partnersko sodelovanje SEM v mednarodnem projektu.' *Etnolog* 22: 255–60.
- RAHEJA, MICHELLE H. 2007 'Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and Atanarjuat (The Fast Runner).' *American Quarterly* 59(4): 1159–85.
- RAHEJA, MICHELLE H. 2010 *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- RAHEJA, MICHELLE H. 2014 'Will Making Movies do the Sheep any Good? The Afterlife of Native American Images.' V: *Recasting Commodity and Spectacle in the Indigenous Americas*. Helen Gilbert in Charlotte Gleghorn, ur. London: School of Advanced Study, University of London. Str. 19–36.
- RANCIÈRE, JACQUES 2007 'The Emancipated Spectator.' *Artforum*. Spletni vir: <<https://www.artforum.com/print/200703/the-emancipated-spectator-12847>>, 1. 3. 2023.
- REPIČ, JAKA 2002 'O etničnosti za splošno in posebno rabo: Pregled antropoloških konceptualizacij etničnosti.' *Traditiones* 31(1): 211–25.

- REPIČ, JAKA 2008 'Shifting Homes and Identities: Being Slovenian in Argentina and Argentinean in Slovenia.' V: *MESS and RAMSES II vol. 7: Mediterranean Ethnological Summer School*. Jaka Repič, Alenka Bartulović in Katarina Sajovec Altshul, ur. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 169–85.
- REPIČ, JAKA 2009 'Metodologija etnografskega raziskovanja migracijskih in transnacionalnih procesov.' *Glasnik SED* 49(3–4): 47–53.
- RIHTMAN-AUGUŠTIN, DUNJA 2001 *Etnologija i etnomit*. Zagreb: ABS95.
- ROBERTS, CATHERINE IN PHILIP STONE 2014 'Dark Tourism and Dark Heritage: Emergent Themes, Issues and Consequences.' V: *Displaced Heritage: Responses to Disaster, Trauma and Loss*. Ian Convery, Gerard Corsane in Peter Davis, ur. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press. Str. 9–18.
- ROBERTSON, ROLAND 1995 'Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity.' V: *Global Modernities*. Mike Featherstone, Scott Lash in Roland Robertson, ur. London: Sage. Str. 25–44.
- ROMÁNKOVÁ-KUMINKOVÁ, EVA 2017 'List of Intangible Cultural Heritage: The Beginning or the End of Sustainability?' V: *Intangible Cultural Heritage: Safeguarding Experiences in Central and Eastern European Countries and China*. Hanna Schreiber, ur. Varšava: National Heritage Board of Poland. Str. 352–69.
- ROSENTHAL, ROBERT IN LENORE JACOBSON 1968 'Pygmalion in the Classroom.' *The Urban Review*, september 1968: 16–20.
- ROŠKAR, SAŠA 2007 *Študija izvedljivosti tematskih poti Gorenjske: Tematske poti Gorenjske*. Kranj: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Kranj.
- ROŠKER, JANKO 2021 *Antropologija in filozofija: Pregled in analiza presečišč dveh ved na primeru interpretativne antropologije, ontološkega obrata in eksistencialne antropologije* (magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo). Ljubljana: [Janko Rošker].
- ROTH, RUDI 2019 'Carnival in Aalst: Study, Analysis and Proposal to UNESCO ICH Members for LHE/19/14.COM/12' (Main Document From Aalst and a Carnival Fan, Son of the Last Jew in Aalst, Youngest Hidden Child in Belgium, Dr. Rudi Roth, November 2019). Spletni vir: <[https://www.academia.edu/41121891/Carnival\\_in\\_Aalst\\_Study\\_analysis\\_and\\_proposal\\_to\\_UNESCO\\_ICH\\_members](https://www.academia.edu/41121891/Carnival_in_Aalst_Study_analysis_and_proposal_to_UNESCO_ICH_members)>, 2. 4. 2023.
- ROUCH, JEAN 1975 'The Camera and Man.' V: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ur. De Hague in Pariz: Mouton Publishers. Str. 83–102.
- ROUCH, JEAN IN PAUL HOCKINGS, ur. 1975 'Resolution on Visual Anthropology: Passed at the IXth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Chicago, September 1973.' V: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ur. De Hague in Pariz: Mouton Publishers. Str. 483–4.
- RUBY, JAY 1975 'Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?'. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2(2): 104–11.
- RUBY, JAY 1989 'The Teaching of Visual Anthropology.' V: *The Teaching of Visual Anthropology*. Paolo Chiozzi, ur. Firenze: Editrice Il Sedicesimo. Str. 9–18.
- RUBY, JAY 1991 'Speaking for, Speaking about, Speaking with, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma.' *Visual Anthropology Review* 7(2): 50–67.

- RUBY, JAY 1995 'The Moral Burden of Authorship in Ethnographic Film.' *Visual Anthropology Review* 11(2): 77–82.
- RUBY, JAY 1996 'The Viewer Viewed: The Reception of Ethnographic Films.' V: *The Construction of the Viewer: Proceedings from NAFA 3*. Peter Ian Crawford in Sigurjon Baldur Hafsteinsson, ur. Højbjerg: Intervention Press. Str. 193–206.
- RUBY, JAY 2000 *Picturing Culture: Exploration of Film and Anthropology*. Chicago in London: The University of Chicago Press.
- RUBY, JAY 2005 'The Last 20 Years of Visual Anthropology – A Critical Review.' *Visual Studies* 20(2): 159–70.
- RUBY, JAY 2015 'The Teaching of Visual Anthropology at Temple University (1967–2004).' V: *Vizualna antropologija – osebne izkušnje in institucionalni vidiki / Visual Anthropology – Personal Experiences and Institutional Aspects*. Miha Peče, Nadja Valentinčič Furlan in Monika Kropelj Telban, ur. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 29–46.
- RUGGLES, D. FAIRCHILD IN HELAINE SILVERMAN 2009 'From Tangible to Intangible Heritage.' V: *Intangible Heritage Embodied*. Fairchild D. Ruggles in Helaine Silverman, ur. New York: Springer. Str. 1–14.
- RUS KRUŠELJ, KATARINA 2016 *Slamnikarski muzej Domžale: 300 let slamnikarstva na Domžalskem* (katalog). Domžale: Kulturni dom Franca Bernika.
- RUSSEL, BERTRAND 1912 *The Problems of Philosophy*. London: Oxford University Press.
- RYLE, GILBERT 1946 'Knowing How and Knowing That: The Presidential Address.' *Proceedings of the Aristotelian Society* 46: 1–16.
- RYLE, GILBERT 1949 *The Concept of Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- SAHLINS, MARSHALL 1985 *Islands of History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SAID, EDWARD 1980 *Orientalism*. London in Henley: Routledge in Paul Kegan.
- SALECL, RENATA 2010 *Izbira*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- SALZMAN, PHILIP CARL 2001 *Understanding Culture: An Introduction to Anthropological Theory*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press.
- SANDELL, RICHARD 2003 'Social Inclusion, the Museum and the Dynamics of Sectoral Change.' *Museum and Society* 1(1): 45–62.
- SAVARIN, ARJANA 2016 'Vloge in poslanstvo sodobnega mnogoterega družbenospolnega diskurza pri severnoameriških staroselcih.' *Glasnik SED* 59(2): 45–59.
- SCHÄUBLE, MICHAELA 2016 'Introduction: Mining Imagination: Ethnographic Approaches Beyond the Written Word.' *AnthroVision* 4.2, <<http://journals.openedition.org/anthrovision/2407>>, 9. 10. 2023.
- SCHEER, MONIQUE 2012 'Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion.' *History and Theory* 51(2): 193–220.
- SCHELER, MAX 1954 *The Nature of Sympathy*. London: Routledge.

- SCHREIBER, HANNA 2017 'Ten Remarks on the 10th Anniversary of Entry into Force of the 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.' V: *Intangible Cultural Heritage: Safeguarding Experiences in Central and Eastern European Countries and China*. Hanna Schreiber, ur. Varšava: National Heritage Board of Poland. Str. 434–71.
- SEAMAN, GARY IN HOMER WILLIAMS 1992 'Hypermedia in Ethnography.' V: *Film as Ethnography*. Peter Crawford in David Turton, ur. Manchester: University of Manchester Press. Str. 300–11.
- SEITEL, PETER, ur. 2001 *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*. Washington: Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage. Spletni vir: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132327>>, 3. 12. 2023.
- SHANKAR, ARJUN 2020 'Participation, Reception, Consent, and Refusal.' V: *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Phillip Vanini, ur. Abingdon in New York: Routledge. Str. 203–13.
- SHERMAN, SHARON R. 2008 'Who Owns Culture and Who Decides? Ethics, Film Methodology, and Intangible Cultural Heritage Protection.' *Western Folklore* 67(2–3): 223–36.
- SHORE, CRIS IN SUSANNA TRNKA 2013 'Introduction: Observing Anthropologists: Professional Knowledge, Practice and Lives.' V: *Up Close and Personal: On Peripheral Perspectives and the Production of Anthropological Knowledge*. Cris Shore in Susanna Trnka, ur. New York in Oxford: Berghahn. Str. 1–33.
- SICARD, HUGUES 2018 'Vloga avdiovizualnega gradiva pri nominiranju nesovne kulturne dediščine na Unescove sezname in njeni promociji / The Role of Audiovisual Materials in the Listing and Promotion of Intangible Cultural Heritage by UNESCO.' V: *Vizualiziranje nesovne kulturne dediščine / Visualising Intangible Cultural Heritage*. Nadja Valentincič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD. Str. 59–76.
- SILVERMAN, CAROL 2015 'Macedonia, UNESCO, and Intangible Cultural Heritage: The Challenging Fate of Teškoto.' V: *UNESCO on the Ground: Local Perspectives*. Michael Dylan Foster in Lisa Gilman, ur. Bloomington: Indiana University Press. Str. 93–112.
- SIMON, NINA 2010 *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- SKRT, DARJA 2004 *Giblјive slike z razstave: Film – video – razstava – muzej*. Nova Gorica: Goriški muzej.
- SKRT, DARJA, ur. 2016 *Muzeji in avdiovizualno: E-zbornik*. Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije.
- SLAVEC GRADIŠNIK, INGRID 2004 'Emski – etski.' V: *Slovenski etnološki leksikon*. Angelos Baš, ur. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 112.
- SLAVEC GRADIŠNIK, INGRID 2008a 'Pogledi in podobe: K vprašanem o produkciji znanja v etnologiji.' *Traditiones* 37(2): 217–50.
- SLAVEC GRADIŠNIK, INGRID 2008b 'Med življenjem in znanostjo: Etnološka obzorja Nika Kureta.' V: *Čar izročila: Zapuščina Nika Kureta (1906-1995)*. Ingrid Slavec Gradišnik in Helena Ložar-Podlogar, ur. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. Str. 41–68.

- SLAVEC GRADIŠNIK, INGRID 2014 'V objemih dediščin.' V: *Interpretacije dediščine*. Tatjana Dolžan Eržen, Ingrid Slavec Gradišnik in Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 8–24.
- SMITH, LAURAJANE 2006 *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- SMITH, LAURAJANE 2008 'Heritage, Gender and Identity'. V: *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Brian Graham in Peter Howard, ur. London: Ashgate. Str. 159–80.
- SMITH, LAURAJANE 2011 *All Heritage is Intangible: Critical Heritage Studies and Museums* (Text of the Reinwardt Memorial Lecture). Amsterdam: Reinwardt Academy.
- SMITH, LAURAJANE 2012 'Editorial.' *International Journal of Heritage Studies* 18(6): 533–40.
- SMITH, LAURAJANE 2015 'Theorizing Museum and Heritage Visiting.' *The International Handbooks of Museum Studies* 4: 459–84.
- SMITH, LAURAJANE 2021 *Emotional Heritage: Visitor Engagement at Museums and Heritage Sites*. London in New York: Routledge.
- SMITH, LAURAJANE IN NATSUKO AKAGAWA 2009 'Foreword.' V: *Intangible Heritage*. Laurajane Smith in Natsuko Akagawa, ur. New York in London: Routledge. Str. xii–xiii.
- SMITH, LAURAJANE IN GARY CAMPBELL 2015 'The Elephant in the Room: Heritage, Affect and Emotion.' V: *A Companion to Heritage Studies*. William Logan, Máiréad Nic Craith in Ullrich Kockel, ur. Oxford: Wiley Blackwell. Str. 443–60.
- SMITH, LAURAJANE IN GARY CAMPBELL 2017 'Nostalgia for the Future: Memory, Nostalgia and the Politics of Class.' *International Journal of Heritage Studies* 23(7): 612–27.
- SMITH, LAURAJANE, MARGARET WETHERELL IN GARY CAMPBELL, ur. 2018 *Emotion, Affective Practices, and the Past in the Present*. Oxon in New York: Routledge.
- SMOLE, MARKO 2016 'Čezmejna kulturna dediščina prebivalcev ob zgornji Kolpi in Čabranki v hrvaškem in slovenskem Registru nesnovne kulturne dediščine – kako naprej?' V: *Živa kulturna dediščina – sezname, zbirke, varovanje in predstavitev* (5. srečanje kulturne dediščine Slovenije). Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj Ormož.
- SMRKE, FRANC IN INGRID SLAVEC GRADIŠNIK 2004 'Besednjak neopredmetene kulturne dediščine.' *Etnolog* 14: 267–71.
- SONTAG, SUSAN 1975 'Fascinating Fascism.' *The New York Review*, 6. 2. 1975. Spletni vir: <<http://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/classes/33d/33dTexts/Sontag-FascinFascism75.htm>>, 25. 5. 2023.
- SORLIN, PIERRE 1980 *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa in New Jersey: Barnes in Noble Books.
- SORŠAK, ANJA 2011 *Unescova Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine na primeru metliškega obredja* (magistrsko delo, Fakulteta za družbene vede). Ljubljana: [Anja Soršak].

- SOUSA, FILOMENA 2015 *Intangible Cultural Heritage: Memoriamedia e-Museum: Methods, Techniques and Practices*. Lisbona: Memória Imaterial.
- SOUSA, FILOMENA 2018 *The Participation in the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: The Role of Communities, Groups and Individuals*. Lizbona: Memória Imaterial.
- SOUSA, FILOMENA 2021 'Survey Data Report – Inventories & Intangible Cultural Heritage.' *Digital ICH Observatory*, 1–20.
- SREČKOVIČ, SAŠA 2012 'Does Intangible Heritage Belong to All of Us?: Intangible Heritage – Common Community Heritage.' V: *Živeti z dediščino: Zbornik referatov mednarodne konference* (elektronski vir). Katalin Hirnök Munda in Helena Rožman, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 169–74.
- SREČKOVIČ, SAŠA 2018 'Nominacijski filmi za Unescove sezname nesnovne kulturne dediščine: Trendi, priložnosti in izzivi / Nomination Films for the UNESCO Lists of Intangible Cultural Heritage: Trends, Opportunities and Challenges.' V: *Vizualiziranje nesnovne kulturne dediščine / Visualising Intangible Cultural Heritage*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: SEM. Str. 77–96.
- STABEJ, MARKO 2010 'Prišleki in čefurji: Sodobna slovenska književnost (1980–2010).' V: *Obdobja 29*. Alojzija Zupan Sosič, ur. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 297–304.
- STANONIK, MARIJA 2023 'Vprašanje strokovnosti in etike pri poseganju v slovstveno folkloro in v njenih objavah / The Question of Professionalism and Ethics When Dealing with Folklore and its Publication.' *Svetovi: Revija za etnologijo, antropologijo in folkloristiko / Worlds: Journal for Ethnology, Anthropology and Folkloristics* 1(1): 14–37.
- STANONIK, MARIJA, MARKO TERSEGLAV IN INGRID SLAVEC GRADIŠNIK 2004 'Folklorizem.' V: *Slovenski etnološki leksikon*. Angelos Baš, ur. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 131–2.
- STEFANO, MICHELLE L. 2017 'A conversation with Richard Kurin.' V: *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage*. Michelle L. Stefano in Peter Davis, ur. London in New York: Routledge. Str. 40–5.
- STEFANO, MICHELLE L. 2022 *Practical Considerations for Safeguarding Intangible Cultural Heritage*. Abingdon in New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- STEFANO, MICHELLE L. IN PETER DAVIS, ur. 2017 *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage*. London in New York: Routledge.
- STOLLER, PAUL 1989 *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- STOLLER, PAUL 1997 *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- STONE, PHILIP R. 2006 'A Dark Tourism Spectrum: Towards a Typology of Death and Macabre Related Tourist Sites, Attractions and Exhibitions.' *Tourism: An Interdisciplinary International Journal* 54(2): 145–60.
- STOCZKOWSKI, WIKTOR 2008 'Claude Lévi-Strauss and UNESCO.' *The UNESCO Courier* 5: 4–9.



- STRATHERN, MARILYN 1987 'Out of Context: The Persuasive Fictions of Anthropology.' *Current Anthropology* 28(3): 251–81.
- STRATHERN, MARILYN 2013 'Gender Ideology, Property Relations and Melanesia: The Field of 'M'.' V: *Up Close and Personal: On Peripheral Perspectives and the Production of Anthropological Knowledge*. Chris Shore in Susanna Trnka, ur. New York in Oxford: Berghahn. Str. 231–46.
- STRAUSS, ANSELM L. 2007 (1959) *Mirrors and Masks: The Search for Identity*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- STREHOVEC, JANEZ 1999 'Spremna beseda: Teorija posebnih učinkov.' V: *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*. Jean Baudrillard. Ljubljana: Študentska založba. Str. 355–89.
- SUHR, CHRISTIAN IN RANE WILLERSLEV 2012 'Can Film Show the Invisible? The Work of Montage in Ethnographic Filmmaking.' *Current Anthropology* 53: 282–301.
- SUVAPAN, JANYARAK 2016 'Traditional Knowledge Digital Library: What Could We Learn from India?' *Naresuan University Law Journal* 9(1): 81–109.
- SVETEL, ANA 2024 *Spremenljive krajine severovzhodne Islandije: Vreme, letni časi, svetloba in tema*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- ŠABEC, KSENIJA IN MIRT KOMEL 2014 'Mi, drugi in midrugi': Kratka genealogija identitetnih kulturnih študij na Slovenskem.' *Teorija in praksa* 51(2–3): 324–47.
- ŠEGA, POLONA 2003 'Obhodi obrednih maskirancev v Dreznici konec 20. stoletja.' V: *O pustu, maskah in maskiranju: Razprave in gradiva*. Jurij Fikfak idr., ur. Ljubljana: Založba ZRC SAZU. Str. 177–90.
- ŠPANIČEK, ŽARKO 2019 'Tradicije uzgoja konja lipicanaca u Slavoniji, Baranji i Srijemu: Između kulturnih praksi i kulturnih politika.' V: *Nesovna dediščina med prakso in registri: 15. Vzorednice med slovensko in hrvaško etnologijo*. Ana Svetel in Tihana Petrović Leš, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo; Zagreb: Hrvaško etnološko društvo. Str. 210–27.
- ŠPRAH, ANDREJ 2016 'Kino-katedra za pedagoge v Slovenski kinoteki.' *Andragoška spoznanja* 2(3): 7–20.
- ŠTEFANČIČ, ALENKA 2016 *Translating Agented and Agentless Passives from English to Slovene / Prevajanje trpnika z izraženim in brez izraženega vršilca dejanja iz angleščine v slovenščino* (diplomsko delo, Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko). Ljubljana: [Alenka Štefančič].
- ŠTEFANČIČ, MARCEL 2013 'V srcu Evrope: Kako je film Na svoji zemlji dobil tematski park in kako je Baška grapa dobila film.' *Mladina* 40, 4. 10. 2013: 44–9. Spletni vir: <<http://www.mladina.si/149057/v-srcu-evrope/?cookieu=ok>>, 18. 5. 2023.
- ŠTRAJN, DARKO 2012 'Reproduction of Society through Education (Reprodukcija družbe z vzgojo in izobraževanjem).' *Šolsko polje* 23(1–2): 75–85, 268–9.
- ŠULIGOJ, METOD IN KRISTINA DE LUCA 2019 'Raziskovanje temačnega turizma: Metodološki pristopi in raziskovalne perspektive.' *Glasnik SED* 59(2): 80–91.

- TAUSCHEK, MARKUS 2011 'Reflections on the Metacultural Nature of Intangible Cultural Heritage.' *Journal of Ethnology and Folkloristics* 5(2): 49–64.
- TAUSCHEK, MARKUS 2012a 'Filmer le patrimoine, produire de la valeur.' *Ethnographiques.org* 24. julij 2012.
- TAUSCHEK, MARKUS 2012b 'The Bureaucratic Texture of National Patrimonial Policies.' V: *Heritage Regimes and the State*. Regina Bendix, Aditya Eggert in Arnika Peselmann, ur. Göttingen: Göttingen University Press. Str. 195–212.
- TAUSCHEK, MARKUS 2015 'Imaginations, Constructions and Constraints: Some Concluding Remarks on Heritage, Community and Participation.' V: *Between Imagined Communities and Communities of Practice*. Nicolas Adell idr., ur. Göttingen: Göttingen University Press. Str. 291–306.
- TAVES, ANN 2005 'Negotiating the Boundaries in Theological and Religious Studies', <<https://www.gtu.edu/news-events/events/lecture-address/convocation/negotiating-the-boundaries-in-theological-and-religious-studies>>, 5. 5. 2023.
- TAYLOR, LUCIEN 1996 'Iconophobia: How Anthropology Lost It at the Movies.' *Transition* 69: 64–88.
- TAYLOR, LUCIEN 1998 'Introduction.' V: *Transcultural Cinema*. David MacDougall. New Jersey: Princeton University Press. Str. 3–21.
- TELBAN, BORUT 2017 'Ontološki obrat v antropologiji deset let po izbruhu.' *Glasnik SED* 57(3–4): 7–11.
- TEMANER, GERALD IN GORDON QUINN 1975 'Cinematic Social Inquiry.' V: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ur. De Hague in Pariz: Mouton Publishers. Str. 53–64.
- TERPIN, MARIJA IN MIRJAM GNEZDA BOGATAJ 2010 *Idrijska čipka: Z nitjo pisana zgodovina* (katalog razstave). Idrija: Mestni muzej.
- TESTA, ALESSANDRO 2021 'The Anthropology of Cultural Heritage in Europe: A Brief Genealogy from the Desk (1970–2020) and Empirical Observations from the Field (2010–2020).' *Traditiones* 50(1): 15–28.
- THOMAS, SUZIE IDR. 2019 'Dark Heritage.' V: *Encyclopaedia of Global Archaeology*. Claire Smith, ur. Switzerland: Springer Nature. Str. 1–11.
- TOLIA-KELLY, DIVYA P., EMMA WATERTON IN STEVE WATSON 2017a 'Heritage, Affect and Emotion.' V: *Heritage, Affect and Emotion: Politics, Practices and Infrastructures*. Divya P. Tolia-Kelly, Emma Waterton in Steve Watson, ur. Abingdon in London: Routledge. Str. 1–11.
- TOLIA-KELLY, DIVYA P., EMMA WATERTON IN STEVE WATSON, ur. 2017b *Heritage, Affect and Emotion: Politics, Practices and Infrastructures*. Abingdon in London: Routledge.
- TOMAT, NASTJA 2021 'Človek ni otok.' *Delo*, 11. 3. 2021. Spletni vir: <<https://www.delo.si/novice/znanotech/clovek-ni-otok/>>, 5. 5. 2023.
- TOMŠIČ ČERKEZ, BEATRIZ 2014 'Pedagoški vidiki vrednotenja oblikovanja prostora.' V: *Zid na suho: Zbornik strokovnih spisov o kraškem suhem zidu / Muro a secco: Raccolta di testi tecnici sui muri a secco del Carso*. Darja Kranjc, ur. Škocjan: Park Škocjanske jame. Str. 111–32.

- TOPLAK, KRISTINA 2005 'Kulturna dediščina Slovencev v Avstraliji: Med etnično identiteto in nostalgijo.' V: *Dediščina v očeh znanosti*. Jože Hudales in Nataša Visočnik, ur. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo. Str. 209–19.
- TRAMPUŽ, MIHA, BRANKO OMAN IN ANDREJ ZUPANČIČ 1997 *Zakon o avtorski in sorodnih pravicah s komentarjem*. Ljubljana: Gospodarski vestnik.
- TSCHOFEN, BERNHARD 2012 'Heritage – Contemporary Uses of Culture Beyond the Everyday? Challenging Ethnography and Cultural Analysis.' *Traditiones* 41(2): 29–40.
- TUNBRIDGE, JOHN E. IN GREGORY J. ASHWORTH 1996 *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester in New York: Wiley.
- TURGEON, LAURIER 2004 'Chaire de recherche du Canada sur les patrimoines ethnologiques des francophones d'Amérique (xvie-xxie siècles).' *Ethnologies* 26(2): 291–300.
- TURGEON, LAURIER 2014 'The Politics and the Practices of Intangible Cultural Heritage / Les politiques et les pratiques du patrimoine culturel immatériel.' *Ethnologies* 36(1–2): 5–25.
- TURK NISKAČ, BARBARA 2013 'Naravna in kulturna dediščina skozi perspektive otrok.' *Traditiones* 42(2): 127–47.
- TURNER, TERENCE 1991 'Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapo Culture and Anthropological Consciousness.' V: *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. George W. Stocking, ur. Madison: University of Wisconsin Press. Str. 285–313.
- TURNER, TERENCE S. 1992 'Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video.' *Anthropology Today* 8(6): 5–16.
- TURNER, TERRY 2006 'Anthropology as Reality Show and as Co-Production: Internal Relations between Theory and Activism.' *Critique of Anthropology* 26(1): 15–25.
- TURTON, DAVID 1992 'Anthropology on Television: What's Next?' V: *Film as Ethnography*. Peter Crawford in David Turton, ur. Manchester in New York: Granada Centre for Visual Anthropology. Str. 283–99.
- URRY, JOHN 1990 *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- URRY, JOHN 2001 'Globalising the Tourist Gaze: Paper in Cityscapes Conference, Graz, November 2001', <<https://www.lancaster.ac.uk/fass/resources/sociology-online-papers/papers/urry-globalising-the-tourist-gaze.pdf>>, 5. 1. 2023.
- VALENTINČIČ, NADJA 1995 *Obris bivalne kulture v študentskem naselju v Rožni dolini* (diplomsko delo, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo). Ljubljana: [Nadja Valentinčič].
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2009 'Študentsko naselje.' V: *Etnologija in regije: Ljubljana: Prestolnica v medkulturnem dialogu in filmskih podobah*. Breda Čebulj - Sajko, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 143–57.

- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA, ur. 2010 *Dnevi etnografskega filma / Days of Ethnographic Film, Ljubljana, Slovenia, 5.–7. maj 2010* (katalog). Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2012 'Avdiovizualno dokumentiranje nesnovne kulturne dediščine in karakteristični video prikazi za register.' V: *Priročnik o nesnovni kulturni dediščini*. Anja Jerin, Adela Pukl in Nena Židov, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej. Str. 35–40.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2014a 'Interpretacija dediščine igranega filma: 'Tematska pot Na svoji zemlji' v Baški grapi.' V: *Interpretacije dediščine*. Tatjana Dolžan Eržen, Ingrid Slavec Gradišnik in Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 187–212, 283–4.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2014b 'Promocija nesnovne kulturne dediščine s karakterističnimi video prikazi / The Promotion of the Intangible Cultural Heritage through Representative Video Presentations.' V: *Promocija nesnovne kulturne dediščine / Promotion of the Intangible Cultural Heritage*. Anja Jerin, Tjaša Zidarič in Nena Židov, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej. Str. 50–4.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2015a 'Visual Anthropology in Museums: The Case of Slovene Ethnographic Museum.' V: *Vizualna antropologija – osebne izkušnje in institucionalni vidiki / Visual Anthropology – Personal Experiences and Institutional Aspects*. Miha Pečec, Nadja Valentinčič Furlan in Monika Kropelj Telban, ur. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 177–204.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2015b 'Uvodnik: Nesnovna kulturna dediščina in film / Editorial: Intangible Cultural Heritage and Film.' V: *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and Presenting Intangible Cultural Heritage on Film*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej. Str. 11–24.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2015c 'Vizualna antropologija in vizualizacija nesnovne kulturne dediščine v Unescovem okviru / Visual Anthropology and the Visualisation of the Intangible Cultural Heritage within the UNESCO Framework.' V: *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and Presenting Intangible Cultural Heritage on Film*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD. Str. 97–108.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA, ur. 2015d *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and Presenting Intangible Cultural Heritage on Film*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2015e 'Zavedanje korenin: Tirolska poselitev Baške grape.' *Planinski vestnik* 115(11): 4–7.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2016 'Etika v vizualni antropologiji.' *Glasnik SED* 2016(3–4): 104–15.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2018a 'Uvodnik: Vizualiziranje nesnovne kulturne dediščine / Editorial: Visualising Intangible Cultural Heritage.' V: *Vizualiziranje nesnovne kulturne dediščine / Visualising Intangible Cultural Heritage*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD. Str. 15–24.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2018b 'Filmi o nesnovni kulturni dediščini: Govoriti za, govoriti o, govoriti skozi ali govoriti ob? / Films on Intangible Cultural

Heritage: Speaking for, Speaking about, Speaking through, or Speaking Alongside? V: *Vizualiziranje nesnovne kulturne dediščine / Visualising Intangible Cultural Heritage*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD. Str. 25–44.

- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA, ur. 2018c *Vizualiziranje nesnovne kulturne dediščine / Visualising Intangible Cultural Heritage*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2018d 'Communicating Knowledge and Identities Audiovisually in Exhibitions: Participatory Approaches at the Slovene Ethnographic Museum.' *AnthroVision* 6.1. Spletni vir: <<https://journals.openedition.org/anthrovision/3114>>, 1. 8. 2023.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2019 'Boris Kuhar in etnološki film.' *Etnolog* 29: 159–83.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2021a 'Film in nekateri novejši mediji na etnografskih razstavah.' *Etnolog* 31: 113–37.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2021b 'The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video (ur. Phillip Vannini). Abingdon in New York: Routledge, 2020 (recenzija). *Etnolog* 31: 302–7.
- VALLEJO, AIDA IN PAZ PEIRANO, MARÍA, ur. 2017 *Film Festivals and Anthropology*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- VAN DE PORT, MATTIJS 2006 'Visualizing the Sacred: Video Technology, 'Televsual' Style, and the Religious Imagination in Bahian Candomblé.' *American Ethnologist* 33(3): 444–61.
- VAN DE PORT, MATTIJS 2018 'In Love with My Footage: Desirous Undercurrents in the Making of an Essay Film on Candomblé.' *Visual Anthropology Review* 34(2): 137–46.
- VAN DE PORT, MATTIJS IN BIRGIT MEYER 2018 'Introduction: Heritage Dynamics, Politics of Authentication, Aesthetics of Persuasion and the Cultural Production of the Real.' V: *Sense and Essence: Heritage and the Cultural Production of the Real*. Mattijs van de Port in Birgit Meyer, ur. New York in Oxford: Berghahn. Str. 1–39.
- VAN DER ZEIJDEN, ALBERT 2014 'Dealing with Black Pete: Media, Mediators and the Dilemmas of Brokering Intangible Heritage.' V: *Brokers, Facilitators and Mediation: Critical Success (F)Actors for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage = Volkskunde* 115(3): 349–60.
- VAN DER ZEIJDEN, ALBERT 2018 'Participativni pristop k vizualiziranju mlinarjeve obrti / A Participatory Approach to Visualising the Craft of the Millers.' V: *Vizualiziranje nesnovne kulturne dediščine / Visualising Intangible Cultural Heritage*. Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, KVNKD. Str. 45–58.
- VAN DEURSEN, ALEXANDER J. IN JAN A. VAN DIJK 2014 'The Digital Divide Shifts to Differences in Usage.' *New Media & Society*, maj 2014: 507–26.
- VAN MENSCH, PETER 2005 'Annotating the Environment Heritage and New Technologies.' *Nordisk Musologi* 2: 17–27.
- VAN MENSCH, PETER IN LEONTINE MEIJER-VAN MENSCH 2015 *New Trends in Museology II*. Celje: Muzej novejše zgodovine Celje.

- VANNINI, PHILLIP 2020a 'Introduction.' V: P. Vannini, ur. *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Abingdon in New York: Routledge. Str. 1–10.
- VANNINI, PHILLIP, ur. 2020b *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Abingdon in New York: Routledge.
- VAN ZANTEN, WIM, ur. 2002 *Glossary: Intangible Cultural Heritage / Glossaire: Patrimoine culturel immatériel*, prepared by an international meeting of experts at UNESCO, 10–12 June 2002. The Hague in La Haye: Netherlands National Commission for UNESCO.
- VAN ZANTEN, WIM 2004 'Constructing New Terminology for Intangible Cultural Heritage.' *Museum International* 56(1–2): 36–44.
- VAN ZANTEN, WIM 2008 'Audiovisual Documentation and its Role in the Transmission of Knowledge.' V: *Communities and Memories: A Global Perspective, The Third International Conference of the UNESCO Memory of the World Programme* (19–22 February 2008). Canberra: National Library of Australia. Str. 1–6.
- VAN ZANTEN, WIM 2012 'The Relation between Communities and Their Living Culture as Represented by Audiovisual Files.' V: *The Implementation of UNESCO's 2003 Convention: Final Report of The First ICH-Researchers Forum*, Maison des Cultures du Monde, France, and International Research Centre for Intangible Cultural Heritage, Paris, 3. 6. 2012. Pariz: Unesco. Str. 87–92.
- VÁVROVÁ, DANIELA 2014 *Skin Has Eyes and Ears: Audio-Visual Ethnography in a Sepik Society* (doktorska disertacija, James Cook University, School of Arts and Social Sciences). Cairns: [Daniela Vávrová].
- VÁVROVÁ, DANIELA 2021 'Bodily Connections between Yielding and Knowing in Anthropological Filmmaking and Internal Martial Arts.' *AnthroVision* 9.1. Spletni vir: <<https://doi.org/10.4000/anthrovision.8547>>, 3. 12. 2023.
- VERAART, ORSOLYA 2013 *Man of Nature and Me: Research on the Boundary between Anthropology and Art* (magistrsko delo, The Arctic University of Norway, Faculty of Humanities, Social Sciences and Education). Tromsø: [Orsolya Veraart].
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO 2013 'The Relative Native.' *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 3(3): 473–502.
- VLASE, IONELA IN TUULI LÄHDESMÄKI 2023 'A Bibliometric Analysis of Cultural Heritage Research in the Humanities: The Web of Science as a Tool of Knowledge Management.' *Humanities and Social Science Communications* 10(84): 1–14.
- VODOPIVEC, NINA 2019 'Propad tekstilne tovarne Mura: Doživljanja izgube dela in klic po dostojanstvu.' *Glasnik SED* 59(2): 5–18.
- VODOPIVEC, NINA 2021 *Tu se ne bo nikoli več šivalo: Doživljanja izgube dela in propada*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino.
- VOJNOVIĆ, GORAN 2008 *Čefurji raus!* Ljubljana: Beletrina.
- VOLARIČ, TINA 2008 'Pustovanje: Ločnice in prehodi.' *Traditiones* 37(1): 47–78.
- VOLARIČ, TINA 2009 'Kolumbovo jajce antropologije: Kako poskušamo razumeti svet in kako ga uspevamo besediti.' *Etnolog* 19: 173–90.

- VOLARIČ, TINA 2021 *Nonotov zid*. Škocjan: Park Škocjanske jame.
- VON CZOERNIG, KARL FREIHERR 1876 'Die deutsche Sprachinsel Zarz in Krain.' *Zeitschrift des deutschen und österreichischen Alpenvereines* VII: 163–76.
- WACQUANT, LOÏC 1998 'Pierre Bourdieu.' V: *Key Sociological Thinkers*. Rob Stones, ur. London: Palgrave. Str. 215–29.
- WAGNER, ROY 1981 *The Invention of Culture*. Chicago in London: The University of Chicago Press.
- WALSH, KEVIN 1992 *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-modern World*. London in New York: Routledge.
- WALSTRA, VINCENT 2020 'Picturing the Group: Combining Photo-Elicitation and Focus Group Methods.' *AnthroVision* 8.1. Spletni vir: <<http://journals.openedition.org/anthrovision/6790>>, 29. 10. 2023.
- WATERTON, EMMA IN LAURAJANE SMITH 2010 'The Recognition and Misrecognition of Community Heritage.' *International Journal of Heritage Studies* 16(1–2): 4–15.
- WEAKLAND, JOHN H. 1975 'Feature Films as Cultural Documents.' V: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ur. The Hague in Pariz: Mouton Publishers. Str. 231–51.
- WEBB, JEN, TONY SCHIRATO IN GEOFF DANAHER 2002 *Understanding Bourdieu*. Crows Nest, Australia: Allen & Unwin.
- WEBER, MAX 1968 *Economy and Society: An Outline of Interpretative Sociology*. Berkeley, CA: Bedminster Press.
- WEEDON, CHRIS 2004 *Identity and Culture: Narratives of Difference and Belonging*. Maidenhead, Berkshire in New York: Open University Press.
- WENGER, ETIENNE, RICHARD MCDERMOTT IN WILLIAM M. SNYDER 2002 *Cultivating Communities of Practice: A Guide to Managing Knowledge*. Boston: Harvard Business School Press.
- WERNER, JEAN-FRANÇOIS 2015 'The Archives of the Planet: The Life and Works of Albert Kahn.' *Visual Anthropology* 28(5): 438–50.
- WESCH, MICHAEL 2013 'From Knowledgeable to Knowledge-Able' V: *Hacking the Academy: New Approaches to Scholarship and Teaching from Digital Humanities*. Daniel J. Cohen in Tom Scheinfeldt, ur. Ann Arbor: University of Michigan Press. Str. 69–77.
- WESTMORELAND, MARK R. 2020 '360° Video.' V: *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Phillip Vannini, ur. Abingdon in New York: Routledge. Str. 256–66.
- WETHERELL, MARGARET, LAURAJANE SMITH IN GARY CAMPBELL 2018 'Introduction: Affective Heritage Practices.' V: *Emotion, Affective Practices, and the Past in the Present*. Laurajane Smith, Margaret Wetherell in Gary Campbell, ur. Oxon in New York: Routledge. Str. 1–21.
- WHITE, SHIRLEY A., ur. 2003 *Participatory Video: Images that Transform and Empower*. New Delhi in London: Sage Publications.

- WILES, ROSE IDR. 2010 *Anonymization and Visual Images: Issues of Respect, 'Voice' and Protection*. Southampton in Cardiff: ESRC National Centre for Research Methods.
- WILK, RICHARD 1995 'Learning to be Local in Belize: Global Systems of Common Difference.' V: *Worlds Apart: Modernity through the Prism of the Local*. Daniel Miller, ur. London in New York: Routledge. Str. 110–33.
- WILLERSLEV, RANE 2009 'To Have the World at a Distance: Reconsidering the Significance of Vision for Social Anthropology.' V: *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*. Cristina Grasseni, ur. New York in Oxford: Bergahn Books. Str. 23–46.
- WINTER, TIM 2013 'Clarifying the Critical in Critical Heritage Studies.' *International Journal of Heritage Studies* 19(6): 532–45.
- WITTEGENSTEIN, LUDWIG 2023 (1921): *Logično-filozofski traktat*. Ljubljana: LUD Šerpa.
- WOLFFRAM, PAUL 2020 'Respect, Integrity, Trust.' V: *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Phillip Vannini, ur. Abingdon in New York: Routledge. Str. 195–202.
- WOLLEN, PETER 1972 *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Seeker and Warburg.
- WORTH, SOL 1974 'Symbolic Strategies.' *Journal of Communication* 24(4): 27–39.
- WORTH, SOL 1980 'Margaret Mead and the Shift from 'Visual Anthropology' to the 'Anthropology of Visual Communication'.' *Studies in Visual Communication* 6(1): 15–22.
- WORTH, SOL 1981 *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- WULF, CHRISTOPH 2011 'Performativity and Dynamics of Intangible Cultural Heritage.' V: *Ritual, Heritage, and Identity: The Politics of Culture and Performance in a Globalised World*. Christiane Brosius in Karin M. Polit, ur. London: Routledge. Str. 76–94.
- YOU, ZIYING 2015 'Shifting Actors and Power Relations: Contentious Local Responses to the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage in Contemporary China.' V: *UNESCO on the Ground: Local Perspectives*. Michael Dylan Foster in Lisa Gilman, ur. Bloomington: Indiana University Press. Str. 113–28.
- YOUNG, COLIN 1975 'Observational Cinema.' V: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ur. The Hague in Pariz: Mouton Publishers. Str. 65–80.
- YUN, KYOIM 2015 'The Economic Imperative of UNESCO Recognition: A South Korean Shamanic Ritual.' V: *UNESCO on the Ground: Local Perspectives*. Michael Dylan Foster in Lisa Gilman, ur. Bloomington: Indiana University Press. Str. 41–58.
- ZGAGA, OLGA 2021 *Moj puhl je ta leus: Cvetnonedeljski šopi zelenja v Baški grapi*. Str-žišče: Kulturno tehnično turistično društvo Baška dediščina.
- ZUPANČIČ, DOMEN 2012 'Suhi zid na Krasu 2011 / Dry Wall Karst 2011.' *Arhitektura, raziskave AR* 2012(2–3): 80–3.



- ZUPANČIČ, VINKO IN EDA BENČIČ MOHAR 2012 *Revitalizacija kulturne dediščine istrskega podeželja*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije.
- ZYCH, BARBARA 2003 'Pustovanje v Drežniških Ravnah, Jezercih in Magozdu.' V: *O pustu, maskah in maskiranju: Razprave in gradiva*. Jurij Fikfak idr., ur. Ljubljana: Založba ZRC SAZU. Str. 191–98.
- ŽAGAR, JANJA 2010 'Kako nagovoriti in kaj spodbuditi: O stalni razstavi Jaz, mi in drugi: Podobe mojega sveta.' *Etnolog* 20: 191–212.
- ŽAGAR, JANJA 2013 'Med zasnovno in strukturo, sporočilom in spodbudo.' V: *Jaz mi, in drugi: Podobe mojega sveta: Vodnik po stalni razstavi Slovenskega etnografskega muzeja*. Janja Žagar, ur. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej. Str. 9–29.
- ŽAGAR GRGIČ, JANJA 2011 *Osebni videz: Izbira in komunikacija* (doktorska disertacija, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo). Ljubljana: [Janja Žagar Grgič].
- ŽIDOV, NENA 2011 'Od Unescove Konvencije o varovanju nesovne kulturne dediščine do registra žive kulturne dediščine na Slovenskem.' *Etnolog* 21: 281–92.
- ŽIDOV, NENA 2014 'Nesovna kulturna dediščina Slovenije: Dileme pri varovanju v luči Unescove konvencije.' V: *Interpretacije dediščine*. Tatjana Dolžan Eržen, Ingrid Slavec Gradišnik in Nadja Valentinčič Furlan, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo. Str. 150–61, 281.
- ŽIDOV, NENA 2015 'Avdiovizualije v Kustodiatu za družbeno kulturo Slovenskega etnografskega muzeja: Osebna izkušnja.' V: *Vizualna antropologija – osebne izkušnje in institucionalni vidiki / Visual Anthropology – Personal Experiences and Institutional Aspects*. Miha Peče, Nadja Valentinčič Furlan in Monika Kropelj Telban, ur. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 205–17.
- ŽIDOV, NENA 2018a 'Težave Slovenije pri varovanju nesovne kulturne dediščine v luči Unescove Konvencije (2003).' *Etnolog* 28: 41–62.
- ŽIDOV, NENA 2018b 'Tradicionalna pustovanja v Sloveniji med lokalno, regionalno in nacionalno identiteto.' V: *Obredi i festivali pod maski na Balkanot: Tradicija, sostojba, tendencija*. Vladimir Karadžoski, ur. Prilep: Institut za staroslovenska kultura. Str. 131–52.
- ŽIDOV, NENA 2019 'Nacionalni in globalni sezname nesovne kulturne dediščine in Unescova Konvencija (2003).' V: *Nesovna dediščina med prakso in registri: 15. Vzorednice med slovensko in hrvaško etnologijo*. Ana Svetel in Tihana Petrović Leš, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo; Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo. Str. 12–25.
- ŽIŽEK, SLAVOJ 2006 'Philosophy, the 'Unknown Knowns', and the Public Use of Reason.' *Topoi* 25: 137–42.

## NORMATIVNI, PISNI IN ARHIVSKI VIRI

### Normativni viri

- ICOMOS 1964 *Venice Charter*. Spletni vir: <[https://www.icomos.org/charters/venice\\_e.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf)>, 5. 5. 2023.
- ICOMOS 1999 *The 8th Draft of the International Cultural Tourism Charter, Adopted by ICOMOS at the 12th General Assembly, Mexico, October 1999*. Pariz: ICOMOS.
- KOORDINATOR VARSTVA NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE 2021a *Merila za vpis v Register nesnovne kulturne dediščine*. Spletni vir: <[http://www.nesovnadediscina.si/sites/default/files/merila\\_za\\_vpis\\_junij\\_2021.pdf](http://www.nesovnadediscina.si/sites/default/files/merila_za_vpis_junij_2021.pdf)>, 5. 5. 2023.
- KOORDINATOR VARSTVA NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE 2021b *Pravilnik o delovanju Delovne skupine Koordinatorja varstva nesnovne kulturne dediščine*. Spletni vir: <[http://www.nesovnadediscina.si/sites/default/files/pravilnik\\_o\\_delovanju\\_ds\\_junij\\_2021.pdf](http://www.nesovnadediscina.si/sites/default/files/pravilnik_o_delovanju_ds_junij_2021.pdf)>, 5. 5. 2023.
- KOORDINATOR VARSTVA NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE 2022a *Pobuda za vpis v Register nesnovne kulturne dediščine* (oktober 2022). Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/dokumenti>, [www.nesovnadediscina.si/sl/pobude](http://www.nesovnadediscina.si/sl/pobude)>, 5. 5. 2023.
- KOORDINATOR VARSTVA NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE 2022b *Pobuda za vpis nosilca v Register nesnovne kulturne dediščine* (oktober 2022). Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/dokumenti>, [www.nesovnadediscina.si/sl/pobude](http://www.nesovnadediscina.si/sl/pobude)>, 5. 5. 2023.
- LIGA NARODOV 1920 *Covenant of the League of Nations*. Spletni vir: <<https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1919Parisv13/ch10subch1>>, 5. 5. 2023.
- MEDNARODNA ORGANIZACIJA DELA (International Labour Organisation) 1957 *ILO's Indigenous and Tribal Populations Convention*. Spletni vir: <[https://www.ilo.org/dyn/normlex/en/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100\\_ILO\\_CODE:C107](https://www.ilo.org/dyn/normlex/en/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_ILO_CODE:C107)>, 5. 5. 2023.
- MKVNKD 2008 'Zakon o ratifikaciji Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine.' *Uradni list RS*, Mednarodne pogodbe 1/08. Spletni vir: <<http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlmpid=20082>>, 3. 3. 2023.
- PRAVILNIK 2002 'Pravilnik o pogojih za uporabo označbe 'tradicionalni ugled' za belokranjsko pogačo.' *Uradni list RS* 52/2002: 5311. Spletni vir: <<https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina/2002-01-2538/pravilnik-o-pogojih-za-uporabo-oznabe--tradicionalni-ugled--za-belokranjsko-pogaco>>, 5. 5. 2023.
- PRAVILNIK 2008 'Pravilnik o Kranjski klobasi z zaščiteno geografsko označbo.' *Uradni list RS* 29/2008: 2715. Spletni vir: <<https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina/2008-01-1082/pravilnik-o-kranjski-klobasi-z-zasciteno-geografsko-oznacbo>>, 5. 5. 2023.
- PRAVILNIK 2009 'Pravilnik o registru kulturne dediščine.' *Uradni list RS* 66/2009: 9353. Spletni vir: <<https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina?urlid=200966&stevilka=3056>>, 5. 5. 2023.

- PRAVILNIK 2010 'Pravilnik o seznamih vrstni dediščine in varstvenih usmeritvah.' *Uradni list RS* 102/2010: 15735. Spletni vir: <<https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina?urlid=2010102&stevilka=5232>>, 3. 9. 2023.
- RCAP – ROYAL COMMISSION ON ABORIGINAL PEOPLES 1996 *The Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples*. Ottawa: Canadian Government Publishing. Spletni vir: <<https://www.bac-lac.gc.ca/eng/discover/aboriginal-heritage/royal-commission-aboriginal-peoples/Pages/final-report.aspx>>, 1. 3. 2023.
- SVET EVROPE 2005 *Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society* (Faro, 27. 10. 2005), <<https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/faro-convention>>, 5. 5. 2023; *Okvirna konvencija Sveta Evrope o vrednosti kulturne dediščine za družbo* (Farska konvencija). Spletni vir: <[http://www.svetevrope.si/sl/dokumenti\\_in\\_publikacije/konvencije/199/index.html](http://www.svetevrope.si/sl/dokumenti_in_publikacije/konvencije/199/index.html)>, 5. 5. 2023.
- UNESCO 1954 *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention*. Spletni vir: <[https://en.unesco.org/sites/default/files/1954\\_Convention\\_EN\\_2020.pdf](https://en.unesco.org/sites/default/files/1954_Convention_EN_2020.pdf)>, 5. 5. 2023.
- UNESCO 1972 *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. Spletni vir: <<http://whc.unesco.org/en/conventiontext/>>, 3. 2. 2023.
- UNESCO 1989 *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*. Spletni vir: <<https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-traditional-culture-and-folklore>>, 3. 3. 2023.
- UNESCO 2000 *Proclamation of Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity: Implementation Guide*. Spletni vir: <[https://ich.unesco.org/doc/src/Proclamation\\_guide-2000\\_version-EN.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/Proclamation_guide-2000_version-EN.pdf)>, 20. 4. 2023.
- UNESCO 2001a *Proclamation of Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity: Guide for the Presentation of Candidature Files*. Spletni vir: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001246/124628eo.pdf>>, 20. 4. 2023.
- UNESCO 2001b *Universal Declaration on Cultural Diversity*. Spletni vir: <<https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/universal-declaration-cultural-diversity>>, 20. 4. 2023.
- UNESCO 2002 *Second Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity: Video Document to Be Included in the Proclamation Candidature File*. Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/doc/src/40237-EN.doc>>, 20. 4. 2023.
- UNESCO 2003a *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Pariz: Unesco. Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/en/convention>>, 3. 3. 2023.
- UNESCO 2003b *Ad Hoc Expert Group on Endangered Languages: Language Vitality and Endangerment: Document submitted to the International Expert Meeting on UNESCO Programme Safeguarding of Endangered Languages, Paris, 10–12 March 2003*. Pariz: Unesco. Spletni vir: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000183699>>, 3. 3. 2023.
- UNESCO 2004 *The Yamato Declaration on Integrated approaches for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage*, Nara, 20.–23. 10. 2004. Spletni vir: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000137634>>, 3. 3. 2023.

- UNESCO 2008/2018 *Operational Directives for the Implementation of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Spletni vir: <[https://ich.unesco.org/doc/src/ICH-Operational\\_Directives-7.GA-PDF-EN.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/ICH-Operational_Directives-7.GA-PDF-EN.pdf)>, 3. 3. 2023.
- UNESCO 2011a *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (Sixth session, Bali, Indonesia, 22–29 November 2011): Decisions (ITH-11-6.COM-CONF.206-Decisions-EN).
- UNESCO 2011b *Questions and Answers about Intangible Cultural Heritage*. Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/doc/src/01855-EN.pdf>>, 3. 3. 2023.
- UNESCO 2012 *Report of the Secretariat on the Implementation of the Global Capacitybuilding Strategy, Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Seventh session, UNESCO Headquarters, Pariz, 3–7. 12. 2012 (ITH/12/7.COM/INF.5).
- UNESCO 2014 *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (Ninth session, UNESCO Headquarters, 24–28 November 2014): Report of the Subsidiary Body on its Work in 2014 and Examination of Nominations for Inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Spletni vir: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000230752>>, 3. 1. 2024.
- UNESCO 2015a *Aide-Mémoire for Completing a Nomination to the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity for 2016 and Later Nominations*.
- UNESCO 2015b *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (Tenth Session, Windhoek, Namibia, 30 November – 4 December 2015): Examination of Nominations for Inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (ITH-15-10.COM-10.b\_EN).
- UNESCO 2016 *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (Eleventh session, Addis Ababa, Ethiopia, 28 November – 2 December 2016): Decisions (ITH-16-11.COM-Decisions-EN).
- UNESCO 2017a *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (Twelfth Session, Jeju Island, Republic Of Korea, 4–9 December 2017): Examination of Nominations for Inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (ITH-17-12.COM-11.b\_Add.-EN).
- UNESCO 2017b *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (Twelfth Session, Jeju Island, Republic Of Korea, 4–9 December 2017): Report Of The Evaluation Body on its Work in 2017 (ITH-17-12.COM-11-EN).
- UNESCO 2018a *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, (Thirteenth session, Port Louis, Republic of Mauritius, 26 November – 1 December 2018): Examination of Nominations for Inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (ITH-18-13.COM-10.b+Add.-EN).

- UNESCO 2018b *Convention for the Safeguarding of The Intangible Cultural Heritage: Intergovernmental Committee for the Safeguarding of The Intangible Cultural Heritage*, (Thirteenth session, Port Louis, Republic of Mauritius, 26 November – 1 December 2018): Report of the Evaluation Body on its Work in 2018 (ITH-18-13.COM-10-EN).
- UNESCO 2019 *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (Fourteenth session, Bogotá, Republic of Colombia, 9–14 December 2019): Item 12 of the Provisional Agenda: Follow-up on Elements Inscribed on the Lists of the Convention (LHE-19-14.COM-12\_Add-EN).
- UNESCO 2021 *Expert Meeting in the Framework of the Global Reflection on the Listing Mechanisms under the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*: Reflection on the Listing Mechanisms of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Spletni vir: <[https://ich.unesco.org/doc/src/LHE-21-EXP-4-EN\\_.docx](https://ich.unesco.org/doc/src/LHE-21-EXP-4-EN_.docx)>, 3. 1. 2024.
- UNESCO 2022a *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity: Instructions For Completing Form for Possible Inscription in 2023* (ICH-02-2023-Instructions-EN; Spletni vir 115).
- UNESCO 2022b *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Spletni vir: <[https://ich.unesco.org/doc/src/2003\\_Convention\\_Basic\\_Texts\\_-\\_2020\\_version-EN.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts_-_2020_version-EN.pdf)>, 3. 3. 2023.
- UNESCO 2022c: *Report of the Evaluation Body on its Work in Seventeenth Session, Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (Rabat, Kingdom of Morocco, 28 November – 3 December 2022). Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/doc/src/LHE-22-17.COM-7-EN.docx>>, 5. 1. 2023.
- UNESCO 2023 *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity* (Deadline 31 March 2023) for possible inscription in 2024 (ICH-02-2024-EN, nominacijski obrazec, Spletni viri 62; od marca 2025 Spletni vir 115).
- ZASP-NPB11 1995 'Zakon o avtorski in sorodnih pravicah.' *Uradni list RS* 16/07, 68/08, 110/13, 56/15, 63/16, 59/19. Spletni vir: <<https://zakonodaja.com/zakon/zasp>>, <<http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO403>>, 3. 3. 2023.
- ZDRUŽENI NARODI 1948 *Universal Declaration on Human Rights*. Spletni vir: <<https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights>>, 3. 9. 2023.
- ZDRUŽENI NARODI 1966a *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights*. Spletni vir: <<https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/international-covenant-economic-social-and-cultural-rights>>, 3. 9. 2023.
- ZDRUŽENI NARODI 1966b *International Covenant on Civil and Political Rights*. Spletni vir: <<https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/international-covenant-civil-and-political-rights>>, 3. 9. 2023.
- ZDRUŽENI NARODI 1989 *Indigenous and Tribal Peoples Convention*. Spletni vir: <<https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/indigenous-and-tribal-peoples-convention-1989-no-169>>, 3. 9. 2023.

- ZUP 1999 'Zakon o splošnem upravnem postopku.' *Uradni list RS* 24/06, 105/06, 126/07, 65/08, 8/10, 82/13, 175/20 in 3/22). Spletna vira: <<http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO1603>>; <<https://www.racunovodstvo.net/zakonodaja/zup>>, 3. 3. 2023.
- ZVKD-1 2008 'Zakon o varstvu kulturne dediščine.' *Uradni list RS* 18/16: 1121–45. Spletni vir: <<http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO4144>>, 5. 5. 2023.
- ZVKD-1D 2016 'Zakon o spremembah in dopolnitvah Zakona o varstvu kulturne dediščine (ZVKD-1D).' *Uradni list RS* 26/32: 4660–2. Spletni vir: <<http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO7072>>, 5. 5. 2023.

## Pisni viri

- KLEKLJANJE 2018 *Bobbin Lacemaking in Slovenia* (nominacijski obrazec, 2018). Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/en/RL/bobbin-lacemaking-in-slovenia-01378>>, 5. 5. 2023.
- [KRIŽNAR, NAŠKO] 2008 *Register nesovne dediščine kot del enotnega registra kulturne dediščine: CRP 'Konkurenčnost Slovenije 2006–2013'* (Zaključno poročilo). Ljubljana: [Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU]. Spletni vir: <<http://www.zkds.si/filelib/crp/elaborat.pdf>>, 25. 4. 2023.
- OBHODI 2017 *Door-to-door Rounds of Kurenti* (obrazec nominacije). Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/en/RL/door-to-door-rounds-of-kurenti-01278>>, 5. 5. 2023.
- PARTNERSTVO ZA OHRANITEV IN POPULARIZACIJO KRAŠKE SUHOZIDNE GRADNJE<sup>270</sup> 2015a *Konzorcijska pogodba o ustanovitvi Partnerstva za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje / Contratto di Consorzio sulla costituzione di un Partenariato per la conservazione e la divulgazione dell'edilizia Carsica in pietra a secco*. [Matavun: Partnerstvo].
- PARTNERSTVO ZA OHRANITEV IN POPULARIZACIJO KRAŠKE SUHOZIDNE GRADNJE 2015b 'Priloga 1: Standardi kraške suhozidne gradnje / Norme per l'edilizia Carsica in pietra a secco' [Matavun: Partnerstvo].
- PARTNERSTVO ZA OHRANITEV IN POPULARIZACIJO KRAŠKE SUHOZIDNE GRADNJE 2018 'Izjava za javnost o sprejetih sklepih na javni tribuni o problematičnih praksah vzdrževanja in obnove cest na Krasu 'Cesta in nova cesta: Ekonomska in kulturna vrednost kraške krajine in njenih sestavnih delov'. [Matavun: Partnerstvo].
- PARTNERSTVO ZA OHRANITEV IN POPULARIZACIJO KRAŠKE SUHOZIDNE GRADNJE 2019a 'Organizacija in izvedba akcij obnov suhih zidov in hišk.' [Matavun: Partnerstvo].
- PARTNERSTVO ZA OHRANITEV IN POPULARIZACIJO KRAŠKE SUHOZIDNE GRADNJE 2019b 'Vzdrževanje intervencijskih poti in ohranjanje suhozidne dediščine.' [Matavun: Partnerstvo].
- SWA, SOCIETY FOR VISUAL ANTHROPOLOGY, American Anthropological Association 2001 'Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media' (revizija 2015). Spletni vir: <<http://societyforvisualanthropology.org/guidelines-for-the-evaluation-of-ethnographic-visual-media/>>, 25. 4. 2023.

---

270 Dokumenti Partnerstva so dostopni na Spletnem viru 240.

- TRADICIJE 2022 *Lipizzan Horse Breeding Traditions* (obrazec nominacije). Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/en/RL/lipizzan-horse-breeding-traditions-01687>>, 3. 12. 2023.
- VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 2021 (2016) 'Smernice za izdelavo filmov o nesnovni kulturni dediščini'. Spletni vir: <[http://www.nesnovnadediscina.si/sites/default/files/smernice\\_za\\_izdelavo\\_filmov\\_o\\_nesnovni\\_kulturni\\_dediscini\\_junij\\_2021.pdf](http://www.nesnovnadediscina.si/sites/default/files/smernice_za_izdelavo_filmov_o_nesnovni_kulturni_dediscini_junij_2021.pdf)>, 5. 5. 2023.
- VEŠČINA 2018 *Art of Dry Stone Walling, Knowledge and Techniques* (obrazec nominacije, Ciper, Francija, Grčija, Hrvaška, Italija, Slovenija, Španija, Švica). Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-dry-stone-walling-knowledge-and-techniques-01393>>, 5. 5. 2023.<sup>271</sup>
- VEŠČINA 2024 *Art of Dry Stone Construction, Knowledge and Techniques* (obrazec razširjene nominacije, Ciper, Francija, Grčija, Hrvaška, Italija, Slovenija, Španija, Švica, Andora, Avstrija, Belgija, Irska in Luksemburg). Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-dry-stone-construction-knowledge-and-techniques-02106>>, 29. 12. 2024.

## Arhivski viri

V seznamu arhivskih virov kratica KEF pomeni Kustodiat za etnografski film v Slovenskem etnografskem muzeju, kratica KVNKD pa Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine.

ARHIV KEF 2011 Izjava MK za prenos avtorskih pravic za karakteristične prikaze.

ARHIV KEF 2013a Valentinčič Furlan, Poročilo o delu Kustodiata za etnografski film januar – marec 2013.

ARHIV KEF 2013b Scenarij filma za nominacijo pasijona na Unescov seznam (27. 2. 2013).

ARHIV KEF 2013c Valentinčič Furlan, Smernice za oblikovanje karakterističnih video prikazov za Unescov Seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva, februar 2013.

ARHIV KEF 2013d Izjava o prenosu materialnih avtorskih pravic za karakteristične video prikaze enot v registru žive kulturne dediščine za film iz produkcije SEM *Obhodi kurentov*.

ARHIV KEF 2014 Valentinčič Furlan, Poročilo o delu Kustodiata za etnografski film junij – september 2014.

ARHIV KEF 2015 Prijavni obrazec Kraska suhozidna gradnja.

ARHIV KEF 2016a Valentinčič Furlan, *Obhodi kurentov* – Mnenje o filmu 1 (6. 1. 2016).

---

271 Na Unescovi spletni strani obrazec od decembra 2024 ni več dostopen, do njega je možno dostopati na spletni strani Koordinatorja, podstrani Slovenija na Unescu (Spletni vir 241), če se v tabeli pri Veščina suhozidne gradnje, znanje in tehnike klikne na 'Obrazec nominacije'. Kopijo obrazca hranim tudi avtorica.

- ARHIV KEF 2016b Valentinčič Furlan, *Obhodi kurentov* – Mnenje o filmu 2 (11. 2. 2016).
- ARHIV KEF 2016c Valentinčič Furlan, *Obhodi kurentov* – Mnenje o filmu 3 (24. 2. 2016).
- ARHIV KEF 2016d Šola prenove: Suhozidna gradnja, Škocjanski park, 27.–28. 10. 2016 (program).
- ARHIV KEF 2016e Seturia Reguant, Dry Stone Walling, navodila za izdelavo filma, oktober 2016.
- ARHIV KEF 2016f Zapisnik, klekljanje čipk na Unesco, 7. 4. 2016.
- ARHIV KEF 2016g Klekljanje, zapisnik sestanka, 6. 7. 2016.
- ARHIV KEF 2016h Zabeležka sestanka: Vpis suhozidne gradnje v register ŽKD.
- ARHIV KEF 2017a Valentinčič Furlan, Poročilo o delu Kustodiata za etnografski film, februar 2017.
- ARHIV KEF 2017b Prvi sestanek, 19. 4. 2017 (za pripravo nominacije tradicije reje lipincev).
- ARHIV KEF 2017c Minutes, Szilvasvarad meeting, 9. 6. 2017 (tradicije reje lipincev).
- ARHIV KEF 2018a References Nadja Valentinčič Furlan, Manca Filak, Žiga Gorišek.
- ARHIV KEF 2018b Valentinčič Furlan, Produkcija filma *The Traditional Breeding of Lipizzan Horses* (24. 4. 2018).
- ARHIV KEF 2018c Valentinčič Furlan, Production of nomination film *Traditional Breeding of Lipizzan Horses* – suggestions (4. 6. 2018).
- ARHIV KEF 2018d Minutes, Meeting of National Coordinators, 14. 9. 2018 (tradicije reje lipincev).
- ARHIV KEF 2018e Valentinčič Furlan, Poročilo o delu Kustodiata za etnografski film v letu 2018.
- ARHIV KEF 2019a Valentinčič Furlan, Zapisnik s povzetki – slovenski film o tradicijah reje lipincev (17. 4. 2019).
- ARHIV KEF 2019b Gorišek, Montažni načrt nominacijskega filma o reji lipincev (11. 12. 2019).
- ARHIV KEF 2019c Valentinčič Furlan, Poročilo o delu Kustodiata za etnografski film v letu 2019.
- ARHIV KEF 2020a Valentinčič Furlan, Skupni ogled filma, Gödöllő, 29. 1. 2020, zapisnik.
- ARHIV KEF 2020b Valentinčič Furlan, *Traditions of Breeding Lipizzan Horses* – List of filmic materials (11. 3. 2020).
- ARHIV KEF 2020c Valentinčič Furlan, *Lipizzan Horse Breeding Traditions*, podatki in podnapisi filma (16. 3. 2020).
- ARHIV KEF 2020d Valentinčič Furlan, Poročilo o delu Kustodiata za etnografski film v letu 2020.





- Birth of a Nation (Rojstvo naroda). Režija David W. Griffith, produkcija D. W. Griffith Productions, 1915, 195 min.
- Bobbin Lacing in Slovenia (Klekljanje čipk v Sloveniji). Scenaristka in režiserka Magda Lapajne, direktor fotografije in snemalec Andrej Hefferle, montažerka Mateja Pevec, strokovna svetovalka za nominacijski film za Unesco Nadja Valentinčič Furlan, producent in organizator Bojan Dovečer, urednica Izobraževalnega programa Barbara Zrimšek, producent Andrej Otovčević, izvršna urednica Kulturnega in umetniškega programa Živa Emeršič, producentka Tanja Prinčič, produkcija Televizija Slovenija, 2017, 10 min. Spletna vira: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/klekljanje-idrijske-cipke>>; <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/klekljanje-slovenske-cipke>>, 5. 5. 2023.
- Boris Kuhar, 1929–2018. Zamisel in raziskava Nadja Valentinčič Furlan, posnela Urh Vrenjak in Nadja Valentinčič Furlan, zmontirala Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, 2020, 33 min. Spletni vir: <<https://www.etno-muzej.si/en/digitalne-zbirke/filmografija/boris-kuhar-1929-2018>>, 5. 5. 2023.
- Borovo gostüvanje. Scenarij in režija Boris Kuhar, snemanje Franjo Meglič, Boris Gorjup, produkcija Televizija Ljubljana, 1958, 12 min.
- Buena Vista Social Club (Družbeni klub Buena Vista). Avtor Wim Wenders, produkcija Road Movies Filmproduktion GmbH, 1999, 105 min.
- Carnival King of Europe 2.0 (Pust, kralj Evrope 2.0). Koncept in besedilo sinteznega filma Giovanni Kezich, snemanje in montaža Michele Trentini, produkcija Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2011, 32 min.
- Cerkljanska laufarija. Snemanje in montaža Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, Koordinator varstva nesovne kulturne dediščine, 2012–2016, 10 min. Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/cerkljanska-laufarija>>, 5. 5. 2023.
- Cerkljanski laufarji / The Cerkljans Laufarji. Zamisel in realizacija primerjalnega filma Nadja Valentinčič Furlan, uporabljeni so posnetki iz filma Lavfarji v Cerkljani (Niko Kuret, Boris Brelih, produkcija Inštitut za slovensko narodopisje SAZU, 1956) in terensko gradivo Nene Židov (2005 in 2009), produkcija Slovenski etnografski muzej, 2011, 18 min.
- Chronique d'un été (Kronika nekega poletja). Avtorja Jean Rouch in Edgar Morin, produkcija Argos Films, 1961, 85 min.
- Čevlji po meri noge: Boutique Vodeb, Ljubljana. Posnel Andrej Dular, zmontirala Nadja Valentinčič Furlan in Andrej Dular, produkcija Slovenski etnografski muzej, 2019, 11 min. Spletni vir: <<https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/filmografija/cevelj-po-meri-noge-boutique-vodeb-ljubljana-the-foot-fitting-the-shoe-boutique-vodeb-ljubljana>>, 5. 5. 2023.
- Darini: Iniciação Espiritual das Crianças Xavante (Darini: Duhovna iniciacija otrok Xavante). Avtorja Caimi Waiasse in Jorge Protodi, produkcija Department of Communications, Methodist University in Nossa Trubo, 2005, 46 min.
- Door-to-Door Rounds of Kurenti (Obhodi kurentov). Scenarij in režija Štefan Čelan in Klavdija Rižnar, snemanje Tinček Ivanuša, Denis del Bianchi, Nadja Valentinčič Furlan, montaža Stanislav Zebec, produkcija Zveza društev kurentov, ZRS Bistra, Televizija Ptuj, Videoprodukcija Martin Ivanuša, 2015, 9 min. Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/en/RL/door-to-door-rounds-of-kurenti-01278>>, 17. 4. 2023.

- Dry Stone Walling, Knowledge and Techniques (Suhozidna gradnja, znanje in tehnike). Produkcija Mira Audiovisual, 2017, 10 min. Spletna vira: <<https://www.youtube.com/watch?v=0ROnc2OXzuY>>, <<https://www.unesco.org/archives/multimedia/document-4763>>, 29. 12. 2024.
- Ena košara na dan. Raziskava in snemanje Andrej Dular, montaža Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, 2010, 17 min. Spletni vir: <<https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/filmografija/ena-kosara-na-dan>>, 5. 5. 2023.
- Filmoljubje. Avtor Slavko Hren, produkcija Televizija Slovenija, 2018, 90 min.
- Filmski zapisi z južnega Pohorja (posneto 1963). Snemanje in besedilo Boris Kuhar, montaža Boris Kuhar in Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, 2011, 13 min. Spletni vir: <<https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/filmografija-sem/filmski-zapisi-z-juznega-pohorja>>, 5. 5. 2023.
- Forest of Bliss (Gozd blaženosti). Avtorji Robert Gardner, Michael Gartner, Ákos Östör, produkcija The Film Study Center, Harvard University, 1986, 90 min.
- Gospa Rezka Mali in trniči. Avtor Miha Peče, izdelano v Avdiovizualnem laboratoriju, produkcija Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, 2019, 15 min. Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/izdelovanje-trnicev-pisav>>, 5. 5. 2023.
- Go with Dry Stone Walling (Prepusti se suhozidni gradnji). Avtorica Julià Rocha Pujol, Leonardo 2012–2014 Project, produkcija Julsproduction. worldpress.com, 2014, 36 min. Spletni vir: <<https://www.youtube.com/watch?v=z2g9pO52dmc>>, 5. 5. 2023.
- Izdelava idrijskih žlikrofov. Avtor filma Matjaž Mrak, ZFS, skladatelj Cveto Kobal, priprava žlikrofov Ivica Skrt in Cene Skrt, strokovni sodelavci Boštjan Novak, Kristjan Krstič in Mirjam Gnezda Bogataj, vodenje intervjujev Neža Verdonik, produkcija Friendly Production za Idrijsko – Cerkljansko razvojno agencijo, 2018, 15 min. Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/priprava-idrijskih-zlikrofov>>, 3. 12. 2023.
- Izdelovanje kurentij. Snemanje in montaža Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, Koordinator varstva nesovne kulturne dediščine, 2016, 10 min. Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/izdelovanje-kurentij>>, 3. 12. 2023.
- Izdelovanje papirnatih rož. Snemanje in montaža Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, Koordinator varstva nesovne kulturne dediščine, 2016, 10 min. Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/izdelovanje-papirnatih-roz>>, 5. 5. 2023.
- Keelepäästja (Rešiti jezik / To Save a Language). Avtor Liivo Niglas, montaža Kaie-Ene Rääk, produkcija F-Seitse OÜ, 2020, 74 min.
- Klekljana čipka v risu časa. Scenaristka in režiserka Magda Lapajne, direktor fotografije in snemalec Andrej Hefferle, montažerka Mateja Pevc, strokovna sodelavka dr. Tadeja Primožič, producent in organizator Bojan Dovečar, urednica Izobraževalnega programa Barbara Zrimšek, producent Andrej Otovčević, izvršna urednica Kulturnega in umetniškega programa Živa Emeršič, producentka Tanja Prinčič, produkcija Televizija Slovenija, 2015, 90 min.

- La sortie des usines Lumière (Workers Leaving the Lumière Factory, Odhod delavcev iz tovarne Lumière). Avtorja Auguste in Louis Lumière, 1895, 2 min. Spletni vir: <<https://www.dailymotion.com/video/x2b7a3q>>, 5. 5. 2023.
- L'Arrivée d'un Train à La Ciotat (Arrival of a Train at La Ciotat, Prihod vlaka na postajo Ciotat). Avtorja Auguste in Louis Lumière, 1895, 1 min. Spletni vir: <<https://www.youtube.com/watch?v=MT-70ni4Ddo>>, 5. 5. 2023.
- Lavfarji v Cerknem. Scenarij Peter Brelih, snemanje in montaža Boris Brelih, strokovni sodelavec in avtor besedil Niko Kuret, produkcija Inštitut za slovensko narodopisje SAZU, nemi film, 1956, 23 min.
- Les maîtres fous (Nori gospodarji). Avtor Jean Rouch, produkcija Films de la Pléiade, 1954, 33 min. Spletni vir: <<https://vimeo.com/247318996>>, 5. 5. 2023.
- Leviathan. Avtorja Lucien Castaing-Taylor in Véréna Paravel, produkcija Sensory Ethnography Lab, 2012, 87 min.
- Lipizzaner gestud Piber (Lipizzan Stud Farm Piber, Kobilarna lipicancev Piber). Avtor Alfred Ninaus, produkcija Ranfilm, 2019, 12 min.
- Lipizzan Horse Breeding Traditions (Tradicije reje lipicancev). Koncept Žiga Gorišek in Nadja Valentinič Furlan; posneli Alfred Ninaus, Ranfilm, Radio in televizija Republike Srpske, Dražen in Suzana Bota, Studio Bota, László Kovács, Studio Konkam, Claudia Pica in Alberto Marchi, Răzvan Petrișor, Romunska javna televizija, Michal Veselský in Martin Kleibl, Manca Filak in Žiga Gorišek, Ethnocinema production; montaža Žiga Gorišek; strokovni svetovalec o reji lipicanca Janez Rus, Kobilarna Lipica; produkcija Slovenski etnografski muzej in Ethnocinema Production, 2020, 20 min. Spletna vira: <<https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/filmografija-sem/lipizzan-horse-breeding-traditions-tradicije-vzreje-lipicanca>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=Eet9fAvCM5A>>, 5. 5. 2023.
- Lipizzan Horse Breeding Traditions (Tradicije reje lipicancev, napovednik). Produkcija Slovenski etnografski muzej in Ethnocinema Production, 2023, 2 min. Spletni vir: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eet9fAvCM5A>>, 3. 12. 2023.
- Ljudje ob reki Ubangi / People from the Ubangi River. Snemanje in besedilo Boris Kuhar, montaža Nadja Valentinič Furlan in Boris Kuhar, produkcija Slovenski etnografski muzej, 2011, 12 min. Spletni vir: <<https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/filmografija/ljudje-ob-reki-ubangi-people-from-the-ubangi-river>>, 3. 12. 2023.
- Lukomir, My Home / Lukomir, moj dom. Raziskava, snemanje, montaža in režija Žiga Gorišek in Manca Filak, produkcija Ethnocinema production, 2018, 70 min.
- Na svoji zemlji. Scenarist Ciril Kosmač, režiser France Štiglic, snemalci Ivan Marinček, Ivo Belec, Srečko Pavlovčič, avtor glasbe Marjan Kozina, produkcija Triglav film, 1948, 106 min.
- Medena zemja (Медена земја, Medena dežela). Režija Tamara Kotevska in Ljubomir Stefanov, posnela Fejmi Daut in Samir Ljuma, montaža Atanas Georgiev, produkcija Trice Films in Apolo Media, 2019, 86 min.
- Moj pusl je ta leus: Izdelovanje cvetnonedeljskih butar. Snemanje in montaža Nadja Valentinič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine, 2017, 10 min. Spletni vir: <<https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/filmografija-sem/moj-pusl-je-ta-leus-izdelovanje-cvetnonedeljskih-butar>>, 19. 4. 2023.

- Mongolian Traditional Practices of Worshipping the Sacred Sites (Mongolski tradicionalni obredi čaščenja svetih krajev). Produkcija Research and Information Centre for Sacred Sites, Mongolia, 2016, 10 min. Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/en/USL/mongolian-traditional-practices-of-worshipping-the-sacred-sites-00871>>, 19. 4. 2023.
- Moana. Avtor Robert Flaherty, produkcija Robert Flaherty Productions, nemi film, 1926, 85 min.
- Nanook from the North (Nanook s severa). Avtor Robert Flaherty, produkcija Revillon Frères, nemi film, 1923, 79 min.
- Obhodi kurentov. Snemanje in montaža Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine, 2012–2013, 5 min. Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/obhodi-kurentov>>, 5. 5. 2023.
- Odnesel te bom na morje. Raziskava in snemanje Manca Filak, montaža Manca Filak in Žiga Gorišek, produkcija Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, 2012, 35 min. Spletni vir: <<https://ethnocinema-production.com/portfolio/odnesel-te-bom-na-morje-i-will-carry-you-to-the-sea-side/>>, 5. 5. 2023.
- Oglarjenje. Raziskava in snemanje Andrej Dular, montaža Nadja Valentinčič Furlan in Andrej Dular, produkcija Slovenski etnografski muzej, 2020, 11 min. Spletni vir: <<https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/filmografija/oglarjenje>>, 5. 5. 2023.
- Pastirske hiške na Krasu. Scenarist in režiser Jadran Sterle, produkcija Televizija Slovenija, 2008, 31 min. Spletni vir: <<https://4d.rtvsl.si/arhiv/dokumentarni-filmi-in-oddaje-izobrazevalni-program/30855344>>, 5. 5. 2023.
- Peka velikonočnega kruha bosmana. Raziskava in režija Jelka Pšajd, snemanje Robert Berden, montaža Jernej Vöröš, produkcija Pokrajinski muzej Murska Sobota, 2010, 6 min.
- Petje na tretko in četrtko. Strokovno vodstvo in pogovor Anja Jerin, Adela Pukl in Simona Moličnik, snemanje Peter Vrčkovnik in Blaž Verbič, postprodukcija Peter Vrčkovnik, produkcija Slovenski etnografski muzej, Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine, 2021, 10 min. Spletna vira: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/petje-na-tretko>>; <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/petje-na-cetrtko>>, 3. 12. 2023.
- Planšarstvo v Bohinju. Strokovno vodstvo Anka Novak, snemalec Janez Verovšek, montaža Marička Pirkmajer, režija Naško Križnar, produkcija DDU Univerzum, 1979, 16 min.
- Pokrivanje strehe. Urednik serije Naško Križnar, raziskava Naško Križnar, realizacija Miha Peče. Produkcija Avdiovizualni laboratorij Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU, 2010, 8 min.
- Priprava belokranjske pogače. Snemanje in montaža Manca Filak, produkcija Slovenski etnografski muzej, Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine, 2018, 10 min. Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/priprava-belokranjskih-pogac>>, 20. 3. 2023.
- Priprava poprtnikov. Raziskava in scenarij Klara Debeljak, režija, kamera in montaža Rok Borštnik, produkcija Parnas, Zavod za kulturo in turizem Velike Lašče, 2014, 10 min. Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/priprava-poprtnikov>>, 5. 5. 2023.

- Priprava slame. Raziskava Naško Križnar, realizacija Miha Peče, produkcija Avdiovizualni laboratorij Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU, 2010, 4 min.
- Pust Vrbica. Snemanje Marijan Prosen, digitalizacija 8 mm filma Slovenska kinoteka, montaža Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Tomaž Prosen in Slovenski etnografski muzej, 2023, 7 min.
- Rashomon (羅生門). Režija Akira Kurosawa, produkcija Daiei Film, 1950, 88 min.
- Reassemblage. Režija Trinh T. Minh-ha, koprodukcija Jean-Paul Bourdier in Trinh T. Minh-ha, 1982, 40 min.
- Selitev kamnite hiške na Medvejku. Avtorji Boris Čok, Marko Brana in Ljubo Sever, 2015, 17 min. Spletna vira: <<https://www.kamra.si/digitalne-zbirke/item/selitev-kamnite-hiske-na-medvejku.html>>, <<https://kraskagradnjanasuhowixsite.com/suhozidnagrada/video>>, 5. 5. 2023.
- Sirjenje na ovčji planini. Strokovno vodstvo Naško Križnar, snemalec Janez Verovšek, montaža Marička Pirkmajer, režija Naško Križnar, produkcija DDU Univerzum, 1979, 15 min.
- Slavje slovenskega filma. Novinarka Jovita Podgornik, snemalec Ivo Belec, produkcija Televizija Slovenija, 1975, 35 min. Spletni vir: <[http://www.tpnasvojzemlji.si/dokument\\_02.html](http://www.tpnasvojzemlji.si/dokument_02.html)>, 5. 5. 2023.
- Suhogradnja. Scenarista Eda Benčič Mohar in Vinko Zupančič, režija in snemanje Riccardo Bertoni, produkcija NoVa Film/Video in Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 2011, 38 min. Spletni vir: <<https://vimeo.com/41004560>>, 5. 5. 2023.
- Suhozidna gradnja. Snemanje in montaža Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine, 2017, 10 min., <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/suhozidna-gradnja>>, 5. 5. 2023.
- Škromatija. Snemanje in montaža Nadja Valentinčič Furlan, produkcija Slovenski etnografski muzej, Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine, 2016, 10 min. Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/skromatija>>, 5. 5. 2023.
- Tak ti je tu blu. Scenarij in režija Jožica Penič, strokovni sodelavki Ivanka Počkar in Alenka Černelič Krošelj, posnel in zmontiral Davor Lipej, produkcija Kulturno društvo Kapele, 2013, 90 min.
- The Craft of the Miller (Mlinarjeva obrt). Režija Jos Kuijer in Caspar Haspels, snemanje Jos Kuijer, montaža Ineke Strouken, Albert van der Zeijden, Frits Bloem, Bas de Virtue, Maarten Dolman, Ingeborg Pouwels, Riet de Leeuw, Gerard Troost, produkcija Amsterdamse Filmstichting, 2016, 10 min. Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/en/RL/craft-of-the-miller-operating-windmills-and-watermills-01265>>, 19. 4. 2023.
- The Flight of the Condor (Kondorjev let). Scenarij in komentar Valdimar Tr. Hafstein, režija Áslaug Einaradóttir, produkcija University of Iceland, 2018, 31 min.
- The Possibility of Spirits (Možnost obstoja duhov). Raziskava, snemanje, montaža in produkcija Mattijs van de Port, 2016, 71 min.
- The Škofja Loka Passion Play (Škofjeloški pasijon). Snemanje, režija in montaža Marjan Cerar, produkcija Občina Škofja Loka, 2015, 6 min. Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/skofjeloski-pasijon>>, 5. 5. 2023.

Tem Que Ser Curioso (Človek mora biti radoveden, One Must Be Curious). Avtor Camimi Waiasse, produkcija Video nas Aldeias, Centro de Trabalho Indigenista, 1996, 96 min.

Tinian Marble Craftsmanship (Klesanje marmorja na otoku Tinos). Scenarij in režija Yiannis N. Drinis in Silas Michalakas, kamera in montaža Silas Michalakas, produkcija Oddelek za nesovno kulturno dediščino pri Helenskemu ministru za kulturo in šport, 2014, 11 min. Spletni vir: <<https://ich.unesco.org/en/RL/tinian-marble-craftsmanship-01103>>, 5. 5. 2023.

Tku je blo na Volčjem Gradi. Scenarij Jasna Fakin Bajec, snemanje in montaža Miha Tozon, produkcija Društvo Debela griza in Vaška skupnost Volčji grad, 2005, 45 min.

Tradicionalna reja in vzreja lipancev. Koncept Nadja Valentinčič Furlan, SEM, in Janez Rus, Kobilarna Lipica, snemanje, režija in montaža Manca Filak in Žiga Gorišek, produkcija Slovenski etnografski muzej in Ethnocinema production, 2019, 14 min. Spletni vir: <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/tradicionalna-reja-vzreja-lipancev>>, 5. 5. 2023.

Triumph des Willens (Zmagoslavje volje). Avtorica Leni Riefenstahl, produkcija Reichsparteitag-Film, 1935, 114 min.

Vzdrževanje in gradnja suhih zidov. Posnela in zmontirala Darja Kranjc, produkcija Park Škocjanske jame, 2012, 25 min. Spletni vir: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y5jFO2qwuW0>>, 5. 5. 2023.

Whose Is This Song? (Čigava je ta pesem?). Avtorica Adela Peeva, produkcija Adela Media, 2003, 70 min. Spletni vir: <<https://www.youtube.com/watch?v=x8LrcGGJfLs>>, 5. 5. 2023.

## SPLETNI VIRI

V seznamu spletnih virov so uporabljene naslednje kratice: KVNKD – Koordinator varstva nesovne kulturne dediščine; MK – Ministrstvo za kulturo; NKD – nesovna kulturna dediščina; RNKD – Register nesovne kulturne dediščine; SSD – Seznam svetovne dediščine (World Heritage List).

Spletni vir 1: Unesco: Sezname NKD, <<https://ich.unesco.org/en/lists>>, 5. 5. 2023.

Spletni vir 2: MK: RNKD: *Suhozidna gradnja*, <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A47&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A47&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 5. 4. 2024.

Spletni vir 3: KVNKD: Prikaz enot v RNKD: *Suhozidna gradnja* (2016), <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/register/suhozidna-gradnja>>, 5. 5. 2023.

Spletni vir 4: Partnerstvo za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje (2015), <<https://kraskagradsjanasuh.wixsite.com/suhozidnagradsjanasuh>>, 5. 5. 2023.

Spletni vir 5: Unesco: SSD: *Škocjanske jame / Škocjan Caves* (1986), <<https://whc.unesco.org/en/list/390/>>, 5. 5. 2023.

Spletni vir 6: MK: Register nepremične kulturne dediščine, <<https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?page=RNPd>>, 5. 5. 2024.

- Spletni vir 7: MK: Register nesnovne kulturne dediščine, <https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?page=RNSD> 5. 4. 2024
- Spletni vir 8: MK: Nesnovna dediščina in seznam registriranih enot (stara domena), <https://www.gov.si/teme/nesnovna-dediscina/>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 9: KVNKD, <http://www.nesovnadediscina.si/sl>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 10: KVNKD: Prikaz enot, vpisanih v Register nesnovne kulturne dediščine, <http://www.nesovnadediscina.si/sl/register>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 11: Muzej Penn / Penn Museum: Navaji snemajo sebe / *Navajo Film Themselves*, <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/>, <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/inside-the-project/field-notes/>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 12: Ameriška antropološka zveza / American Anthropological Association: Blog o etiki / Ethics Blog (2012), <https://ethics.americananthro.org/category/statement/>, 2. 1. 2024.
- Spletni vir 13: Zveza socialnih antropologov Velike Britanije / Association of Social Anthropologists of the UK (ASA): *Ethical Guidelines 2021 for Good Research Practice*, <https://www.theasa.org/ethics/>, 2. 1. 2024.
- Spletni vir 14: Mednarodni festival etnografskega filma Göttingen / Göttingen International Ethnographic Film Festival: *Participatory – What Does It Mean?: Participatory Cinema – Participatory Video Under Consideration*, <https://www.gieff.de/conference-2012.html>; <https://www.gieff.de/programme-conference-2012.html>; <https://www.gieff.de/abstracts-and-biographies.html>, 1. 5. 2023.
- Spletni vir 15: Kuhinja 24 / 24 Kitchen: Kuharski mojstri, <https://www.24kitchen.si/kuharji>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 16: Muzej Quai Branly – Jacques Chirac: 'Odbor za etnografski film' / 'Comité du film ethnographique', <https://www.comitedufilmethnographique.com/>, 3. 12. 2023.
- Spletni vir 17: Koordinacija antropoloških filmskih festivalov / Coordinating Anthropological Film Festivals in Europe, CAFFE, <http://www.anthropological-filmfestivals.eu/festivals.html>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 18: Norveška zveza antropološkega filma / Nordic Anthropological Film Association, NAFA, <https://nafa.uib.no/?q=home>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 19: Dokumentarni izobraževalni viri / Documentary Educational Resources, DER, <https://www.der.org/>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 20: Kanadski filmski sklad / National Film Board of Canada: 'Staroselci v Kanadi (Inuiti)' / 'Indigenous Peoples in Canada (Inuit)', <https://www.nfb.ca/subjects/indigenous-peoples-in-canada-inuit/netsilik/>; [https://www.nfb.ca/film/at\\_the\\_spring\\_sea\\_ice\\_camp\\_part\\_2/](https://www.nfb.ca/film/at_the_spring_sea_ice_camp_part_2/), 5. 5. 2023.
- Spletni vir 21: Slovenski etnografski muzej: Filmografija, <https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/filmografija>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 22: Ethnocinema Production, <https://ethnocinema-production.com/>, 5. 5. 2023.



- Spletni vir 23: Delo: 'Sto let Rojstva naroda, rasistične filmske mojstrovine', Jela Krečič (10. 2. 2015), <<https://old.delo.si/kultura/film-tv/sto-let-rojstva-naroda-rasisticne-filmske-mojstrovine.html>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 24: The Guardian: Ashley Clark, 'Prezirati blisk: Ocena filma Rojstvo naroda 100 let pozneje' / 'Deride the Lightning: Assessing The Birth of a Nation 100 Years On' (5. 3. 2015), <<https://www.theguardian.com/film/2015/mar/05/birth-of-a-nation-100-year-anniversary-racism-cinema>>, 1. 5. 2023.
- Spletni vir 25: Blog o fotografiji / About Photography Blog: 'Zgodba o terorju vojne: 'Napalm Girl' Nicka Uta' / 'Story Behind The The Terror of War: Nick Ut's 'Napalm Girl' (1972), <<https://aboutphotography.blog/blog/the-terror-of-war-nick-uts-napalm-girl-1972>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 26: YouTube: *The Kuleshov Experiment* (Eksperiment Kulešov), <<https://www.youtube.com/watch?v=XFwVKkxOX40>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 27: YouTube: *Letter from Siberia* (Pismo iz Sibirije, 1957), <<https://www.youtube.com/watch?v=yFhk7cFDkmM>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 28: Zveza kritičnih dediščinskih študij / Association of Critical Heritage Studies, <<https://www.criticalheritagestudies.org/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 29: Prosti slovar / The Free Dictionary: Heritage, <<http://www.thefreedictionary.com/heritage>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 30: Portal Fran: Dediščina, <<https://fran.si/iskanje?View=1&Query=dedi%C5%A1%C4%8Dina>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 31: Wikipedia: 'Sedem čudes starega veka', <[https://sl.wikipedia.org/wiki/Sedem\\_%C4%8Dudes\\_starega\\_veka](https://sl.wikipedia.org/wiki/Sedem_%C4%8Dudes_starega_veka)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 32: Organizacija Združenih narodov za izobraževanje, znanost in kulturo / United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, UNESCO, <<https://en.unesco.org/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 33: Slovenska nacionalna komisija za Unesco, <<https://www.gov.si/zbirke/delovna-telesa/slovenska-nacionalna-komisija-za-unesco/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 34: Mednarodni svet muzejev / International Council of Museums, ICOM, <<https://icom.museum/en/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 35: ICOM Slovenija, <<http://www.icom-slovenia.si/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 36: Mednarodni svet za spomenike in spomeniška območja / International Council on Monuments and Sites, ICOMOS, <<https://www.icomos.org/en>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 37: ICOMOS Slovenija, <<https://www.icomos.si/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 38: Unesco: Konvencije, <<https://www.unesco.org/en/legal-affairs/standard-setting/conventions>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 39: Unesco: SSD (World Heritage List), <<https://whc.unesco.org/en/list/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 40: Unesco: SSD: *Uluru-Kata Tjuta National Park* (Avstralija, 1987), <<https://whc.unesco.org/en/list/447/>>, 5. 5. 2023.

- Spletni vir 41: Unesco: SSD: *Tongariro National Park* (Nova Zelandija, 1990), <<https://whc.unesco.org/en/list/421/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 42: Unesco: NKD: *Cultural Space of Jemaa el-Fna Square* (Maroko, 2001, 2008), <<https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-space-of-jemaa-el-fna-square-00014>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 43: Unesco: SSD: Hrvaški vpisi svetovne kulturne dediščine, <[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_World\\_Heritage\\_Sites\\_in\\_Croatia](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_World_Heritage_Sites_in_Croatia)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 44: Unesco: NKD: Hrvaški vpisi nesovne kulturne dediščine, <[https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country\[\]=00058&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs](https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country[]=00058&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 45: Unesco: Etika in nesovna kulturna dediščina / Ethics and Intangible Cultural Heritage (Decision 10.COM 15.a), <<https://ich.unesco.org/en/ethics-and-ich-00866>>, 5. 10. 2023.
- Spletni vir 46: Unesco: NKD: 'Kaj je nesovna kultura dediščina' / 'What Is Intangible Cultural Heritage' (2011), <<https://ich.unesco.org/en/what-isintangible-heritage-00003>>, 3. 3. 2023.
- Spletni vir 47: Unesco: NKD: Države pogodbenice / States Parties, <<https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage#item-1>>, 29. 12. 2024 (seznam sledi besedilu konvencije).
- Spletni vir 48: Unesco: NKD: večnacionalni vpisi nesovne kulturne dediščine, <<https://ich.unesco.org/en/lists?text=&multinational=2&display1=inscriptionID#tabs>>, 29. 12. 2024.
- Spletni vir 49: Unesco: Razglasitve mojstrov in nesovne dediščine človeštva / Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, <<https://ich.unesco.org/en/proclamation-of-masterpieces-00103>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 50: Unesco: *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity: Proclamations 2001, 2003 and 2005* (CLT/CH/ITH/PROC/BR3) 2006 (publikacija), <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147344>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 51: Unesco: NKD: 90 mojstrov in (leta 2008 prenesene na Reprezentativni seznam), <[https://ich.unesco.org/en/lists?text=&inscription\[\]=00002&multinational=3#tabs](https://ich.unesco.org/en/lists?text=&inscription[]=00002&multinational=3#tabs)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 52: Unesco: Kitajski vpisi NKD, <[https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country\[\]=00045&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs](https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country[]=00045&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs)>, 5. 5. 2023).
- Spletni vir 53: Unesco: Izmenjava informacij za spodbujanje večnacionalnih nominacij / Sharing Information to Encourage Multinational Files, <<https://ich.unesco.org/en/mechanism-to-encourage-multinational-files-00560>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 54: Unesco: NKD: *Falconry, a Living Human Heritage* (Združeni arabski emirati, Belgija, Češka, Francija, Mongolija, Maroko, Katar, Republika Koreja, Savdska Arabija, Španija, Sirska arabska republika, Nemčija, Avstrija, Madžarska, Italija, Kazahstan, Pakistan, Portugalska, Hrvaška, Irska, Kirgizija, Nizozemska, Poljska in Slovaška, 2010–2021), <<https://ich.unesco.org/en/RL/falconry-a-living-human-heritage-01708>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 55: Unesco: NKD: *Škofja Loka Passion Play* (Slovenija, 2016), <<https://ich.unesco.org/en/RL/skofja-loka-passion-play-01203>>, 5. 5. 2023.

- Spletni vir 56: Unesco: NKD: *Door-to-Door Rounds of Kurenti* (Slovenija, 2017), <<https://ich.unesco.org/en/RL/door-to-door-rounds-of-kurenti-01278>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 57: Unesco: NKD: *Bobbin Lacemaking in Slovenia* (Slovenija, 2018), <<https://ich.unesco.org/en/RL/bobbin-lacemaking-in-slovenia-01378>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 58: Unesco: NKD: *Art of Dry Stone Walling, Knowledge and Techniques* (Ciper, Francija, Grčija, Hrvaška, Italija, Slovenija, Španija in Švica, 2018), <<https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-dry-stone-walling-knowledge-and-techniques-01393>>, 5. 5. 2023. Glej tudi Spletni vir 216.
- Spletni vir 59: Unesco: NKD: *Lipizzan Horse Breeding Traditions* (Avstrija, Bosna in Hercegovina, Hrvaška, Madžarska, Italija, Romunija, Slovaška in Slovenija, 2022), <<https://ich.unesco.org/en/RL/lipizzan-horse-breeding-traditions-01687>>, 5. 12. 2023.
- Spletni vir 60: Unesco: NKD: *Beekeeping in Slovenia, a Way of Life* (Slovenija, 2022), <<https://ich.unesco.org/en/RL/beekeeping-in-slovenia-a-way-of-life-01857>>, 5. 12. 2023.
- Spletni vir 61: Unesco: NKD: *Midwifery: Knowledge, Skills and Practices* (Kolumbija, Ciper, Nemčija, Kirgizija, Luksemburg, Nigerija, Slovenija in Togo, 2023), <<https://ich.unesco.org/en/RL/midwifery-knowledge-skills-and-practices-01968>>, 5. 1. 2024.
- Spletni vir 62: Unesco: NKD: Obrazci / Forms, <<https://ich.unesco.org/en/forms>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 63: Portal Fran: Participacija, <<https://fran.si/iskanje?View=1&Query=participacija&All=participacija&FilteredDictionaryIds=133>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 64: Portal Fran: Sodelovanje, <<https://fran.si/iskanje?FilteredDictionaryId=133&View=1&Query=sodelovanje>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 65: Unesco, NKD: *The Twenty-Four Solar Terms, Knowledge in China of Time and Practices Developed through Observation of the Sun's Annual Motion* (Kitajska, 2016), <<https://ich.unesco.org/en/RL/the-twenty-four-solar-terms-knowledge-in-china-of-time-and-practices-developed-through-observation-of-the-sun-s-annual-motion-00647>>, 5. 1. 2024.
- Spletni vir 66: Unesco: NKD: *Call for projects of the National Programme of Intangible Heritage* (Brazilija, 2011, Register dobrih praks), <<https://ich.unesco.org/en/BSP/call-for-projects-of-the-national-programme-of-intangible-heritage-00504>>, 5. 1. 2024.
- Spletni vir 67: Unesco: Globalna mreža pospeševalcev / Global Network of Facilitators, <<https://ich.unesco.org/en/facilitator>>, 2. 2. 2023.
- Spletni vir 68: MK: RNKD: *Izdelovanje ljubenskih potic* (2012), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A3&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A3&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 69: MK: RNKD: *Obisk dedka Mraza* (2020), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A67&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A67&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.

- Spletni vir 70: MK: RNKD: *Miklavževo* (2021), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A87&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A87&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 71: MK: RNKD: *Trikraljevsko koledovanje* (2021), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A98&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A98&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 72: Unesco: NKD: Vietnamski vpisi, <[https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country\[\]=00234&multinational=3#tabs](https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country[]=00234&multinational=3#tabs)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 73: MK: RNKD: *Izdelovanje cvetnonedeljskih butar* (2013), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A26&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A26&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 74: MK: RNKD: *Obhodi kurentov* (2012), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A10&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A10&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 75: PisRS: Odlok o razglasitvi Obhodov kurentov za živo mojstrovino državnega pomena (2015), <<http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ODLO1822>>, 1. 5. 2023.
- Spletni vir 76: Zveza društev kurentov, <<http://zveza-kurentov.si/>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 77: WIPO: Svetovna organizacija za intelektualno lastnino / World Intellectual Property Organization, <<https://www.wipo.int/about-wipo/en/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 78: Unesco: NKD: *Kutiyattam, Sanskrit Theatre* (Indija, 2001, 2008), <<https://ich.unesco.org/en/RL/kutiyattam-sanskrit-theatre-00010>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 79: Unesco: NKD: *Jeju Chilmeoridang Yeongdeunggut* (Južna Koreja, 2009), <<https://ich.unesco.org/en/RL/jeju-chilmeoridang-yeongdeunggut-00187>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 80: Unesco: NKD: *Vimbuza Healing Dance* (Malavi, 2005, 2008), <<https://ich.unesco.org/en/RL/vimbuza-healing-dance-00158>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 81: Unesco: NKD: *Koshikijima no Toshidon* (Japonska, 2009), <<https://ich.unesco.org/en/RL/koshikijima-no-toshidon-00270>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 82: Unesco: NKD: *Kopachkata, a Social Dance from the Village of Dramche, Pijanec* (Severna Makedonija, 2014), <<https://ich.unesco.org/en/RL/kopachkata-a-social-dance-from-the-village-of-dramche-pijanec-00995>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 83: Portal Fran: Ználec, <<https://fran.si/133/sskj2-slovar-slovenskega-knjiznega-jezika-2/4553296/znalec?View=1&Query=znalec&All=znalec&FilteredDictionaryIds=133>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 84: Portal Fran: Poznavalec, <<https://fran.si/133/sskj2-slovar-slovenskega-knjiznega-jezika-2/4516201/poznavalec?View=1&Query=poznavalec&All=poznavalec&FilteredDictionaryIds=133>>, 18. 5. 2023.

- Spletni vir 85: Portal Fran: Veščák, <<https://fran.si/133/sskj2-slovar-slovenskega-knjiznega-jezika-2/4545670/vescak?FilteredDictionaryIds=133&View=1&Query=ve%c5%a1%c4%8dak>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 86: MK: RNKD: *Slamnikarstvo na Domžalskem* (2014), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A41&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A41&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 87: MK: RNKD: *Čebelarstvo* (2018), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A981&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A981&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 88: MK: RNKD: *Škofjeloški pasijon* (2008), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A5&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A5&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 89: Univerza na Primorskem: Fakulteta za humanistične študije: Konferenca za medije ob ustanovitvi nove UNESCO katedre za interpretacijo in izobraževanje za spodbujanje celostnih pristopov k dediščini, <<https://www.fhs.upr.si/sl/novice/konferenca-za-medije-ob-ustanovitvi-nove-unesco-katedre-za-inter>>, 18. 5. 2024).
- Spletni vir 90: Nesnovna kulturna dediščina Belgije / Patrimoine culturel immateriel: *Lart brassicole en brabant wallon* (2012), <[http://www.patrimoinevivantwalloniebruxelles.be/patrimoines/artisanat/fiche\\_artisanat/?n=43](http://www.patrimoinevivantwalloniebruxelles.be/patrimoines/artisanat/fiche_artisanat/?n=43)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 91: Unesco: NKD: *Beer Culture in Belgium* (Belgija, 2016), <<https://ich.unesco.org/en/RL/beer-culture-in-belgium-01062>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 92: Nesnovna kulturna dediščina Belgije / Patrimoine culturel immateriel: *Les frituristes de Bruxelles* (2014), <[http://www.patrimoinevivantwalloniebruxelles.be/patrimoines/artisanat/fiche\\_artisanat/?n=46](http://www.patrimoinevivantwalloniebruxelles.be/patrimoines/artisanat/fiche_artisanat/?n=46)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 93: MK: RNKD: *Tradicionalno čevljarstvo*, <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A1602&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A1602&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 94: Ekomuzej doline Taleggio / Ecomuseo Val Taleggio, <<http://www.ecomuseovalteleggio.it/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 95: Unesco: Forumi nevladnih organizacij za nesnovno kulturno dediščino ob zasedanjih odborov / ICH NGO Forums on the Occasion of Committee Sessions, <<https://ich.unesco.org/en/ngo-forum-00422>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 96: Unesco: Spletni prenos 17. zasedanja Medvladnega odbora / Webcast of the Seventeenth Session of the Intergovernmental Committee, Rabat, Maroko, 2022, <<https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&tbm=vid&q=Unesco+intergovernmental+committee+session+2022+videos&sa=X&ved=2ahUKewjkdW13vP7AhV9hP0HHeqCAaUQ8ccDegQIDB AF&biw=1280&bih=570&dpr=1.5>>, 5. 1. 2023.
- Spletni vir 97: Unesco: NKD: *Indigenous Festivity Dedicated to the Dead* (Mehika, 2003, 2008), <<https://ich.unesco.org/en/RL/indigenous-festivity-dedicated-to-the-dead-00054>>, 3. 3. 2023.
- Spletni vir 98: Unesco: NKD: *Cultural Space of the Brotherhood of the Holy Spirit of the Congos of Villa Mella* (Dominikanska republika, 2001, 2008), <<https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-space-of-the-brotherhood-of-the-holy-spirit-of-the-congos-of-villa-mella-00054>>, 3. 3. 2023.

unesco.org/en/RL/cultural-space-of-the-brotherhood-of-the-holy-spirit-of-the-congos-of-villa-mella-00006>, 3. 12. 2023.

Spletni vir 99: Unesco: NKD: *Gule Wamkulu* (Malavi, Mozambik in Zambija, 2005, 2008, <<https://ich.unesco.org/en/RL/gule-wamkulu-00142>>, 3. 12. 2023.

Spletni vir 100: Unesco: NKD: *Rabinal Achí Dance Drama Tradition* (Gvatemala, 2005, 2008), <<https://ich.unesco.org/en/RL/rabinal-achi-dance-drama-tradition-00144>>, 3. 12. 2023.

Spletni vir 101: Unesco: NKD: *La Tumba Francesa* (Kuba, 2003, 2008), <<https://ich.unesco.org/en/RL/la-tumba-francesa-00052>>, 3. 12. 2023.

Spletni vir 102: Unesco: Škodljive tradicionalne prakse, ki vplivajo na zdravje žensk in otrok / Harmful Traditional Practices Affecting the Health of Women and Children (Fact Sheet 23, 18. 12. 1979), <<https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/FactSheet23en.pdf>>, 3. 3. 2023.

Spletni vir 103: Unesco: Mednarodni dan ničelne tolerance do pohabljanja ženskih spolnih organov / International Day of Zero Tolerance for Female Genital Mutilation (2023), <<https://www.unesco.org/en/articles/international-day-zero-tolerance-female-genital-mutilation>>, 3. 12. 2023.

Spletni vir 104: *Tematska pot Na svoji zemlji* (2012), <<https://www.tpnasvojizemlji.si/>>, 5. 5. 2023.

Spletni vir 105: MK: RNKD: *Prekmurščina* (2019), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A83&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A83&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.

Spletni vir 106: MK: RNKD: *Raba hišnih imen* (2020), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A98&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A98&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 5. 5. 2024.

Spletni vir 107: MK: RNKD: *Peka potic* (2021), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A100&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A100&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.

Spletni vir 108: Gov.si: Ministrstvo za kulturo: Javni razpis za izbor javnih kulturnih projektov na področju nesovne kulturne dediščine (2021), <<https://www.gov.si/zbirke/javne-objave/javni-razpis-za-izbor-javnih-kulturnih-projektov-na-podrocju-nesovne-kulturne-dediscine-2021/>>, 5. 5. 2023.

Spletni vir 109: Wikipedia: Mlin Windlust, Burum, <[https://en.wikipedia.org/wiki/Windlust,\\_Borum](https://en.wikipedia.org/wiki/Windlust,_Borum)>, 5. 5. 2023.

Spletni vir 110: Unesco: SSD: *Itsukushima Shinto Shrine* (Japonska, 1996), <<https://whc.unesco.org/en/list/776/>>, 5. 5. 2023.

Spletni vir 111: Partizanska bolnica Franja, <<https://www.pb-franja.si/>>; <<https://www.muzej-idrija-cerkno.si/lokacija/partizanska-bolnica-franja/>>, 5. 5. 2023.

Spletni vir 112: Unesco: NKD: *Traditional Mexican Cuisine – Ancestral, Ongoing Community Culture, the Michoacán Paradigm* (Mehika, 2010), <<https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-mexican-cuisine-ancestral-ongoing-community-culture-the-michoacn-paradigm-00400>>, 5. 5. 2023.

- Spletni vir 113: Unesco: *Spomin sveta / Memory of the World*, <<https://www.unesco.org/en/memory-world/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 114: Narodna in univerzitetna knjižnica: Nacionalna lista Spomin sveta Unesco, <<https://www.nuk.uni-lj.si/nuk/nacionalni-odbor-unesco>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 115: Unesco: NKD: Arhivirani obrazci / Archived Forms, <<https://ich.unesco.org/en/forms-archived>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 116: Yuchi Language Project, <<http://www.euchelp.org/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 117: Slovenski etnografski muzej: Mali mojster, <<https://www.etno-muzej.si/filmi-malega-mojstra>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 118: Unesco: Filedepot, <<https://www.unesco.org/tools/filedepot/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 119: WeTransfer, <<https://wetransfer.com/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 120: Unesco: NKD: *Fado, Urban Popular Song of Portugal* (Portugalska, 2011), <<https://ich.unesco.org/en/RL/fado-urban-popular-song-of-portugal-00563>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 121: Unesco: NKD: *Bečarac Singing and Playing from Eastern Croatia* (Hrvaška, 2011), <<https://ich.unesco.org/en/RL/bearac-singing-and-playing-from-eastern-croatia-00358>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 122: Unesco: NKD: *Mibu no Hana Taue, Ritual of Transplanting Rice in Mibu, Hiroshima* (Japonska, 2011), <<https://ich.unesco.org/en/RL/mibu-no-hana-taue-ritual-of-transplanting-rice-in-mibu-hiroshima-00411>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 123: Unesco: NKD: *Ceremonial Keşkek Tradition* (Turčija, 2011), <<https://ich.unesco.org/en/RL/ceremonial-kekek-tradition-00388>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 124: Unesco: NKD: *Carnival of Binche* (Belgija, 2003, 2008), <<https://ich.unesco.org/en/RL/carnival-of-binche-00033>>, 5. 7. 2023.
- Spletni vir 125: Unesco: NKD: *Mevlevi Sema Ceremony* (Turčija, 2005, 2008), <<https://ich.unesco.org/en/RL/mevlevi-sema-ceremony-00100>>, 17. 4. 2023.
- Spletni vir 126: Unesco: NKD: *Mongolian Traditional Practices of Worshipping the Sacred Sites* (Mongolija, 2017), <<https://ich.unesco.org/en/USL/mongolian-traditional-practices-of-worshipping-the-sacred-sites-00871>>, 19. 4. 2023.
- Spletni vir 127: Unesco: NKD: *The Craft of the Miller Operating Windmills and Watermills* (Nizozemska, 2017), <<https://ich.unesco.org/en/RL/craft-of-the-miller-operating-windmills-and-watermills-01265>>, 19. 4. 2023.
- Spletni vir 128: Unesco: NKD: *Tinian Marble Craftsmanship* (Grčija, 2015), <<https://ich.unesco.org/en/RL/tinian-marble-craftsmanship-01103>>, 17. 5. 2023.
- Spletni vir 129: Unesco: NKD: *Earthenware Pottery-Making Skills in Botswana's Kgatleng District* (Bocvana, 2012), <<https://ich.unesco.org/en/USL/earthenware-pottery-making-skills-in-botswanas-kgatleng-district-00753>>, 17. 1. 2024.
- Spletni vir 130: Unesco: NKD: *Bisalhães Black Pottery Manufacturing Process* (Portugalska, 2016), <<https://ich.unesco.org/en/USL/bisalhaes-black-pottery-manufacturing-process-01199>>, 17. 1. 2024.

- Spletni vir 131: Unesco: NKD: *Mediterranean Diet* (Ciper, Hrvaška, Španija, Grčija, Italija, Maroko in Portugalska, 2010, 2013), <<https://ich.unesco.org/en/RL/mediterranean-diet-00884>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 132: Unesco: NKD: *Community Project of Safeguarding the Living Culture of Rovinj / Rovigno: The Batana Ecomuseum* (Hrvaška, 2016, Register dobrih praks), <<https://ich.unesco.org/en/BSP/community-project-of-safeguarding-the-living-culture-of-rovinj-rovigno-the-batana-ecomuseum-01098>>, 3. 12. 2023.
- Spletni vir 133: MK: RNKD: *Priprava belokranjskih pogač* (2013), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A27&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A27&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 134: TIC Metlika: Belokranjska pogača, seznam proizvajalcev in recept, <[https://www.metlika-turizem.si/sl/portfolio\\_page/pogaca/](https://www.metlika-turizem.si/sl/portfolio_page/pogaca/)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 135: Portal gov.si: Specifikacija za belokranjsko pogačo (9. 12. 2015), <[https://www.gov.si/assets/ministrstva/MKGP/DOKUMENTI/HRANA/SHEME-KAKOVOSTI/SPECIFIKACIJE-EVROPSKA-KOMISIJA/specifikacija\\_belokranjska\\_pogaca.pdf](https://www.gov.si/assets/ministrstva/MKGP/DOKUMENTI/HRANA/SHEME-KAKOVOSTI/SPECIFIKACIJE-EVROPSKA-KOMISIJA/specifikacija_belokranjska_pogaca.pdf)>, 5. 5. 2024.
- Spletni vir 136: Unesco: NKD: *Nativity Scene (Szopka) Tradition in Krakow*, (Poljska, 2018), <<https://ich.unesco.org/en/RL/nativity-scene-szopka-tradition-in-krakow-01362>>, 5. 5. 2024.
- Spletni vir 137: Unesco: NKD: *Kalbelia Folk Songs and Dances of Rajasthan* (Indija, 2010), <<https://ich.unesco.org/en/RL/kalbelia-folk-songs-and-dances-of-rajasthan-00340>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 138: YouTube: *Kalbelia Folk Songs and Dances of Rajasthan* (film), <<https://www.youtube.com/watch?v=RGGmW5CQmdw&t=13s>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 139: Creative Commons / Ustvarjalna gmajna Slovenije, <<http://ustvarjalnagmajna.si/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 140: Unesco: NKD: *Dutar Making Craftsmanship and Traditional Music Performing Art Combined with Singing* (Turkmenistan, 2021), <<https://ich.unesco.org/en/RL/dutar-making-craftsmanship-and-traditional-music-performing-art-combined-with-singing-01565>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 141: YouTube: *Dutar Making Craftsmanship and Traditional Music Performing Art Combined with Singing* (film), <<https://www.youtube.com/watch?v=LFSJ2n7zPeM>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 142: MK: RNKD: *Pletarstvo* (2016), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A58&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A58&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 143: Slovenski etnografski muzej: *Vizualizacija nesnovne kulturne dediščine / The Visualization of the Intangible Cultural Heritage*, mednarodna konferenca, Slovenski etnografski muzej, 19.–20. oktober 2017, <[https://www.etno-muzej.si/files/events/programme\\_of\\_conference\\_0.pdf](https://www.etno-muzej.si/files/events/programme_of_conference_0.pdf)>, 5. 3. 2023.
- Spletni vir 144: Portal Fran: Virtualno, <<https://fran.si/iskanje?View=1&Query=virtualen>>, 2. 1. 2024.



- Spletni vir 145: News.com.au: Besedi 'mati' in 'očē' prepovedani v šolskih obrazcih v Franciji / Words 'Mother' and 'Father' Banned from School Forms in France, <<https://www.news.com.au/lifestyle/parenting/school-life/words-mother-and-father-banned-from-school-forms-in-france/news-story/9cc2e2e368a11412711428746f9dca89>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 146: Mammamia: Avstralska univerza je ponudila nove besede za 'mamo' in 'očeta' / An Australian Uni has Offered New Words for 'Mother' and 'Father', <<https://www.mamamia.com.au/gender-neutral-terms-mother-father/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 147: Portal Fran: Insajder, <<https://fran.si/iskanje?View=1&Query=insajder>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 148: Portal Fran: Outsider, <<https://fran.si/iskanje?View=1&Query=outsider>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 149: Portal Fran: Avtsajder, <<https://fran.si/iskanje?View=1&Query=avtsajder>>, 1. 5. 2023.
- Spletni vir 150: MK: RNKD: *Soriški govor* (2023), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A2561&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A2561&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 4. 2024.
- Spletni vir 151: Franc Torkar: *Narečni slovarček in Stara grantarska-rutarska gauarica*, <<http://www2.arnes.si/~supmrazp/Rut/index.htm>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 152: Unesco: NKD: *Yaldā/Chella* (Afganistan in Iran, 2022), <<https://ich.unesco.org/en/RL/yald-chella-01877>>, 5. 1. 2023.
- Spletni vir 153: Unesco: NKD: *Sericulture and Traditional Production of Silk for Weaving* (Afganistan, Azerbajdžan, Iran, Turčija, Tadžikistan, Turkmenistan in Uzbekistan, 2022), <<https://ich.unesco.org/en/RL/sericulture-and-traditional-production-of-silk-for-weaving-01890>>, 5. 1. 2023.
- Spletni vir 154: MK: RNKD: *Piparstvo* (2019), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A66&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A66&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 155: MK: RNKD: *Cerkljanska laufarija* (2012), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A68&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A68&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 156: MK: RNKD: *Klekljanje idrijske čipke* (2013), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A25&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A25&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 157: MK: RNKD: *Klekljanje slovenske čipke* (2015), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A37&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A37&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 158: PisRS: Odlok o razglasitvi klekljanja čipk za živo mojstrovino državne pomena (2016), <<http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ODLO1850>>, 18. 5. 2023.

- Spletni vir 159: Unesco: NKD: *Opera dei Pupi, Sicilian Puppet Theatre* (Italy, 2001, 2008), <<https://ich.unesco.org/en/RL/opera-dei-pupi-sicilian-puppet-theatre-00011>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 160: MK: RNKD: *Govori ob Čabranki in zgornji Kolpi* (2015), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A44&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A44&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 161: Register kulturnih dobrin republike Hrvaške / Registar kulturnih dobara Republike Hrvatske: *Čabarski govori*, <<https://registar.kulturnadobra.hr/#/details/Z-6517>>, 1. 5. 2023.
- Spletni vir 162: MK: RNKD: *Istrskobeneški govori v slovenski Istri* (2021), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A105&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A105&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 163: Ministrstvo za kulturo: Javni razpis za izbor kulturnih projektov programa, namenjenega pripadnikom nemško govoreče etnične skupine v Republiki Sloveniji v letu 2023, <<https://www.gov.si/zbirke/javne-objave/javni-razpis-za-izbor-kulturnih-projektov-programa-namenjenega-pripadnikom-nemsko-govorece-etnicne-skupine-v-republiki-sloveniji-v-letu-2023/>>, 2. 1. 2024.
- Spletni vir 164: Nesnovna kulturna dediščina Avstrije / Immaterielles Kulturerbe: *Slovenische Flur- und Hofnamen in Kärnten: Mündliche Traditionen in Kärnten* (2018), <<https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/slovenische-flur-und-hofnamen-in-kaernten>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 165: Nesnovna kulturna dediščina Avstrije / Immaterielles Kulturerbe: *Untergaitaler Kirchtagsbräuche und Untergaitaler Tracht / Ziljski žegen in Ziljska noša* (2018) <<https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/untergaitaler-kirchtagsbraeuche-und-untergaitaler-tracht-ziljski-zegen-in-ziljska-nosa>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 166: Nesnovna kulturna dediščina Madžarske / Intangible Cultural Heritage in Hungary: *Logpulling at the Slovenian Rába region* (2015), <[http://szellemikulturalisorokseg.hu/index0\\_en.php?name=en\\_0\\_rabavideki\\_szlovenek\\_ronkhuzasa](http://szellemikulturalisorokseg.hu/index0_en.php?name=en_0_rabavideki_szlovenek_ronkhuzasa)>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 167: Unesco: NKD: *Aalst Carnival* (Belgija, 2010), <<https://ich.unesco.org/en/RL/aalst-carnival-00402>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 168: Unesco: NKD: Sklep Medvladnega odbora 14.COM 12 / Decision of the Intergovernmental Committee 14.COM 12, <<https://ich.unesco.org/en/Decisions/14.COM/12>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 169: Nizozemski center za nesnovno kulturno dediščino / Dutch Centre for the Intangible Cultural Heritage: *Sinterklaasfeest* (2015), <<https://www.immaterieelerfgoed.nl/en/sinterklaasfeest>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 170: Muzej Jim Crow / Jim Crow Museum: Lulu Njemileh Helder: Who is Black Peter, <<https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/question/2005/january.htm>>, 5. 5. 2023.

- Spletni vir 171: Turistično etnografsko društvo Lükari: Dornavski cigani, <<https://lukari.si/dornavski-cigani/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 172: Unesco: NKD: *Inuit Drum Dancing and Singing* (Danska, 2021), <<https://ich.unesco.org/en/RL/inuit-drum-dancing-and-singing-01696>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 173: Unesco: NKD: *Nordic Clinker Boat Traditions* (Danska, Finska, Islandija, Norveška in Švedska, 2021), <<https://ich.unesco.org/en/RL/nordic-clinker-boat-traditions-01686>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 174: Združenje za folklorne študije Kanade / Folklore Studies Association of Canada: *Kanadska deklaracija za varovanje nesnovne kulturne dediščine / Canadian Declaration for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*, <<https://www.acef-fsac.ulaval.ca/en/about/canadian-declaration-safeguarding-intangible-cultural-heritage>>, 2. 1. 2024.
- Spletni vir 175: Univerza Laval / Université Laval: Kanadski raziskovalni oddelek za etnološko dediščino / Chaire de recherche du Canada en patrimoine ethnologique: Popis etnoloških virov nesnovne dediščine / Inventaire des ressources ethnologiques du patrimoine immatériel, <<http://www.irepi.ulaval.ca/>>, 2. 1. 2024.
- Spletni vir 176: Unesco: NKD: iskanje s ključnikom 'kulturni prostor' / 'Cultural Space', <<https://ich.unesco.org/en/lists?text=cultural%20space&multinational=3#tabs>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 177: Živa kulturna dediščina Slovenije, <<http://www.zkds.si/>>, 18. 5. 2023.
- Spletni vir 178: Živa kulturna dediščina Slovenije: Katalog, <<http://www.zkds.si/index.php?q=node/71>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 179: KVNKD: Delovna skupina Koordinatorja, <<http://www.nesovnade-discina.si/sl/delovna-skupina-koordinatorja>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 180: Ministrstvo za kulturo: Portal Moja eDediščina, <<https://www.gov.si/zbirke/storitve/moja-edediscina/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 181: Unesco: NKD: iskanje s ključno besedo 'festival', <<https://ich.unesco.org/en/lists?text=festival&multinational=3#tabs>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 182: MK: RNKD: *Vuzemski plesi in igre v Metliki* (2013), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A34&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A34&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 183: Živa kulturna dediščina Slovenije: *Slamokrovstvo Anton Golnar* <<http://www.zkds.si/?q=node/34>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 184: Živa kulturna dediščina Slovenije: *Cerkljanski laufarji*, <<http://www.zkds.si/?q=node/29>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 185: Muzej Alberta Khana / Musée Albert Kahn: *Arhiv planeta / Les archives de la planète*, <<https://www.dailymotion.com/collections-albert-kahn/videos>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 186: Inštitut za znanstveni film Göttingen / Institut für den wissenschaftlichen Film Göttingen: *Filmska enciklopedija / Encyclopaedia Cinematographica*, <<https://digitalcollections.nypl.org/collections/encyclopaedia-cinematographica/#/tab=about>>, 5. 5. 2023.

- Spletni vir 187: Muzej šeg in tradicij prebivalcev Trentina / Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina (od decembra 2022 Museo Etnografico Trentino San Michele, METS): *Pust, kralj Evrope / Carnival King of Europe*; <<http://carnivalkingofeurope.it/>>, 5. 12. 2023.
- Spletni vir 188: ISN ZRC SAZU: ETNOFOLK – *Ohranjanje in pospeševanje etnološke kulturne dediščine v Srednji Evropi / Preservation and Enhancement of Folk Culture Heritage in Central Europe* (2007–2013), <<http://isn3.zrc-sazu.si/etnofolk/index.php>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 189: Slovenski etnografski muzej: *Pust, kralj Evrope 2 / Carnival King of Europe 2*, <<https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/pust-kralj-evrope-carnival-king-of-europe>>, 5. 12. 2023.
- Spletni vir 190: MK: RNKD: *Škoromatija* (2012), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_filter=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3Aeid%3D%272-00005%27&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_filter=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3Aeid%3D%272-00005%27&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 2. 2024.
- Spletni vir 191: Združenje suhozidne gradnje / Dry Stone Walling Association, <<https://www.dswa.org.uk/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 192: Kras: 'Norman Haddow: Mojster suhega zidu s Škotske', <[https://www.academia.edu/8037222/Norman\\_Haddow\\_mojster\\_suhega\\_zidu\\_s\\_%C5%A0kotske](https://www.academia.edu/8037222/Norman_Haddow_mojster_suhega_zidu_s_%C5%A0kotske)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 193: Flowerona: Chelsea Flower Show 2012, <<https://flowerona.com/rhs-chelsea-flower-show-2012-the-artisan-gardens/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 194: Wikipedija: Pepin kraški vrt, <[https://sl.wikipedia.org/wiki/Pepin\\_kra%C5%A1ki\\_vrt](https://sl.wikipedia.org/wiki/Pepin_kra%C5%A1ki_vrt)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 195: Boris Čok, Moj Kras: Pot pastirskih hišic – Vzhod, <<https://mojkras.wordpress.com/gore/pot-pastirskih-hisic-vzhod/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 196: Boris Čok, Moj Kras: Pot pastirskih hišic – Zahod, <<https://mojkras.wordpress.com/gore/pot-pastirskih-hisic-zahod/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 197: Boris Čok, Blog Pastirske hiške na Krasu: Biseri pastirske dediščine v kulturni krajini Krasa, <<http://pastirskihiske.blogspot.com/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 198: Boris Čok, Moj Kras, <<https://mojkras.wordpress.com/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 199: Revitalizacija istrskega podeželja in turizma na istrskem podeželju REVITAS (2009–2012), <<http://revitas.org/en/project/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 200: Revitalizacija istrskega podeželja in turizma na istrskem podeželju REVITAS II (2013–2015), <<http://revitas.org/hr/revitas-2/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 201: Vinko Zupančič, Zavod za ohranjanje kulturne dediščine in razvoj podeželja Traven (2013), <<https://www.traven.si/traven/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 202: Vinko Zupančič, Traven: Suhi zid, <[https://traven.si/traven/index.php?option=com\\_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=44&Itemid=769](https://traven.si/traven/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=44&Itemid=769)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 203: Živa krajina Krasa / Living Landscape, <[https://www.upr.si/sl/resources/files/medijski-center/novosti-in-obvestila/zakljucna-projekta-v-okviru-cezmejnega-programa-slovenija---italija-2007---2013/ll\\_info-3.pdf](https://www.upr.si/sl/resources/files/medijski-center/novosti-in-obvestila/zakljucna-projekta-v-okviru-cezmejnega-programa-slovenija---italija-2007---2013/ll_info-3.pdf)>, 5. 5. 2023.

- Spletni vir 204: Unesco: Man and the Biosphere Programme (MAB), <<https://www.unesco.org/en/mab>> 5. 5. 2023.
- Spletni vir 205: Javni razpisi: Javni razpis za predložitev standardnih projektov (23. 8. 2011), <[http://2007-2013.ita-slo.eu/projekti/javni\\_razpisi/2011082416103656/](http://2007-2013.ita-slo.eu/projekti/javni_razpisi/2011082416103656/)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 206: Javni razpisi: Objavljeni javni razpisi za predložitev standardnih projektov (15. 6. 2016), <[http://2007-2013.ita-slo.eu/projekti/javni\\_razpisi/2016061512191397/](http://2007-2013.ita-slo.eu/projekti/javni_razpisi/2016061512191397/)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 207: Interreg Slovenija – Hrvaška: Javni razpis in razpisna dokumentacija, <<http://www.si-hr.eu/si2/javni-razpis/javni-razpis-za-projekte/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 208: Šolski center Srečka Kosovela Sežana, Višja strokovna šola: Usposabljanje Gradnja suhozidnih konstrukcij (28. junij 2021), <<https://www.vss-sezana.si/?p=9054>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 209: Šolski center Srečka Kosovela Sežana, Višja strokovna šola: Program usposabljanja: Gradnja suhozidnih konstrukcij, 5. 5. 2021, <<https://www.vss-sezana.si/?p=8971>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 210: Šolski center Srečka Kosovela Sežana, Višja strokovna šola: Program usposabljanja Gradnja suhozidnih konstrukcij, <[https://www.vss-sezana.si/?page\\_id=8927](https://www.vss-sezana.si/?page_id=8927)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 211: Nacionalna poklicna kvalifikacija: Suhozidar, suhozidarka, <<https://npk.si/katalogi/7488784/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 212: Skupaj: Vinko Zupančič, Postanimo mojstri suhozidarji, <<https://www.skupaj.info/dobre-prakse/postanimo-mojstri-suhozidarji>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 213: Vinko Zupančič, Traven: Suhi zid: Nacionalna poklicna kvalifikacija suhozidar / suhozidarka, <[https://traven.si/traven/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=2485:nacionalna-poklicna-kvalifikacija-npk-suhozidar-suhozidarka&Itemid=1882](https://traven.si/traven/index.php?option=com_k2&view=item&id=2485:nacionalna-poklicna-kvalifikacija-npk-suhozidar-suhozidarka&Itemid=1882)>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 214: Dragodid, zadruga in vas na Visu, <<http://www.dragodid.org/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 215: Unesco: Sklep Medvladnega odbora 13.COM 10.B.10 / Decision of the Intergovernmental Committee 13.COM 10.B.10, <<https://ich.unesco.org/en/decisions/13.COM/10.B.10>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 216: Unesco: NKD: *Art of Dry Stone Construction, Knowledge and Techniques* (Ciper, Francija, Grčija, Hrvaška, Italija, Slovenija, Španija, Švica, Andora, Avstrija, Belgija, Irska in Luksemburg, 2024), <<https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-dry-stone-construction-knowledge-and-techniques-02106>>, 29. 12. 2024. Glej tudi Spletni vir 58.
- Spletni vir 217: Unesco: Video and Sound Collections: film *Art of Dry Stone Walling, Knowledge and Techniques*, <<https://www.unesco.org/archives/multimedia/document-4763>>, 29. 12. 2024.
- Spletni vir 218: Unesco: NKD: *Art of Dry Stone Walling, Knowledge and Techniques* – Švicarske izjave prostovoljnega, predhodnega in obveščenege soglasja (6), <<https://ich.unesco.org/doc/src/37185.pdf>>, 5. 5. 2023 (dostopne so tudi po decembru 2024).

- Spletni vir 219: Unesco: NKD: *Art of Dry Stone Walling, Knowledge and Techniques* – Španske izjave prostovoljnega, predhodnega in obveščenega soglasja (237), <<https://ich.unesco.org/doc/src/37830.pdf>>, (od decembra 2004 niso več dostopne, kopijo dokumenta iz leta 2018 hrani avtorica).
- Spletni vir 220: Unesco: NKD: *Art of Dry Stone Walling, Knowledge and Techniques* – Slovenske izjave prostovoljnega, predhodnega in obveščenega soglasja (39), <<https://ich.unesco.org/doc/src/37110.pdf>>, (od decembra 2024 niso več dostopne, kopijo dokumenta iz leta 2018 hrani avtorica).
- Spletni vir 221: Unesco: NKD: *Esuwa, Harakbut Sung Prayers of Peru's Wachiperi People* (Peru, 2011, Urgentni seznam), <<https://ich.unesco.org/en/USL/esuwa-harakbut-sung-prayers-of-peru-s-wachiperi-people-00531>>, 5. 2. 2023.
- Spletni vir 222: Radio France Internationale RFI: Francija ščiti podeželski način življenja z zakonom o 'čutni dediščini' / France Safeguards Rural Way of Life with 'Sensory Heritage' Law (2021), <<https://www.rfi.fr/en/france/20210122-france-safeguards-rural-way-of-life-with-sensory-heritage-law-cow-bells-roosters-noise>>, 5. 2. 2023.
- Spletni vir 223: Unesco: NKD: *Art of Crafting and Playing with Kamantcheh / Kamancha, a Bowed String Musical Instrument* (Azerbajdžan in Iran 2017), <<https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-crafting-and-playing-with-kamantcheh-kamancha-a-bowed-string-musical-instrument-01286>>, 5. 2. 2023.
- Spletni vir 224: YouTube: *Dry Stone Walling, Knowledge and Techniques*, <<https://www.youtube.com/watch?v=0ROnc2OXzuY>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 225: Uradni list RS 37/2018: Javni razpis za subvencioniranje obnov kraških suhih zidov v Občini Sežana v letu 2018, <<https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina/2018003700008/javni-razpis-za-subvencioniranje-obnov-kraskih-suhih-zidov-v-obcini-sezana-v-letu-2018-st-430-92018-9-ob-228218>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 226: Občina Izola: Z uvrstitvijo gradnje in obnove suhih zidov v kmetijsko politiko do evropskih sredstev, <<https://izola.si/objava/592923>>, 7. 7. 2023.
- Spletni vir 227: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije: Podelitev Steletove nagrade in priznanj za leto 2018, <<https://www.zvkds.si/sl/novice/podelitev-steletove-nagrade-priznanj-za-letu-2018>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 228: Republika Slovenija, Portal Gov.si: Kmetijstvo, gozdarstvo in hrana: Sheme kakovosti in zaščiteni kmetijski pridelki in živila, <<https://www.gov.si teme/sheme-kakovosti-in-zasciteni-kmetijski-pridelki-in-zivila/>>, 5. 10. 2023.
- Spletni vir 229: Slovenski etnografski muzej: *300 let Škofjeloškega pasijona* (25. 3. – 18. 4. 2021), <<https://www.etno-muzej.si/sl/razstave/300-let-skofjeloškega-pasijona>>, 5. 5. 2024.
- Spletni vir 230: MK: RNKD: *Tradicionalna reja in vzreja lipancev* (2016), <[https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data\\_id=dataSource\\_2-MK\\_RNSD\\_4402-3623%3A962&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP](https://geohub.gov.si/ghapp/iskd/?data_id=dataSource_2-MK_RNSD_4402-3623%3A962&page=RNSD&views=RNSD-Desna-sekcija%2CRNSD-Pogled-OP)>, 1. 5. 2024.
- Spletni vir 231: Združenje rejcev lipanca Slovenije, <<https://www.lipancani.si/zgodovina-zdruzenja-rejcev-lipanca-slovenije/>>, 5. 5. 2023.

- Spletni vir 232: Unesco: NKD: *Classical Horsemanship and the High School of the Spanish Riding School Vienna* (2015), <<https://ich.unesco.org/en/RL/classical-horsemanship-and-the-high-school-of-the-spanish-riding-school-vienna-01106>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 233: Zgodovina.si: Sandra Tolić, Lipicanci in kobilarna (19. 5. 2017), <<http://zgodovina.si/lipicanci-in-kobilarna/>>, 5. 5. 2023.
- Spletni vir 234: SEM: Filmi o nesnovni kulturni dediščini v slovenskem registru (predstavitev filmov), <<https://www.etno-muzej.si/sl/dogodki/filmi-o-nesnovni-kulturni-dediscini-v-slovenskem-registru-0>>, 5. 4. 2023.
- Spletni vir 235: Slovenski etnografski muzej: Filmografija: *Lipizzan Horse Breeding Traditions (Tradicije reje lipincev)*, <<https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/filmografija-sem/lipizzan-horse-breeding-traditions-tradicije-vzreje-lipanca>>, 5. 1. 2023.
- Spletni vir 236: YouTube: *Lipizzan Horse Breeding Traditions (Tradicije reje lipincev)*, <<https://www.youtube.com/watch?v=pDYT9WljAfw>>, 5. 1. 2023.
- Spletni vir 237: YouTube: *Lipizzan Horse Breeding Traditions* (napovednik), <<https://www.youtube.com/watch?v=Eet9fAvCM5A>>, 5. 1. 2023.
- Spletni vir 238: YouTube: *Beekeeping in Slovenia, a Way of Life* (napovednik), <<https://www.youtube.com/watch?v=JGoCw4UTePU>>, 5. 1. 2023.
- Spletni vir 239: Slovenski etnografski muzej: Nominacija Čebelarstvo v Sloveniji, način življenja in multinacionalna nominacija Tradicije reje lipincev vpisani na Unescov seznam, <<https://www.etno-muzej.si/sl/sporocila-za-javnost/nominacija-cebelarstvo-v-sloveniji-nacin-zivljenja-in-multinacionalna-nominacija-tradicije-reje>>, 5. 1. 2023.
- Spletni vir 240: Partnerstvo za ohranitev in popularizacijo kraške suhozidne gradnje: Dokumenti, <<https://kraskagradnjanasuho.wixsite.com/suhozidnagrada/dokumenti--documenti>>, 5. 1. 2023.
- Spletni vir 241: KVNKD: Slovenija na Unescu, <<http://www.nesovnadediscina.si/sl/unescov-reprezentativni-seznam>>, 29. 12. 2024.





# Imensko kazalo

## A

ABBOTT, SARAH 52  
 ABRAM, SANDI 87  
 ADAIR, JOHN 55, 62, 63, 98  
 ADAMS, MARIANNA 162, 163, 167, 181,  
 310, 321, 408  
 ADELL, NICOLAS 189, 190  
 AFONSO, ANA ISABEL 40, 64, 413, 415  
 AGAMBEN, GIORGIO 187, 286  
 AHMED, SARA 181, 391  
 AIKAWA, NORIKO 44, 119, 125, 217, 271  
 AKAGAWA, NATSUKO 271  
 ALBERT, MARIE-THERES 123, 125, 128,  
 237, 262, 403  
 ANDERSON, BENEDICT 189, 248, 250  
 APPADURAI, ARJUN 112, 118, 122, 152,  
 220, 357  
 ASAD, TALAL 25  
 ASHLEY, SUSAN L. T. 271, 417  
 ASHWORTH, GREGORY JOHN 37, 147, 161,  
 242, 246, 263–265, 331, 353, 404  
 ASSMANN, ALEIDA 34  
 ASSMANN, JAN 34, 42, 252, 257, 408  
 AUGÉ, MARC 347

## B

BAGNALL, GAYNOR 195  
 BAJIČ, BLAŽ 87  
 BAK, RUDI 30, 302–304, 307, 308, 321, 322,  
 326–329, 335–337, 341, 343, 352, 354, 360,  
 362, 364, 407  
 BALIKCI, ASEN 62, 89, 95, 96, 100, 103, 110,  
 208, 260, 261  
 BANKS, MARCUS 16, 52, 55, 62, 66, 70, 85,  
 94, 100, 102, 104, 120, 217, 224, 289, 196,  
 396, 415  
 BARBASH, ILISA 75, 345  
 BARON, ROBERT 36  
 BARTH, FREDRIK 17, 22, 23, 28, 37, 67, 97,  
 163–165, 171, 172, 178, 198, 224, 238, 240,  
 245–247, 250, 255, 260, 263, 266, 269, 306,  
 309, 331, 361, 402, 404, 407, 417  
 BARTHE, ROLAND 76, 77, 105, 224, 259  
 BASKAR, BOJAN 238  
 BATESON, GREGORY 57, 58  
 BAUDRILLARD, JEAN 117, 154, 200, 325  
 BAUMAN, ZYGMUNT 39, 118, 238, 244  
 BAYRE, FRANCESCA 40, 64, 413, 415  
 BELINGAR, EDA 31, 33, 312, 316–321, 328,  
 332–335, 338, 343, 346, 347, 358–364  
 BELL, DANIEL 117, 409  
 BENČIČ MOHAR, EDA 32, 36, 316–322, 324,  
 330, 332, 335, 346  
 BENDER, BARBARA 320  
 BENDIX, REGINA 86, 139, 148, 160, 173,  
 193, 284, 354, 360, 366  
 BENJAMIN, WALTER 154, 193, 330  
 BENNETT, TONY 119, 152

BERGER, JOHN 76, 77, 88, 167, 172, 401  
 BERGER, PETER L. 13, 68, 144, 161, 162,  
 166, 239  
 BERLINER, DAVID 122, 178  
 BLAKE, JANET 14, 24, 124, 128, 129, 132  
 BOGATAJ, JANEZ 68, 114, 121, 180, 194,  
 308, 402  
 BOISSEVAIN, JEREMY 311  
 BOLTER, JAY DAVID 14  
 BORJAN, ETAMI 78, 96, 289  
 BORTOLOTTI, CHIARA 13, 14, 21, 24, 32,  
 35, 37, 44, 119, 124, 133, 138–145, 149, 159,  
 166, 175–178, 181, 184, 191, 197, 220, 225,  
 347, 352, 353, 364, 383, 404, 413  
 BOUQUET, MARY 89  
 BOURDIEU, PIERRE 16, 32, 149, 166, 169,  
 175, 183, 191, 219, 306, 329, 332, 333, 359,  
 362, 366  
 BRENCÉ, ANDREJ 185  
 BRUBAKER, ROGERS 180, 238, 243  
 BRUMANN, CHRISTOPH 12, 21, 26, 31, 32,  
 114, 122, 139, 143, 173, 178, 192, 194, 196,  
 314, 323, 354, 356, 408  
 BRUMEN, BORUT 239, 242, 246, 289  
 BUCCI, MAURO 78  
 BUKOVČAN, TANJA 66, 69, 95, 289  
 BURKETT, INGRID 133  
 BURN, ANDREW 16, 106  
 BURR, VIVIEN 14, 144, 161, 162, 171  
 BYRNE, DENIS 119

## C

CALHOUN, CRAIG 238  
 CAMPBELL, GARY 41, 121, 178, 179  
 CARRITHERS, MICHAEL 111  
 CARTA, SILVIO 52, 83, 211, 223, 224, 294,  
 297, 340, 341, 414  
 CASSELL, JOAN 63, 144  
 CERAR, MARJAN 372  
 CERINŠEK, GREGOR 323  
 CEVC, TONE 68  
 CHAPMAN, MALCOLM 39, 238  
 CHIOZZI, PAOLO 75, 96, 402  
 CLARK, ANDREW 261, 162  
 CLAUSEN, RUNE 58  
 CLIFFORD, JAMES 24, 25, 35, 36, 56, 67,  
 68, 109, 119, 137, 144, 245, 252, 254, 270,  
 291  
 COHEN, ANTHONY P. 32, 37, 175, 242, 246,  
 248, 253, 270  
 COHEN, EMMA 163  
 COLDING, ELISABETH 58  
 COLLIER, JOHN JR. 168  
 COLLIER, MALCOLM 168  
 COMAROFF, JOHN 194  
 COMAROFF, L. JEAN 194  
 CONNERTON, PAUL 166, 407  
 COOPER, FREDERICK 180, 234, 238, 243  
 COX, SUSAN 77, 261, 262

CRAWFORD, PETER IAN 16, 40, 73–75, 84,  
86, 95, 101, 107, 168, 207, 224, 228, 297,  
336, 355, 376, 402, 414  
CROSS, MAI'A K. DAVIS 190, 370  
CSIKSZENTMIHALYI, MIHALY 31  
CSORDAS, THOMAS J. 22, 82, 84  
CUBERO, CARLO A. 58, 81, 84, 96  
CUDNY, WALDEMAR 154  
CULIBERG, LUKA 144, 254

## Č

ČEBRON LIPOVEC, NEŽA 149  
ČEBULJ - SAJKO, BREDIJA 243  
ČELAN, ŠTEFAN 195, 405  
ČOK, BORIS 30, 31, 303–309, 312–315, 319,  
331, 334–336, 339, 340, 343, 346, 347, 352,  
354, 359–366, 407

## D

DANAHER, GEOFF 166, 175, 191, 322, 333,  
359, 411  
DARIŠ, METKA 186  
DAVIS, PETER 271  
DEACON, HARRIET 14, 129, 132, 133, 141,  
389, 405  
DEBEVEC, VANJA 319, 346  
DE BRIGARD, EMILIE 55, 89, 91  
DE GROOF, MATTHIAS 78, 94  
DE HEUSCH, LUC 53, 56, 57, 59, 67, 78, 89–  
97, 107–111, 229, 289, 290, 363, 376, 402  
DELAK KOŽELJ, ZVEZDA 399, 404  
DELEUZE, GILLES 186, 301, 353  
DE LUCA, KRISTINA 179  
DE MENDONÇA, JOÃO MARTINHO BRAGA 94  
DERRIDA, JACQUES 201  
DEVEREAUX, LESLIE 43, 74, 75, 165, 262  
DICK, HILARY PARSONS 168  
DICKS, BELLA 117, 312  
DIERKING, LYNN D. 162, 163, 167, 181,  
310, 321, 408  
DI GIOVINE, MICHAEL A. 118, 122, 303, 357  
DORSON, RICHARD M. 193  
DREMPETIĆ, JADRANKA 317  
DUVELLE, CÉCILE 131, 132, 135, 136, 167,  
169, 170, 191, 311, 409  
DYER, RICHARD 250

## E

ECO, UMBERTO 101, 102, 116  
ELDER, SARAH 40, 65, 415  
EL GUINDI, FADWA 88  
ELWERT, GEORG 264  
EMIRBAYER, MUSTAFA 184, 185  
ENGBRECHT, BEATE 34, 53, 64, 66, 95,  
110, 155, 202  
ENGHOLM, GITTE 58  
ERHART, VESNA 319, 332  
ERIKSEN, THOMAS HYLLAND 218, 243,  
245, 247, 315

ERIKSON, ERIK H. 238  
ERLEWEIN, SHINA-NANCY 14, 28, 56, 58,  
60–64, 110, 123, 125, 126, 132, 136, 138,  
141, 155, 156, 162, 171, 199, 202, 214, 220,  
225, 230, 260, 264, 352, 371, 389, 400, 406,  
414–417  
ESCOBAR, CRISTÓBAL 57, 85

## F

FABIAN, JOHANNES 58, 59, 72  
FAIRCLOUGH, GRAHAM 119  
FAKIN BAJEC, JASNA 36, 114, 115, 118, 133,  
134, 141, 147, 179, 189, 208, 264, 308–314,  
323, 354  
FALK, JOHN H. 162, 163, 167, 181, 310,  
321, 408  
FAYERABEND, PAUL KARL 69  
FERGUSON, JAMES 22  
FERKOV, KATERINA 249  
FERLEŽ, JERNEJA 121  
FERRARINI, LORENZO 86  
FESTINGER, LEON 103, 139  
FIKFAK, JURIJ 179, 185, 237, 262, 295, 403  
FILAK, MANCA 36, 53, 84, 88, 98, 226–230,  
297, 340, 342, 383, 385, 386, 388, 394, 414, 415  
FILIPOVIĆ, LUNA 271  
FINDEISEN, DUŠANA 189  
FISCHER, MICHAEL M. J. 23, 137, 165, 218,  
258  
FLAHERTY, ROBERT 56, 57, 208, 220  
FOSTER, MICHAEL DYLAN 154, 157–161,  
173, 197, 222, 265, 364, 402, 404  
FOTOPOULOU, STAVROULA-VILLY 358  
FOUCAULT, MICHEL 18, 32, 41, 138, 165,  
186, 251, 286  
FRICKER, MIRANDA 178, 198, 222, 405, 417  
FRIEDMAN, JONATHAN 246, 364

## G

GAČNIK, ALEŠ 185  
GALLOIS, ALICE 89  
GARDEN, MARY-CATHERINE 118  
GARDNER, ROBERT 78, 89  
GASSER, MARIJA 255  
GEERTZ, CLIFFORD JAMES 13, 22, 165, 402  
GELL, ALFRED 46, 140, 183, 184, 186  
GELLNER, ERNEST 247  
GIDDENS, ANTHONY 117, 222, 243, 251, 400  
GIGUÈRE, HÉLÈNE 154, 266, 366  
GILMAN, LISA 157, 158, 177, 357, 365  
GINSBURG, FAYE 25, 35, 63–70, 94, 97, 98,  
144, 207, 218, 237, 252, 255–258, 261, 344,  
398, 410  
GNEZDA BOGATAJ, MIRJAM 187  
GODINA GOLJIJA, MAJA 36, 86  
GOFFMAN, ERVING 239  
GOODENOUGH, WARD 16, 70, 246, 402  
GOODWIN, CHARLES 145, 201, 205, 221, 363  
GOODY, JACK 116

GORENC, NATAŠA 274  
 GORIŠEK, ŽIGA 36, 53, 84, 88, 383, 385, 386,  
 388, 391, 394, 396, 415  
 GOTTHARDI-PAVLOVSKY, ALEKSEJ 66, 69,  
 95, 289  
 GRAEBER, DAVID 138  
 GRAHAM, BRIAN 14, 20, 37, 121, 144, 148,  
 187, 246, 263, 264, 270, 353, 402, 404, 410  
 GRAHAM, LAURA R. 203–205, 256, 409  
 GRASSINI, CRISTINA 16, 21, 22, 25, 27, 28,  
 33, 55, 58, 59, 73, 81–83, 86, 87, 104–106,  
 135, 145, 167, 168, 174, 188, 189, 198, 201,  
 202, 205, 208, 221, 224, 302, 306, 321, 330,  
 341, 343, 354, 363, 366, 375, 401, 405–407,  
 410  
 GRAY, DAVID E. 13, 144  
 GRIFFITH, DAVID W. 99  
 GRIMSHAW, ANNA 26, 28, 54–61, 67, 71–  
 74, 83, 93, 95, 104, 110, 137, 205, 220, 297,  
 342, 402, 414  
 GROSS, LARRY 98, 99, 262  
 GROUNDS, RICHARD 25, 203, 252, 409  
 GRUBER, MARTIN 64, 65, 207  
 GRUSIN, RICHARD 14  
 GRŽINIĆ, MARINA 165  
 GUATTARI, FELIX 186, 301, 353  
 GUBRIUM, ALINE 137, 138  
 GUPTA, AKHIL 22

## H

HAAS, PETER M. 190, 370  
 HABINC, MATEJA 25, 134, 136, 153, 173,  
 179, 185, 264, 283, 284  
 HAFNER, MARJUTKA 13, 15  
 HAFSTEIN, VALDIMAR Tr. 11–13, 18, 35,  
 41, 45, 86, 113, 121, 122, 137, 146, 150–160,  
 165, 171–175, 181, 191, 193, 196, 197, 201,  
 228, 234, 265, 278, 282, 313, 314, 321, 323,  
 325, 328, 350, 353, 363–366, 391, 402, 404,  
 407, 408, 410  
 HALBWACHS, MAURICE 166  
 HALL, STUART 13, 25, 37, 42, 65, 71, 85, 96,  
 97, 101, 105, 144, 172, 198, 200, 202, 203, 218,  
 239–243, 250–252, 255, 257–260, 263, 267,  
 271, 294, 297, 341, 289, 191, 400, 402, 411, 417  
 HALSTEAD, NARMALA 72  
 HAMAR, JURAJ 129, 140, 209, 214, 225, 231,  
 375, 379  
 HARPER, DOUGLAS 136  
 HARPER, KRISTA 40, 64, 137, 138, 413, 415  
 HARRIS, MARK 165  
 HARRIS, MARVIN 70, 246  
 HARRISON, FAYE VENETIA 25, 144, 250, 252  
 HARRISON, RODNEY 13, 24, 25, 44,  
 114–122, 129, 139, 141, 148, 149, 152, 160,  
 185–187, 193, 203, 219, 226, 252, 253, 270,  
 271, 286, 301, 311, 312, 331, 353, 364, 348,  
 400, 402, 410, 414, 415, 417  
 HARTLEY, JOHN 85, 105, 201, 296

HARVEY, DAVID C. 120, 122, 144, 161, 198  
 HAstrup, KIRSTEN 71, 72  
 HEADLAND, THOMAS N. 70, 246  
 HEIDER, KARL G. 15, 53, 61, 62, 68, 69, 71,  
 75, 77, 80, 110, 213, 216, 229, 259, 260, 262,  
 295–297, 341, 371, 374, 409  
 HEISENBERG, WERNER 68  
 HENLEY, PAUL 16, 43, 53, 56, 57, 59–67, 70,  
 73, 75, 77, 78, 85, 89, 92–97, 109, 165, 205,  
 213, 216, 224, 227, 228, 256, 261, 262, 269,  
 342, 344–346, 371, 397, 410, 414  
 HERZFELD, MICHAEL 163, 208, 221, 325, 409  
 HEWISON, ROBERT 117, 153, 325, 410  
 HLAČER, TEJA 249  
 HOBSBAWM, ERIC 187, 192, 248, 250  
 HOCKINGS, PAUL 58, 62, 67, 71, 92, 95, 292  
 HOENIGMAN, DARJA 289  
 HOFFMAN, ANDREW D. 255  
 HOFMAN, ANA 85, 178, 179, 181  
 HOOPER-GREENHILL, EILEAN 14, 36, 137,  
 144  
 HOWARD, PETER 14, 114, 121, 144, 263,  
 270, 402, 410  
 HOWES, DAVID 65, 69, 83, 86–88  
 HROBAT VIRLOGET, KATJA 36, 179, 194,  
 195, 267, 314, 318, 324  
 HROVATIN DARIJE 128, 209, 225, 226, 231,  
 286, 379  
 HROVATIN, MIRELA 128, 209, 225, 226,  
 231, 286, 358, 379  
 HUDALES, JOŽE 36  
 HUSMANN, ROLF 43, 54, 55, 71, 110, 203,  
 206, 294–296, 340, 416

## I

IBRAHIM, YASMIN 105  
 INGOLD, TIM 81, 161, 163, 168, 310  
 IPAVEC, VESNA MIA 338  
 IVANOVA, MIGLENA 199, 202, 370  
 IVERSEN, GUNNAR 85

## J

JACKSON, ANTHONY 178, 298  
 JACKSON, MICHAEL 21, 22, 255, 260  
 JACOBS, MARC 46, 145, 149, 191, 302, 359,  
 365, 370, 402, 414, 415  
 JACOBS, SUE-ELLEN 63, 144  
 JACOBSON, LENORE 239, 240, 266  
 JANKO SPREIZER, ALENKA 25, 195, 250  
 JANSE, HELGA 125, 140, 179, 180, 218  
 JANSSENS, ELLEN 230, 282, 414  
 JENSTERLE, BORIS 255  
 JERIN, ANJA 173, 185, 199, 227, 279, 280,  
 285, 287  
 JEZERNIK, BOŽIDAR 179, 262, 267  
 JØRGENSEN, ANNE METTE 42, 168, 181,  
 185, 261, 270  
 JUVANEC, BORUT 313  
 JUŽNIĆ, STANE 238, 242, 245, 247, 250, 402

## K

KAHN, ALBERT 291  
 KATZ, JOHN STUART 262  
 KAVREČIČ, PETRA 318, 324  
 KEARNEY, AMANDA 14, 24, 124, 132, 133, 136, 184  
 KEJŽAR, IVAN 225  
 KEZICH, GIOVANNI 293  
 KING, MARTHA 70  
 KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA 11, 13, 14, 18, 26, 36, 37, 45, 117, 118, 121, 125, 136, 137, 146, 150, 151, 154, 156, 158, 169, 171, 173, 176, 178, 184, 196, 200, 201, 204, 228, 237, 262, 270, 277, 330–333, 345, 347, 353, 360, 363–366, 403, 404  
 KISIČ, VIŠNJA 149, 402  
 KLEKOT, EWA 223, 370, 399  
 KNIFIC, BOJAN 241, 285  
 KOBAL, MITJA 30, 303, 309–311, 321, 326–329, 335, 336, 343, 360–367, 409  
 KOCH, GERTRAUD 14, 17, 163, 329, 364, 407  
 KOCKEL, ULLRICH 121, 172, 308, 410  
 KOMEL, MIRT 238  
 KOPRIVEC, DAŠA 243  
 KÖSTLIN, KONRAD 137, 172  
 KOVAČEC NAGLIČ, KSENIJA 227, 285, 287–299, 333, 334, 338, 360, 364  
 KOZOROG, MIHA 154  
 KRAIS, BEATE 170  
 KRANJC, DARJA 31, 36, 142, 312, 315, 318–322, 326–338, 341, 346–348, 358, 360–367  
 KRANZMAYER, EBERHARD 255  
 KRAVANJA, BOŠTJAN 179  
 KREMENŠEK, SLAVKO 134, 245  
 KREPS, CHRISTINA 158, 178  
 KRESS, GUNTHER 86  
 KRIŽNAR, NAŠKO 16, 18, 31, 34, 43, 53–56, 58, 62, 66, 68, 70, 71, 75–77, 83, 85, 89–91, 93, 95, 97, 108–110, 125, 134, 135, 145, 146, 203, 206, 208, 216, 219, 230, 256, 259, 260, 274–280, 289–294, 297, 339, 341, 345, 351, 369, 402, 403, 414  
 KU HAR, BORIS 95, 203, 289, 338, 388  
 KUNEJ, REBEKA 285  
 KURET, NIKO 57, 90, 284, 295, 296  
 KURIN, RICHARD 14, 125, 132, 134, 136, 141, 150, 155, 188, 189  
 KUUTMA, KRISTIN 12, 13, 15, 123, 138, 139, 176, 191, 217, 274  
 KUŽNIK, LEA 179  
 KÜRTI, LASLO 25

## L

LACAN, JACQUES 251, 275  
 LÄHDESMÄKI, TUULI 25, 29  
 LANDSBERG, ALISON 106, 111, 112  
 LAPAJNE, MAGDA 377–380  
 LARSEN, PETER BILLE 145

LATOUR, BRUNO 67, 186, 195, 201  
 LAVE, JEAN 46, 83, 167, 168, 170, 188, 273, 302, 306, 307, 327, 328, 370, 407  
 LAVIN, KARIN 319, 326, 332, 361  
 LAW, JOHN 80, 164  
 LEDINEK LOZEJ, ŠPELA 36, 86  
 LEIMGRUBER, WALTER 17, 148, 165, 360  
 LEMPERT, WILLIAM 256  
 LEONARD, MADELEINE 168  
 LESKOVEC, IVANA 295  
 LESSIAK, PRIMUS 255  
 LEVINAS, EMMANUEL 111  
 LÉVI-STRAUSS, CLAUDE 58, 81, 94, 101, 177, 225, 247, 250, 402, 413  
 LIČEN, NIVES 43, 167, 169, 170, 188, 189, 264, 306, 307, 310–312, 322, 328, 331, 344, 407  
 LIPP, THOROLF 14, 28, 166, 199, 202, 220, 230, 231, 329, 353, 364, 400, 407, 409, 412, 414  
 LISTER, MARTIN 100  
 LOIPERDINGER, MARTIN 106  
 LOIZOS, PETER 60, 62, 65, 68, 92, 271, 292, 417  
 LOVŠIN, TEA 286  
 LOWENTHAL, DAVID 12, 23, 36, 99, 114, 115, 117, 121, 193, 215, 237, 248–250, 262, 263, 311, 312, 493  
 LOWTHORP, LEAH 157, 365  
 LUCKMANN, THOMAS 13, 68, 144, 161, 162, 166, 239  
 LUGONES, MARÍA 250  
 LUKIČ-KRSTANOVIĆ, MIROSLAVA 221, 234  
 LUMIÈRE, AUGUSTE 55, 106, 107  
 LUMIÈRE, LOUIS 55, 106, 107  
 LUNAČEK, SARAH 66, 78, 94–96, 289  
 LUNAČEK BRUMEN, ANA SARAH 36, 95, 178, 226, 289, 417  
 LYOTARD, JEAN-FRANCOIS 68, 144, 220

## M

MACCANNELL, DEAN 76  
 MACDOUGALL, DAVID 15, 16, 26, 34, 42, 43, 52–88, 97, 99–104, 107, 110, 112, 137, 167, 168, 206, 209, 213, 224, 226, 228, 229, 255, 256, 261, 289, 294, 295, 297, 336, 340, 342, 344, 345, 355, 371, 386, 387, 394, 396, 397, 402, 410, 413–415  
 MACDOUGALL, JUDITH 60  
 MAKAROVIĆ, GORAZD 68  
 MALINOWSKI, BRONISŁAW 56, 136  
 MARCUS, GEORGE E. 21, 23, 35, 67, 70, 88, 109, 137, 165, 415  
 MARKELJ, MIHA 254, 255  
 MARKS, LAURA U. 86, 87  
 MARSELIS, RANDI 107  
 MARSHALL, JOHN 96, 294, 297, 341  
 MARTINEZ, WILTON 16, 28, 55, 100–102, 106, 112, 397  
 MARUŠIČ, BRANKO 254

MAYER, MICHAEL 78  
 MCCUTCHEON, RUSSELL T. 79  
 MCDERMOTT, RICHARD 370  
 McDONALD, MARYON 39, 238  
 McDOWELL, JOHN H. 154, 172  
 McEWAN, PAUL 99  
 MCKNIGHT, MARTINA 168  
 McLUHAN, MARSHALL 97, 202  
 MEAD, MARGARET 54, 56–58, 71, 89, 96,  
 99, 109, 292, 340  
 MEIJER-VAN MENSCH, LEONTINE 137  
 MEISSNER, MARLEN 170  
 MERCER, KOBENA 218, 258  
 MESKELL, LYNN 12, 114  
 MESSERSCHMIDT, DONALD A. 289  
 METZ, CHRISTIAN 73  
 MEYER, BIRGIT 11, 41, 113, 178–180, 195–  
 198, 219, 269, 321, 328, 391, 405  
 MICHAELS, ERIC 64  
 MIKLAVČIČ - BREZIGAR, INGA 116  
 MINH-HA, TRINH T. 75  
 MISCHE, ANN 184, 185  
 MOLEK, NADIA 243  
 MORIC, ANJA 267  
 MORIN, EDGAR 52, 59, 68, 90, 91, 108–110,  
 229, 259, 290, 387  
 MORPHY, HOWARD 55  
 MOSELEY, CHRISTOPHER 271  
 MRVIČ, ROK 125  
 MÜLLER, BIRGIT 139, 145, 177  
 MÜLLER, EMANUEL 141, 406  
 MUNDA HIRNÖK, KATALIN 278  
 MURŠIČ, RAJKO 12, 39, 69, 101, 113, 161,  
 170, 178, 181, 182, 185, 189, 192, 195, 200,  
 238, 241–243, 314, 326, 334, 402

## N

NARAYAN, KIRIN 25, 37, 252  
 NAS, PETER J. M 262  
 NASTRAN ULE, MIRJANA 241, 242, 244  
 NEYRINCK, JORIEN 145, 230, 282, 414  
 NIC CRAITH, MÁIRÉAD 12, 113  
 NICHOLS, BILL 62, 73, 84  
 NIGLAS, LIIVO 204  
 NIJLAND, DIRK 90, 94  
 NIKOČEVIĆ, LIDIJA 37, 158, 311, 364  
 NIKOLIĆ ĐERIĆ, TAMARA 37, 225, 226, 379  
 NOVAK, VILKO 192  
 NORA, PIERRE 179  
 NOYES, DOROTHY 193, 197

## O

OKELY, JUDITH 34  
 OMAN, BRANKO 233, 377, 412  
 OPETČESKA TATARČEVSKA, IVONA 159  
 ORBANIĆ, BRANKO 317, 332  
 OREHOVEC, MARTINA 63, 137  
 ORTNER, SHERRY B. 184, 223, 326, 414  
 ÖSTÖR, ÁKOS 78

OTAÑEZ, MARTY 137, 138  
 OTTENBERG, SIMON 34

## P

PACK, SAM 63  
 PAINE, ROBERT 253, 254  
 PALAIĆ, TINA 29, 36, 245  
 PANJEK, ALEKSANDER 318  
 PANTAZATOS, ANDREAS 187, 198, 222,  
 405, 417  
 PAPASTERGIADIS, NIKOS 60, 137  
 PAREKH, BHIKHU 25, 249, 250, 252  
 PASSERON, JEAN-CLAUDE 149  
 PAZ PEIRANO, MARÍA 93, 96  
 PEČE, MIHA 34, 66, 95, 201, 208, 209, 274,  
 275, 278, 289, 290, 293, 294, 298  
 PETERS, JOHN DURHAM 198, 405  
 PETITEVILLE, FRANCK 144  
 PETROVIĆ, TANJA 179  
 PÉTURSSON, JÓN ÞÓR 86  
 PEEVA, ADELA 192  
 PHILLIPS, RUTH 143  
 PIAULT, COLETTE 95, 96, 259, 341  
 PIAULT, MARC HENRY 59, 109  
 PIETROBRUNO, SHEENAGH 166, 173, 179,  
 201, 212, 214, 217–219, 235, 371, 400, 411  
 PIGLIASCO, GUIDO CARLO 366  
 PIKE, KENNETH L. 15, 16, 70, 246, 402  
 PIKO-RUSTIA, MARTINA 268  
 PINK, SARAH 36, 53, 54, 69, 83–88, 168,  
 226, 370, 415  
 PISK, MARJETA 285  
 PLANING, NATALIJA 311, 312  
 POCIUS, GERALD L. 357  
 PODJED, DAN 22, 32, 37, 135, 175, 180, 315  
 POLANYI, MICHAEL 16, 32, 41, 42, 73, 82,  
 146, 167, 168, 201, 307, 342, 362, 408  
 POLJAK ISTENIČ, SAŠA 116, 193, 194, 197,  
 283, 330, 331  
 POLYNIKI, ANTIGONI 358  
 POSTMA, METJE 40, 43, 54, 55, 65, 71, 75,  
 95, 203, 206–208, 211, 289, 294–296, 340,  
 345, 353, 407, 409, 416  
 PRATT, MARY LOUISE 78  
 PREŠEREN, DAMJANA 274  
 PRINS, HERALD E. L. 64, 252  
 PRODAN, ANCA CLAUDIA 198  
 PROSSER, JON 261, 262  
 PUKL, ADELA 66, 153, 185, 227, 280, 285,  
 293, 294, 296  
 PÜTZ, MARTIN 271

## Q

QUINN, GORDON 259, 341

## R

RAHEJA, MICHELLE H. 25, 63, 65  
 RANCIÈRE, JACQUES 79  
 RAVETZ, AMANDA 83, 297

REGUANT, JOAN SETURIA 30, 354–357, 370  
 REID, MARK 16, 106  
 REPANŠEK, JAKA 235, 379, 381  
 REPIČ, JAKA 239, 243, 245  
 RIEFENSTAHL, LENI 102, 103  
 RIHTMAN-AUGUŠTIN, DUNJA 194  
 ROBERTS, CATHERINE 179, 219  
 ROBERTSON, ROLAND 122, 330  
 ROMÁNKOVÁ-KUMINKOVÁ, EVA 140, 357, 359  
 ROSE, DEBORAH 120  
 ROSENTHAL, ROBERT 239, 240, 266  
 ROŠKAR, SAŠA 314  
 ROŠKER, JANKO 23  
 ROTH, RUDI 268  
 ROUCH, JEAN 35, 45, 52, 54, 57–59, 64, 67, 75, 78, 79, 89–94, 108–110, 205, 216, 256, 289, 292, 294, 296, 297, 371, 413  
 RUBY, JAY 16, 25, 28, 35, 40, 53, 59–67, 91, 95–97, 101–106, 137, 221, 222, 224, 225, 252, 256, 261, 262, 271, 284, 396, 397, 413, 415–417  
 RUGGLES, D. FAIRCHILD 123, 125, 179  
 RUS, JANEZ 382, 383, 385, 386–392  
 RUS KRUŠELJ, KATARINA 187  
 RUSSEL, BERTRAND 81  
 RYLE, GILBERT 17, 163, 417

## S

SAHLINS, MARSHALL 71, 259  
 SAID, EDWARD 25, 251, 252  
 SALECL, RENATA 244  
 SALZMAN, PHILIP CARL 69  
 SANDELL, RICHARD 36, 137  
 SAVARIN, ARJANA 242  
 SCHÄUBLE, MICHAELA 322  
 SCHEER, MONIQUE 182  
 SCHELER, MAX 111  
 SCHIRATO, TONY 166, 175, 191, 322, 333, 359, 411  
 SCHREIBER, HANNA 11, 35, 173, 286  
 SEAMAN, GARY 88  
 SEITEL, PETER 125  
 SHANKAR, ARJUN 262  
 SHERMAN, SHARON R. 204  
 SHORE, CRIS 21–23, 406  
 SICARD, HUGUES 15, 51, 120, 128, 210–214, 231, 235, 275, 358, 371, 376, 398, 408, 409, 411, 415, 418  
 SILVERMAN, CAROL 159, 181  
 SILVERMAN, HELAINE 123, 125, 179  
 SIMON, NINA 36, 137  
 SIMONSEN, JAN KETIL 85  
 SKRT, DARJA 338  
 SKRYDSTRUP, MARTIN 156, 157, 228  
 SLAVEC GRADIŠNIK, INGRID 12, 14, 17, 18, 26, 31, 70, 113, 114, 121  
 SMITH, LAURAJANE 12, 14, 17, 18, 25, 28, 32, 36, 41, 45, 108, 114–116, 119, 122, 133,

142, 145–149, 153, 161, 165, 177–179, 182, 183, 195, 198, 203, 215, 218, 237, 269–271, 323–229, 331, 360, 402, 403, 414, 417  
 SMOLE, MARKO 267  
 SMRKE, FRANC 26, 130, 131, 183  
 SNYDER, WILLIAM M. 370  
 SONTAG, SUSAN 102  
 SORLIN, PIERRE 99  
 SORŠAK, ANJA 285  
 SOUSA, FILOMENA 52, 11, 133, 139, 175, 214, 219, 220, 230, 352, 358, 370, 371, 400, 411, 414  
 SPANŽEL, ŠPELA 347, 382, 387, 390, 397  
 SREČKOVIČ, SAŠA 15, 51, 134, 155, 210, 211, 214, 226, 231, 357, 370, 376, 414, 416  
 STABEJ, MARKO 258  
 STANONIK, MARIJA 194, 366  
 STEFANO, MICHELLE L. 70, 194, 271  
 STOCZKOWSKI, WIKTOR 177, 413  
 STOLLER, PAUL 86  
 STONE, DEGNA 271, 417  
 STONE, PHILIP 179, 219  
 STOTTEN, RIKE 141, 406  
 STRATHERN, MARILYN 24, 79  
 STRAUSS, ANSELM L. 243  
 STREHOVEC, JANEZ 117, 325  
 SUHR, CHRISTIAN 73, 80  
 SUVAPAN, JANYARAK 366  
 SVETEL, ANA 37

## Š

ŠABEC, KSENIJA 238  
 ŠEGA, POLONA 280  
 ŠKRLJ, ZDRAVKO 30, 302–304, 307, 308, 321, 328, 335, 343, 360–364, 407  
 ŠPANIČEK, ŽARKO 173, 287, 382  
 ŠPRAH, ANDREJ 16, 106  
 ŠRIMPF VENDRAMIN, KATARINA 86  
 ŠTEFANČIČ, ALENKA 124, 184  
 ŠTEFANČIČ, MARCEL 186  
 ŠTRAJN, DARKO 149  
 ŠULIGOJ, METOD 179

## T

TAUSCHEK, MARKUS 12, 17, 21, 117, 128, 138, 148, 165, 173, 174, 186, 197, 217, 222, 265, 287, 330, 353, 360, 374, 375, 395, 400, 406, 411, 412, 416  
 TAVES, ANN 37, 38, 79  
 TAYLOR, LUCIEN 26, 52, 59, 61, 71–75, 78, 80, 85, 211, 345, 410  
 TELBAN, BORUT 195  
 TEMANER, GERALD 259, 341  
 TERPIN, MARIJA 187  
 TERSEGLAV, MARKO 194  
 TESTA, ALESSANDRO 12  
 THOMAS, SUZIE 179, 219  
 TOLIA-KELLY, DIVYA P. 178, 179, 181, 328, 391

TOMAT, NASTJA 84  
TOMŠIČ, MAJA 311, 312  
TOMŠIČ ČERKEZ, BEATRIZ 317  
TONKIN, ELIZABETHN 39, 238  
TOPLAK, KRISTINA 243  
TRAMPUŽ, MIHA 233, 377, 412  
TRENTINI, MICHELE 291, 293, 294  
TRNKA, SUSANNA 21–23, 406  
TSCHOFEN, BERNHARD 21, 172, 174, 323,  
330, 406, 408  
TUNBRIDGE, JOHN E. 147, 331  
TURGEON, LAURIER 275  
TURK NISKAČ, BARBARA 168  
TURNER, TERENCE / TERRY 35, 63–65,  
144, 207, 266  
TURTON, DAVID 95

## U

URRY, JOHN 118, 353, 401

## V

VALENTINČIČ, NADJA 44, 61, 88, 415  
VALENTINČIČ FURLAN, NADJA 15, 36, 38,  
40–44, 58, 61, 66, 85, 88–90, 138, 187, 202,  
209–116, 220–222, 225, 229–231, 237, 254,  
260–262, 289, 293, 294, 298, 338, 344, 357,  
370, 371, 374, 377, 380–384, 388, 400, 410,  
414, 415, 417  
VALLEJO, AIDA 93, 96  
VAN DE PORT, MATTIJS 11, 71, 79, 80, 88,  
113, 178–180, 195–198, 219, 266, 269, 321,  
328, 391, 405  
VAN DER ZEIJDEN, ALBERT 36, 145, 221, 225,  
226, 230, 269, 371, 379, 388, 400, 414, 415  
VAN DEURSEN, ALEXANDER J. 202  
VAN DIJK, JAN A. 202  
VAN MENSCH, PETER 137  
VANNINI, PHILLIP 52, 104, 105, 202, 209,  
210  
VAN ZANTEN, WIM 26, 125, 130, 131, 161,  
162, 183, 191, 208, 213–219, 225, 231, 296,  
353, 370, 371, 400, 401, 409–411, 415, 418  
VÁVROVÁ, DANIELA 61, 86, 205  
VEBLE, NINA 179  
VERAART, ORSOLYA 61, 86  
VISOČNIK, NATAŠA 36  
VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO 120, 195  
VLASE, IONELA 25, 29  
VODOPIVEC, NINA 179  
VOJNOVIĆ, Goran 158  
VOJANSKÁ, LUBICA 34, 129, 140, 209, 214,  
225, 231, 261, 357, 379  
VOLARIČ, TINA 11, 137, 280, 326, 361  
VON CZOERNIG, FREIHERR KARL 255

## W

WACQUANT, LOIČ 169  
WAGNER, ROY 192  
WAIASSE, CAIMI 204, 205

WALSH, KEVIN 13, 117, 161, 325, 410  
WALSTRA, VINCENT 168  
WALTER, FLORIAN 202  
WATERTON, EMMA 133, 161, 178, 179, 181,  
328, 391, 417  
WATSON, STEVE 178, 179, 181, 328, 391  
WEAKLAND, JOHN H. 63  
WEBB, JEN 166, 175, 191, 322, 333, 359, 411  
WEBER, MAX 138, 141  
WEEDON, CHRIS 241, 250–253, 257  
WELLS, LIZ 100  
WENDERS, WIM 207  
WENGER, ETIENNE 46, 83, 167, 168, 170,  
188, 273, 302, 306, 307, 327, 328, 370, 407  
WERNER, JEAN-FRANÇOIS 291  
WESCH, MICHAEL 105  
WESTMORELAND, MARK R. 202  
WETHERELL, MARGARET 178, 179  
WHITE, SHIRLEY A. 64, 207  
WILES, ROSE 261, 262  
WILK, RICHARD 122, 152, 154, 178, 220,  
221, 249, 313, 330, 357  
WILLERSLEV, RANE 73, 77, 80, 172, 401  
WILLIAMS, HOMER 88  
WINTER, TIM 142  
WITTGENSTEIN, LUDWIG 73, 81  
WOLFFRAM, PAUL 53, 77, 216, 260, 262  
WOLLEN, PETER 73  
WOOLGAR, STEVE 67  
WORTH, SOL 16, 55, 62, 63, 72, 98–102  
WULF, CHRISTOPH 132, 171, 237, 262, 403

## Y

YOU, ZIYING 159, 160, 365, 404  
YOUNG, COLIN 59, 60, 95  
YUN, KYOIM 158, 160, 365, 404

## Z

ZADRAVEC, DEJAN 30, 303, 309–311, 316,  
317, 321–324, 328–332, 335–337, 346, 352,  
359–367, 407  
ZGAGA, OLGA 151  
ZUPANČIČ, ANDREJ 233, 377, 412  
ZUPANČIČ, DOMEN 313  
ZUPANČIČ, VINKO 317, 322, 346  
ZYCH, BARBARA 280

## Ž

ŽAGAR, JANJA 242, 243, 247, 250, 264, 338  
ŽAGAR GRGIČ, JANJA 241  
ŽIDOV, NENA 130, 140, 150, 156, 173, 209,  
227, 228, 269, 274, 277, 280, 285, 288, 292–  
296, 357, 359, 372  
ŽIŽEK, SLOVOJ 31, 41, 327



V 21. stoletju Unescova paradigma varovanja nesnovne kulturne dediščine kulturne prakse hitro spreminja v nesnovno kulturno dediščino. Avtorica je nesnovno dediščino in filme raziskala s perspektive oblikovanja znanja in identitet, pri čemer je bilo v razpravah o dediščini predvsem znanje obravnavano dokaj redko. V knjigi je na podlagi raziskave primera suhozidne gradnje pokazala, da uradno dediščinjenje v ospredje postavlja objektivizirano kognitivno znanje, manj pozornosti pa posveča utelešenim veščinam in tihemu znanju, ki so temeljni za obstoj in živost nesnovne dediščine.

Analizirano gradivo dokazuje, da Unesco močno spodbuja medijske predstavitve dediščine: člani Ocenjevalnega telesa in udeleženci zasedanj Medvladnega odbora za varstvo nesnovne kulturne dediščine dediščinskih elementov in njihovih nosilcev ne spoznajo v lokalnem okolju, temveč zgolj virtualno – po podatkih v obrazcu nominacije, na fotografijah in v filmu. Unescovo dediščinjenje vpliva tudi na kulturne identitete in identifikacije nosilcev na lokalni, regionalni, nacionalni in nadnacionalni ravni.

Avtorica sodeluje pri dokumentiranju in predstavljanju nesnovne kulturne dediščine s filmom in se zavzema za pristop izkustvenega filma, pri katerem se znanje in identitete gradijo med snemanjem v tesnem sodelovanju z nosilci dediščine, po možnosti v sodelovalnih filmskih produkcijah. Analizirala je produkcijo več slovenskih nominacijskih filmov, najpogljeneje slovenski film o tradicionalni reji lipicancev in skupni nominacijski film osmih evropskih držav.

Kritična je do oblikovanja znanja z vrha navzdol v ilustrativnih filmih, ki temeljijo na etških pogledih strokovnjakov, nosilcem dediščine pa dopuščajo le mehko tvornost z izjavami, ki so ubrane z avtorjevim konceptom. Zavzema se za dehierarhizacijo znanja v vseh reprezentacijah in za večjo epistemsko pravičnost v Unescovi varovalni paradigmi.



## SUMMARY

### KNOWLEDGE AND IDENTITIES IN FILMS ON INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

In the 21st century, UNESCO's paradigm for the safeguarding of intangible cultural heritage is rapidly transforming cultural practices into intangible cultural heritage. The author has researched intangible heritage and films through the prism of knowledge and identity construction; the former, in particular, has rarely been examined in the field of heritage. In the book, she uses a case study of dry stone walling to show that official heritagisation foregrounds objectified cognitive knowledge, while paying less attention to embodied skills and tacit knowledge that are fundamental for the existence and vitality of intangible heritage.

As the analysed evidence shows, UNESCO strongly promotes the mediatisation of heritage: members of the Evaluation Body and participants in the sessions of the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage do not get to know the heritage elements and their bearers in the local environment, but only virtually – according to data in the nomination form, photographs and film. UNESCO's heritagisation also affects the field of cultural identities and identifications at local, regional, national and transnational levels.

The author participates in documenting and presenting intangible cultural heritage with film, arguing in favour of the experiential film approach, in which the construction of knowledge and identities is done during filming in close cooperation with heritage bearers, preferably in collaborative film productions. She analyses the production of several Slovenian nomination films, most in-depth the Slovene film on Lipizzan horse breeding traditions and the joint nomination film of eight European countries.

She critiques the top-down construction of knowledge in illustrative films, which is based on etic views of experts, while allowing heritage bearers only soft agency with statements that fit into the author's concept. She calls for the de-hierarchisation of knowledge in all representations and greater epistemic justice in the context of UNESCO's safeguarding paradigm.



## O AVTORICI

Dr. Nadja Valentinčič Furlan, Slovenski etnografski muzej, Metelkova 2, Ljubljana, Nadja.Valentincic@etno-muzej.si

Nadja Valentinčič Furlan je leta 1995 diplomirala na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, leta 2023 pa je tam doktorirala z disertacijo *Konstrukcija znanj in identitet v filmih o nesnovni kulturni dediščini*.

Po petih letih dela v Oddelku za dokumentacijo in arhiviranje Televizije Slovenija se je leta 2000 zaposlila v novo ustanovljenem Kustodiatu za etnografski film v Slovenskem etnografskem muzeju. Snema etnografske filme, filmske vinjete za razstave in kratke filme o elementih v Registru nesovne kulturne dediščine ter usklajuje filmske produkcije večjega obsega. Zbira filme o slovenski nesovni kulturni dediščini in ureja dovoljenja avtorjev in producentov za objave na razstavah ali v okviru koordinacije varstva nesovne dediščine.

Raziskovalno se ukvarja z vizualno antropologijo, filmsko komunikacijo na muzejskih razstavah in vizualizacijo nesovne kulturne dediščine ter z življenjskimi zgodbami, spomini, identitetami, znanjem in raziskovalno etiko. Je glavna urednica muzejske znanstvene revije *Etnolog* in članica uredniškega odbora spletne revije *AnthroVision*, ki jo izdaja VANEASA, Mreža vizualnih antropologov pri Evropskem združenju socialnih antropologov.

Leta 2019 je na mednarodnem festivalu *Dnevi etnografskega filma* prejela Plaketo Nika Kureta za prispevek k razvoju vizualne antropologije in etnografskega filma v Sloveniji.



## ZUPANIČEVA KNJIŽNICA

- 1 *MESS – Mediterranean Ethnological Summer School. Vol. 3. Edited by Zmago Šmitek and Rajko Muršič. Ljubljana 1999.*
- 2 *Urban Symbolism and Rituals.* Edited by Božidar Jezernik. Ljubljana 1999.
- 3 *Cultural Processes and Transformations in Transition of the Central and Eastern European Post-Communist Countries.* Edited by Rajko Muršič and Borut Brumen. Ljubljana 1999.
- 4 *Kolesar s Filozofske. Zbornik v počastitev 90-letnice prof. dr. Vilka Novaka.* Uredil uredniški odbor. Ljubljana 2000.
- 5 *Zemljevidi časa/Maps of Time. Zbornik ob 60. obletnici Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo.* Uredila/edited by Zmago Šmitek in/and Borut Brumen. Ljubljana 2001.
- 6 Mirjam Mencej, *Gospodar volkov v slovanski mitologiji.* Ljubljana 2001.
- 7 *MESS – Mediterranean Ethnological Summer School. Vol. 4.* Edited by Bojan Baskar and Irena Weber. Ljubljana 2002.
- 8 *Besede terorja. Medijska podoba terorizma in nasilja.* Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2002.
- 9 Vladimir N. Toporov, *Predzgodovina književnosti pri Slovanih. Poskus rekonstrukcije.* Ljubljana 2002.
- 10 *MESS – Mediterranean Ethnological Summer School. Vol. 5.* Edited by Rajko Muršič and Irena Weber. Ljubljana 2003.
- 11 Mateja Habinc, *Ne le rožmarin za spomin. O spominskih predmetih in njihovem shranjevanju.* Ljubljana 2004.
- 12 *Dediščina v očeh znanosti.* Uredila Jože Hudales in Nataša Visočnik. Ljubljana 2005.
- 13 *MESS – Mediterranean Ethnological Summer School. Vol. 6.* Edited by Boštjan Kravanja and Matej Vranješ. Ljubljana 2005.
- 14 *Dediščina v rokah stroke.* Uredila Jože Hudales in Nataša Visočnik. Ljubljana 2005.
- 15 *Post-Yugoslav Lifeworlds Between Tradition and Modernity.* Edited by Zmago Šmitek and Aneta Svetieva. Ljubljana 2005.
- 15/1 *Post-Yugoslav Lifeworlds.* 2nd Edition. Edited by Zmago Šmitek and Aneta Svetieva. Ljubljana in Skopje 2008.
- 16 *Ethnography of Protected Areas.* Edited by Peter Simonič. Ljubljana 2006.
- 17 *»Zakaj pri nas žive Cigani in ne Romi«. Narativne podobe Ciganov/Romov.* Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2006.
- 18 Mirjam Mencej, *Coprnice so me nosile. Raziskava vaškega čarovništva v vzhodni Sloveniji na prelomu tisočletja.* Ljubljana 2006.
- 19 Jaka Repič, *»Po sledovih korenin«. Transnacionalne migracije med Argentino in Evropo.* Ljubljana 2006.
- 20 *Europe and its Other. Notes on the Balkans.* Edited by Božidar Jezernik, Rajko Muršič and Alenka Bartulović. Ljubljana 2007.
- 21 *Places of Encounter. In memoriam Borut Brumen.* Edited by Rajko Muršič and Jaka Repič. Ljubljana 2007.

- 22 Špela Kalčič, »Nisem jaz Barbika«. *Oblačilne prakse, islam in identitetni procesi med Bošnjaki v Sloveniji*. Ljubljana 2007.
- 23 Boštjan Kravanja, *Sveti svet. Topografija religioznega prostora na primeru Breginjskega kota*. Ljubljana 2007.
- 24 Uršula Lipovec Čebren, *Krožere zdravja in bolezn. Tradicionalna in komplementarne medicine v Istri*. Ljubljana 2008.
- 25 *Space and Time in Europe. East and West, Past and Present*. Edited by Mirjam Mencej. Ljubljana 2008.
- 26 *Prostori soočanja in srečevanja. Spominski zbornik za Boruta Brumna*. Uredila Rajko Muršič in Katja Hrobat. Ljubljana 2008.
- 27 Jože Hudales, *Slovenski muzeji in etnologija. Od kabinetov čudes do muzejev 21. stoletja*. Ljubljana in Velenje 2008.
- 28 *MESJ and RAMSES II. Mediterranean Ethnological Summer School. Vol. 7*. Edited by Jaka Repič, Alenka Bartulović and Katarina Sajovec Altshul. Ljubljana 2008.
- 29 Miha Kozorog, *Antropologija turistične destinacije v nastajanju. Prostor, festivali in lokalna identiteta na Tolminskem*. Ljubljana 2009.
- 30 Peter Simonič, *Kaj si bo narod mislil? Ritual slovenske državnosti*. Ljubljana 2009.
- 31 *Kulturna dediščina in identiteta*. Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2010
- 32 *Niko Zupanič, njegovo delo, čas in prostor. Spominski zbornik ob 130. obletnici rojstva dr. Nika Zupaniča*. Uredila Rajko Muršič in Mihaela Hudelja. Ljubljana 2009.
- 33 *Med prezentacijo in manipulacijo*. Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2010.
- 34 Nataša Visočnik, *Hiša kot prostor identitet. Oblikovanje identitet skozi percepcije prostora in telesa v bivalnem okolju na Japonskem*. Ljubljana 2011.
- 35 Alenka Bartulović, »Nismo vaši!« *Antinacionalizem v povojnem Sarajevu*. Ljubljana 2013.
- 36 *Antropološki vidiki načinov življenja v mestih*. Uredila Jaka Repič in Jože Hudales. Ljubljana 2012.
- 37 *Politika praznovanja. Prazniki in oblikovanje skupnosti na Slovenskem*. Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2013.
- 38 *Heroji in slavne osebnosti na Slovenskem*. Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2013.
- 39 *Praznična večglasja. Prazniki in oblikovanje skupnosti na Slovenskem*. Uredila Ingrid Slavec Gradišnik. Ljubljana 2014.
- 40 Simona Klaus, *Pa vse, kar sem hotu, so ble dobre vile. Folklor v oglasih med letoma 1980 in 2011 v Sloveniji*. Ljubljana 2014.
- 41 »Kar ustvariš ostane. Svetu cvet. Tebi rane.« – Vinko Möderndorfer – učitelj, politik in raziskovalec Uredila Ingrid Slavec Gradišnik in Jože Hudales. Ljubljana 2016.
- 42 Ambrož Kvarčič, *Pa se je to res zgodilo? Sodobne povedke v Sloveniji*. Ljubljana 2016.
- 43 *Sounds of Attraction. Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music*. Edited by Miha Kozorog and Rajko Muršič. Ljubljana 2017.
- 44 *Collecting and Collections in Times of War or Political and Social Change: COMCOL Annual Conference, Celje 2014*. Edited by Jože Hudales and Tanja Roženbergar. Ljubljana 2017.



- 45 *Države praznujejo. Državni prazniki in skupnosti na območju bivše Jugoslavije.* Uredila Božidar Jezernik in Ingrid Slavec Gradišnik. Ljubljana 2017.
- 46 Helena Konda, *Grafiti v Ljubljani. Zgodovina, grafitarji, mesto.* Ljubljana 2017.
- 47 *Anthropological Perspectives of Solidarity and Reciprocity.* Edited by Peter Simonič. Ljubljana 2019.
- 48 *Močni, modri in dobri: Junaki v slovenski folklori.* Uredila Božidar Jezernik in Ingrid Slavec Gradišnik. Ljubljana 2020.
- 49 *Dediščina prve svetovne vojne. Repräsentacije in reinterpretacije.* Uredila Jurij Fikfak in Božidar Jezernik. Ljubljana 2021.
- 50 Juš Škraban in Uršula Lipovec Čebren, *Medkulturna mediacija in zdravstvo v Sloveniji.* Ljubljana 2021.
- 51 *Prepletenost svetov: zgodovine in refleksije zunajevropskih raziskav v Sloveniji.* Uredile Sarah Lunaček, Tina Palaić in Maja Veselič. Ljubljana 2022.
- 52 *Občutki mest: antropologija, umetnost, čutne transformacije.* Uredili Rajko Muršič, Blaž Bajič in Sandi Abram. Ljubljana, 2022.
- 53 *Kovidna krajina: ranljivosti v času pandemije.* Uredili Uršula Lipovec Čebren in Sara Pistotnik. Ljubljana, 2023.
- 54 *Commemorating the First World War in the Former Yugoslavia.* Edited by Božidar Jezernik, Vijoleta Herman Kaurič, Ljiljana Dobrovšak. Ljubljana, 2023.
- 55 Ana Svetel, *Spremenljive krajine severovzhodne Islandije: Vreme, letni časi, svetloba in tema.* Ljubljana, 2024.
- 56 Alina Bezljaj, *A Place of Ruptures and Bonds: The (Re)making of a Dublin Suburb.* Ljubljana, 2024.
- 57 *Pogledi na Branislavo Sušnik in njen prispevek k raziskavam paragvajskih staroselskih ljudstev.* Uredila Marija Uršula Geršak in Jaka Repič. Ljubljana, 2025.
- 58 Tina Ivnik, *Zaraščanje in upanje v Beneški Sloveniji: Preobrazbe kulturne krajine Nadiških dolin.* Ljubljana, 2025.

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v  
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=225941251

ISBN 978-961-297-524-1 (Založba Univerze v Ljubljani)

E-knjiga

COBISS.SI-ID 225904387

ISBN 978-961-297-523-4 (Založba Univerze v Ljubljani, PDF)