

*Film je vrlo jednostavan i uzak oblik izražavanja.
Filmom ne možeš reći sve ono što možeš pisanom
riječju, ali ono što možeš, reći ćeš vrlo uvjerljivo.*

Robert Joseph Flaherty

Uvod

U usporedbi s pisanim izražavanjem, audiovizualno izražavanje traži funkcionalno rigorozniju selekciju onoga što želimo reći, tumačiti, pokazati, a zahtijeva i strukturnu i strukturiranu jednostavnost u načinu izražavanja u kojem spatiotemporalni okvir kadra uvijek ostaje uži od pisanih stranica teksta. S druge, pak, strane, parafrazirajući gore navedenu poznatu izjavu velikog autora etnografskog filma Roberta Josepha Flahertyja, koji je usporedio pokretnu sliku i pisani tekst, moguće je ustvrditi da tekst nikada neće moći u potpunosti opisati ili reći nešto onako „plastično“ i dojmljivo kao što to film može.

Međutim, nije nam ovdje namjera raspravljati o prirodi filma, naprotiv, o tome je mnogo dobrih filmaša i teoretičara filmske umjetnosti mnogo toga reklo. Namjera nam je prikazati i analizirati jednu malu nišu, gotovo stranputicu filmskog stvaralaštva koja se zove etnografski film (usp. Chio 2020, Friedman 2017, Vannini 2020, Barbash & Taylor 1996, Crawford & Turton 1993,), a koji postoji unutar područja koje se zove vizualna antropologija. Na prvi pogled, čini se da se radi o malom području interesa malobrojne publike, međutim, vizualna antropologija kao disciplina nastaje upravo kako bi ponudila odgovore na jedno od osnovnih pitanja društvenih i humanističkih znanosti koje se bave Drugima kao teorijskom premisom: kako mi zapravo vidimo Druge i zašto upravo tako, te koliko je taj prikaz zrcalo nas samih? Osnovna pitanja humanističkih znanosti o Drugima – pitanja autora, autorstva i autoriteta (*author, authorship, authority*), „plastično“ su vidljiva upravo u njihovom vidljivom, vizualnom, prikazu. Etnografovo oko, koje između ostalih unutar vizualne antropologije definira i Anna Grimshaw (Grimshaw 2001) svojevrstan je foucaultovski *gaze* usmjeren prema Drugima. Riječima Jeana Roucha, čiji utjecaj je bio velik na razvoj filmskog stvaralaštva općenito, ali i etnografskog filma posebno, film je jedina metoda koju imamo kako bismo pokazali Drugima kako ih zapravo vidimo. Iako je Rouch bio često kritiziran u svojim afričkim filmovima za neosjetljivost

na kolonijalni kontekst u kojem je stvarao filmove tog razdoblja, svakako je bio svjestan problema supremacije onoga koji gleda, odnosno onoga koji nosi kameru (Wanono-Gauthier 2017:1). U recentnijim pisanjima o pravu na gledanje i prikazivanje velik utjecaj imala je redateljica i teoretičarka Trinh T. Minh-ha sa jasno iskazanom idejom o kolonijalnom strukturiranju Drugosti unutar vizualne antropologije, u kojem Drugost postaje moćno sredstvo diferencijacije upravo onda, točnije, samo onda, kad se kreira i re-kreira (Minh-ha 1991:70). Osim razotkrivanja pozicije moći u prikazima Drugih, u zadnjih tridesetak godina vizualnu antropologiju i njezin interes snažno je i neizostavno odredio razvoj tehnologije. Dok su gore spomenuti Robert Flaherty i Jean Rouch sami nosili svoje teške kamere - iako im ih je, prema anegdotalnim napisima, često nosio pripadnik kultura koje su snimali - danas svi svoju otprilike 200 grama tešku i 10x20 centimetara veliku kameru ugrađenu u pametne telefone nosimo u džepu, a predmet našeg vizualnog interesa nisu neki drugi/ Drugi nego, opet zbog novih tehnoloških mogućnosti, često i mi sami i naš vlastiti život. Kontekst u kojem u svakom trenutku svojeg života možemo i očigledno želimo raditi vizualne etnografije nas samih, kako bismo ih prikazivali drugima, nekad i Drugima, svakako mijenja samu epistemologiju vizualnog prikazivanja, a objekt automatski pretvara u subjekt, odnosno kreatora u tumača. Jedino je ovdje jasno gdje je smješteno autorstvo i autoritet. Propitujući tu snažnu promjenu u samom pojmu, načinu stvaranja i uporabi vizualne etnografije, u ovoj ćemo se knjizi pozabaviti načinom na koji je zapadnoeuropska i američka tradicija dijela sociokulturne antropologije koji se zove vizualna antropologija, bila prihvaćena, preoblikovana i redefinirana u Hrvatskoj. Stoga ćemo često komparirati teorije i događanja u pojedinim razdobljima i u pojedinim kontekstima, ali i propitivati možda i suviše doslovno i nekritičko preuzimanje „zapadnih“ trendova (Bukovčan 2013), što će svakako doprinijeti novim saznanjima i analizama specifično u humanističkim znanostima koji se bave (vizualnom) kulturom u Hrvatskoj. Vrlo specifičan doprinos ove knjige bit će i kratak uvod u izradu vizualne etnografije, što je važno za studente, ali i mnoge koji će poželjeti strukturirati poruke koje šalju svojim vlastitim vizualnim etnografijama, a moći će steći i praktična znanja o tome kako etički postaviti i predstaviti vizualne etnografije Drugih. Budući da su vizualne etnografije Drugih u svojoj profesionalnoj formi zapravo etnografski filmovi, knjiga će sadržavati i

prikaze pojedinih etnografskih filmova koji su bili temelji razvoja teorije i metodologije u vizualnoj antropologiji, te analize festivala etnografskih filmova u Hrvatskoj, u kojoj je postojala tradicija istraživanja „domaćeg Drugog“. Upravo će nam suvremeni trendovi i suvremeni etnografski filmovi poslužiti kao mjesto propitivanja prihvatanja određenih zadanih „modela“ kao zlatnih standarda u vizualnoj antropologiji.

Razdoblje suvremenijih kretanja u etnografskim filmovima i vizualnoj antropologiji koje ćemo analizirati pri kraju ove knjige počinje tijekom kasnih 1990ih, a proteže se sve do današnjih dana i sasvim kontemporarnih festivala etnografskih filmova. Već na početku spomenutog razdoblja bilo je jasno da se na festivalima etnografskih filmova može vidjeti tipološki vrlo široka paleta audiovizualnih proizvoda, stilski i žanrovski različitih, a pritom su se svi nazivali istim nazivom – filmom, odnosno etnografskim filmom (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Paleta je uistinu bila široka i ta multidimenzionalnost je svakako bila pozitivna u kontekstu etnografskog filma čija je primarna uloga možda bila nešto drugo, a ne biti film sam, o čemu će biti još mnogo riječi u ovoj knjizi. Logično se, međutim, postavilo pitanje kako tako različiti proizvodi mogu biti jednako valorizirani? Možemo li etnografskom filmu dozvoliti amatersko prtljanje po filmu? S druge pak strane, znači li automatski da „amaterski“, u smislu neznačajki, tehnički slabo snimljen audiovizualni rad, ne prenosi svoje informacije i poruke onako prezentno i dojmljivo, dakle, efikasno, kao rad koji je napravljen na filmskoj zanatskoj razini, u smislu dobre kamere, fotografije, dramaturgije, dinamike, točnije, svega što čini atribut filma? Dakle, kao osnovno pitanje postavlja se funkcija, namjena, odnosno namjera etnografskog filma.

Na pariškom festivalu *Bilán du film ethnographique* 1998. godine su, među ostalima, prikazana dva filma koji mogu biti indikativnim primjerom: jedan je bio napravljen u profesionalnoj produkciji i s odgovarajuće velikim budžetom, drugi je bio sasvim amaterski (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Navedeni festival, *Bilán du film ethnographique*, bio je nastavak institucionalizacije i „prepoznavanja“ etnografskog filma koje je započelo u Europi 1960-ih godina (Wanono-Gauthier 2017), a njegov osnivač, umjetnički ravnatelj i prvi selektor bio je upravo legendarni francuski etnolog i filmaš Jean Rouch. Prvi, dakle, od ta dva filma prikazanih 1998. godine na 17. po redu festivalu, bio je cjelovečernji, trajao je otprilike dva sata, točnije 110 minuta, a radilo se o godišnjem putovanju pripadnika

jedne tibetanske zajednice na slano jezero po sol, pri čemu su debitanti, dakle muškarci koji su prvi put prolazili kroz proces, ujedno prolazili i kroz inicijacijski obred. Drugi je film bio znatno kraći, a radilo se o vjerskim obredima i običajima u jednom indijskom mjestu i snimio ga je evidentno ne-profesionalni snimatelj, sam antropolog, koji, bilo je vrlo očito, nije posjedovao nikakvo filmsko znanje. Snimio ga je zapravo s jedinom namjerom da događaj, sam vjerski obred, registrira. Prvi film, *Die Salzmänner von Tibet*, njemačke redateljice Ulrike Koch, iako duži, bio je znatno „gledljiviji“, uostalom, osvojio je i Grand Prix festivala te godine. Drugi je, vjerojatno, bio izuzetno informativan za nekoga tko se predstavljenom materijom stručno bavi, no bio je relativno naporan za gledanje i evidentna je bila pojavna razlika između ta dva filma. Sam etnografski materijal ovog drugog, amaterskog filma bio je „autentičniji“, jer je pokazivao ono što se doslovce tog časa pred kamerom zbivalo, a bilo je dijelom radnje i atmosfere koje je autoru bilo važno zabilježiti. Pritom se dosta toga odvijalo noću, a autor filma očito nije imao odgovarajuću rasvjetu na raspolaganju, ili možda namjerno nije takvu koristio, da ne distorzira stvarnu atmosferu, pa je, izgleda, na kameri samo uključio opciju za noćno snimanje (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Prvi, profesionalni film imao je izvrsnu fotografiju, kako dnevnih, tako i noćnih scena. Naravno, nikad nećemo znati koliko se tehnički i operativno on prilagođavao situaciji, a koliko situacija njemu (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Ako parafraziramo Marcusa Banksa i Jaya Ruby-ja, značajne teoretičare vizualne antropologije 1980-ih i 1990-ih, i njihovu sintagmu da je etnografski film „snimljen da bi se gledao“ /*made to be seen*/, ono što je u filmu *Die Salzmänner von Tibet* bilo „za vidjeti“ je da je svaki kadar djelovao uvjerljivo, dokumentarno, filmski vješto i da je bio ugodan za ovu funkciju koju su mu Banks i Ruby namijenili - gledanje. Svakako je ostavljao jači filmski dojam od drugog, slabije snimljenog i napravljenog filma, iako je ovaj drugi bio možda i „etnografičniji“ od prvog (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Spomenuti primjer otvara pitanja koja će se provlačiti kroz razvoj etnografskog filma i koja ostaju otvorena i do danas.

Možda je kao paralelni zaplet u do sada predstavljenom kompleksnom kontekstu razvoja ove specifične metodologije i teorije u sociokulturnoj antropologiji zanimljivo napomenuti i da je sam Rouchov festival etnografskog filma, dakle, festival svih festivala, poznati *Bilan* nastao jer je Roucha naljutilo to što njegov festival dokumentarnog filma koji je

sam pokrenuto 1978. godine *Cinéma du Réel - Cinema of the Real*, devedesetih godina dvadesetog stoljeća više uopće nije prihvaćao filmove koji su bili klasificirani kao etnografski (Wanono-Gauthier 2017). Gotovo kao da su na samom početku masovnijeg, popularnijeg proboja etnografskih filmova u filmsku javnost sami dokumentarni filmaši odlučili da etnografski film nije dovoljno dobar. Sa strane, pak, antropološke teorije, Grand Prix te godine 1998. dobio je gore spomenuti film *Die Salzmannen von Tibet*, koji je upravo bio školski primjer teorijske kritike etnografskog filma, jer je autorica filma bila strankinja koja je snimala stranu, izvan Europsku, ne-zapadnu kulturu – dakle, to je bio etnografski film produciran na način „what the West does to the Rest“, a sama autorica je ostala subjektom poznate sintagme „there is nothing so strange in a strange land as the stranger who comes to visit it“.¹ Uz sav već postojeći zaplet važno je dodati i činjenicu da je upravo te godine, 1998., na tom festivalu svih festivala, prvi i jedini put u povijesti, iako je bilo pokušaja prijava i kasnije, kao dio selekcije bio prikazan jedan hrvatski etnografski film. Bila je to, točnije, televizijska emisija etnografskog karaktera *Bijele maskare Putnikovića* redatelja Dražena Piškorića, kojoj je koautor bio etnolog Aleksej Gotthardi-Pavlovsky, jedan od autora ove knjige. *Bijele maskare* Dražena Piškorića nisu, međutim, patile od osnovne epistemološke boljeticе etnografskog filma, da je to ono što Zapad čini Drugom, jer se radilo o vlastitoj kulturi samih autora, iako ne o prostoru koji su iskustveno i/ili životno poznavali. Njihovi su im filmski Drugi bili samo možda malo manje udaljeni u svojoj drugosti, nego uobičajeni antropološki Drugi.

Zbog svega gore navedenog nije čudno da će čitav razvoj vizualne antropologije i etnografskog filma - a shodno tome i današnja situacija – rezultirati mnoštvom različitih pogleda, tumačenja i opcija. Ali, upravo su oni i temelj rasprava u ovoj knjizi.

Pitanja o „etnografičnosti“, „istinitosti“, „autentičnosti“ „razlici između umjetnosti i znanosti“ svakako su od 1920-ih do danas pridonijela stvaranju različitih koncepata korištenja filma za etnološke/antropološke potrebe. Usporedni dio ove knjige pokušava ustanoviti gdje smo tu mi, hrvatski etnolozi i kulturni antropolozi, i što (ni)smo na tom polju dosad učinili, a što smo mogli ili trebali učiniti drukčije i zašto.

¹ Ovu sintagmu je kao uvodni telop iskoristio Dennis O'Rourke u svom poznatom etnografskom filmu *Cannibal Tours* iz 1988. godine.

Ostaje činjenica da termin *etnografski film* postoji i da se njime mnogi služe, a nakon početnog Rouchevog festivala osnivaju se brojni festivali žanra etnografskog (i njemu sličnog) filma. U organizaciji i pod okriljem poznatog Instituta za vizualnu etnografiju iz Göttingena, 2007. godine uspostavljena je i inicijativa *CAFFE, Coordinating Anthropological Film Festivals in Europe*², koja se sama naziva neformalnom mrežom antropoloških filmskih festivala u Europi, odnosno inicijativom koja, kako stoji na njihovoj naslovnoj mrežnoj stranici, „želi uspostaviti bolju koordinaciju i komunikaciju između postojećih europskih festivala antropoloških“ (evo nam i novog termina) „filmova“. Na popisu „antropoloških filmskih festivala“ koje je u 2021. godini pokrivala mreža *CAFFE* nalazilo se sedamnaest festivala koje bi čak i površni poznavatelji festivala etnografskih filmova nazvali „velikim“ festivalima. Naravno, kriterij uključivanja na listu nije objavljen, ali prema reputaciji uvrštenih festivala može se zaključiti da se radi o festivalima s dugom tradicijom koji privlače veliki broj autora da prijave svoje filmove, pa je stoga i selekcija na tim festivalima jaka i stroga, odnosno radi se o festivalima na kojima se na različite način referiraju poznati i cijenjeni vizualni antropolozi. Doduše, iako postoji prepoznatljivo mjesto prikazivanja za nešto što nazivamo *etnografski film*, najveći festivali su okupljeni pod nazivom antropološki film, dok se neki od njih nazivaju i festivalima etnološkog filma, antropološkog filma, etnografskog i sociološkog filma, vizualne antropologije, vizualne kulture i sl., no, u svakom slučaju, većina njih rabi termin *etnografski film*. Međutim, na njima ćemo vidjeti isto šaroliko društvo žanrova i stilova o kojima smo već govorili.

Jasno je stoga da je i sama definicija etnografskog filma oko koje bi se svi složili još u promišljanju. Na početku svoga bavljenja etnografskim filmom Jean Rouch se, čini se, naslanjao na „poznatu deklaraciju“ (Wanono-Gauthier 2017:2) Leroi-Gourhana iz 1948. godine da se radi o filmovima koji, s različitih aspekata, pokrivaju jedno geografsko ili kulturno područje. „Oznaka etnografski može se primijeniti na istraživački film, znanstveni (audio)vizualni zapis, dokumentarne snimke javnog događanja, ili na filmove o egzotizmu. Možemo ih svesti i pod zajednički naziv putopisnih filmova ili filmova o okruženju (miljeu) koji su snimljeni bez ikakve znanstvene namjere, ali koji obiluju etnografskim

² <http://www.anthropological-filmfestivals.eu/>

sadržajem i imaju etnografsku vrijednost koja se iz njih može iščitati“ (Leroi-Gourhan 1948 u Wanono-Gauthier 2017:2).

David MacDougall, jedan od najznačajnijih vizualnih antropologa, izuzetan teoretičar i filmaš, također sintagmu *etnografski film* pripisuje Andre Leroi-Gourhanu kao zajednički naziv za vrlo različite vrste filmova (putopisne, dokumentarne, obrazovne, igrane) kojima je zajedničko to da znanstvenici iz društvenih i humanističkih znanosti iz njih mogu iščitavati nečiju kulturu (MacDougall 1981). Gotovo da ovdje možemo primijetiti epistemološku nelogičnost: etnografski film nema znanstvenu namjeru, ali znanstvenici struka koje pokrivaju sadržaj koje prezentira etnografski film u njemu će moći iščitati nešto što ostali koji nisu te struke to neće moći. Svako bi gledanje etnografskog filma u tom kontekstu značilo novo iščitavanje, ali filmove, naravno, legitimno „čitaju“ i ne-znanstvenici. „Postoji li etnografski film?“, pitao se Leroi-Gourhan. „Postoji“, zaključuje, „jer ga mi projiciramo“ (MacDougall 1981:5). Drugim riječima, samo njegovo postojanje čini ga stvarnim, a ostalo su, valjda, nijanse. Tako gledano, etnografski film zapravo i nije žanr, već samo *ladica* za spremanje svakog iole *etnografičnog* filmskog rada, u kojem *etnografičnost* ipak nekako možemo prepoznati i općenito valorizirati. Dobar primjer prezentacije te ideje *etnografičnosti* je Ian Dunlop, poznati redatelj etnografskih filmova koji je, navodno, u montaži filma *Madarrpa Funeral at Gurka'wuy* 1989. godine zadržao tehnički sasvim neispravnu scenu ritualnog pogrebnog spaljivanja jer mu je bila „previše važna u etnografskom smislu“ (Fijn 2019:400), pa ju nije želio izbaciti. Sam MacDougall reći će da je etnografski film onaj film koji je napravljen da bi opisao kulturu (MacDougall 1981:6). Pritom razlikuje etnografski film i filmsku etnografiju (MacDougall 1981:6). Etnografski film je po njemu, šira kategorija u odnosu na etnografiju koja je, rađena kamerom, naravno uvijek vizualna etnografija, a filmskom kamerom, kao u MacDougallovo vrijeme, filmska etnografija, ali nije nužno film (MacDougall 1998:97-98). To bi značilo da etnografski film više pripada svijetu filma negoli znanosti i da je specifičan filmski žanr. Čini se kako MacDougall želi reći da je znanstvena, „ne-umjetnička“, forma preuska za zadatke koje pred sobom ima film. Na suprotnom stajalištu stoji antropolog vizualne komunikacije Jay Ruby, koji striktno tvrdi da etnografski film mora biti temeljen na antropološkim postavkama i da ga može napraviti samo antropolog/etnolog (Ruby 1975).

Kako bismo jasnije kontekstualizirali još i 2020ih godina postojeće šarenilo stavova, produkata i iskustava, u sljedećem poglavlju ćemo naznačiti kako oni izgledaju u „stvarnom svijetu“ današnjice, odnosno, kako ih konceptualiziraju i objašnjavaju inozemni i domaći autori koji su se u posljednjih otprilike pedesetak godina bavili ili se još bave stvaranjem etnografskih filmova, odnosno, najšire rečeno, vizualnih prikaza etnografskog sadržaja. Kroz njihove iskaze pokušali smo postići neko suglasje o tome smatramo li da je svako filmsko ili video bilježenje istodobno i izražavanje i, shodno tome, jesu li postupci filmskog ili video snimanja u funkciji bilježenja i u funkciji izražavanja metodološki istovjetni? Ako nisu, etnografski film tada mirno može postati samo vrsta dokumentarnog filma, bez upliva struke kao takve. Ako jesu, gdje je tu struka?