

# VIZUALNI MEDIJI U ANTROPOLOŠKIM I ETNOLOŠKIM ISTRAŽIVANJIMA

## Počeci uporabe vizualnih metoda u antropološkim istraživanjima

Prve vizualne zapise u povijesti filma snimili su i prikazali još 1895. godine začetnici same kinematografije, braća Lumière<sup>11</sup>. Izumili su prvi uređaj koji im je omogućavao snimanje i prikazivanje filmova, kinematograf, i na 17 metara dugačkim i 35 milimetara širokim filmskim vrpcama snimili su, tijekom prvih deset godina svoje snimateljske i redateljske karijere, oko 1400 filmova prosječnog trajanja oko 1 minute (Abel 1994; Rittaud-Hutinet, Dentzer i Hodgson 1995). Njihovi filmovi poput *Izlaska iz tvornice*, *Dolaska vlaka*, *Tesara*, *Kovača* ili *Iskrcavanja*, vizualni su zapisi scena iz svakodnevnog života, snimljeni, naravno, u jednom kadru statičnom kamerom. Filmovi su i danas relevantni, gotovo svi su sačuvani, a 2015. godine objavljeno je Blu-Ray i DVD izdanje koje je iste godine Institut Lumière objavio na YouTubeu<sup>12</sup>. Izdanje je popratilo mnogo pozitivnih komentara suvremenih gledatelja koji su većinom bili fascinirani upravo tom mogućnošću da vide život kakav je tada bio: stvarne ljude koji dižu šešire u pozdrav kameri, odjeću, odnose, čak i intimnu scenu iz života jednog od braće Lumière u kojoj on sa suprugom hrani svoju malu bebú. Jednako zahvalni gledatelji kao i mi danas bila je tadašnja publika, koja je čekala u redovima dugim gotovo pola kilometra (Abel 1994; Rittaud-Hutinet, Dentzer i Hodgson 1995) kako bi kupili ulaznice za projekciju koja je trajala 15 minuta (Abel 1994). Braća Lumière osim što su bili izumitelji, vizionari, genijalci, bili su i dobri biznismeni. Lumièrovi su snimatelji, naime, čak znali i satima sa svojim kamerama stajati na prometnim mjestima, da ih svijet vidi, i okretati ručicu kao da snimaju, iako u kameri nije bilo filma, pa bi ljudi navečer pohrlili u kinematografe nadajući se da će sebe ugledati na platnu (Sadoul 1962:23). A pojedinci su se potencijalno i mogli vidjeti na filmu, jer su filmovi prikazivali ono što je autorima bilo na dohvata ruke, odnosno najjeftinije snimiti, a to je bio običan, svakodnevni život oko njih. Dakle, možemo reći da su te fil-

<sup>11</sup> <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/the-lumiere-brothers-pioneers-of-cinema-and-colour-photography/>;

<sup>12</sup> <https://youtu.be/U4s4sS40G9s>

move autori "objektivno" zabilježili, onoliko koliko je to filmom moguće. S druge strane, to su svakako bili filmovi koji su prikazivali kulturnu svakodnevnicu i ništa drugo, pa ako se sjetimo kriterija koje su za etnografske filmove postavili vizualni antropolozi, čini se da bismo im mogli pridodati i etnografski karakter. Sasvim je jasno, međutim, da nije bilo etnografske namjere, niti (znanstvene) namjere proučavanja kulture, već su rađeni iz čisto trgovačkih i eksperimentalnih poriva. Film je tada bio tek u svojoj eksperimentalnoj fazi, no činjenica je ipak da je upravo ta, najordinarnija životna svakodnevica bila onim sadržajem na kojem je taj čudesni novi medij istraživao vlastite mogućnosti (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Međutim, vizualni antropolozi počecima svoje discipline smatraju tek događaje u kojima započinje filmsko dokumentiranje koje je učinjeno baš s etnografskom ili znanstvenom namjerom, često u autorstvu samih etnologa/antropologa. Na samom kraju 19. i početku 20. stoljeća iz povijesti uporabe vizualnih metoda u antropologiji važna su tri takva istraživanja i tri prva autora: Alfred Cort Haddon, Felix Louis-Regnault i Baldwin Spencer. Početak prvog vizualnog istraživanja poklapa se s točno određenim događajem koji se, u velikom dijelu disciplinarnog imaginarija znanosti koju danas nazivamo antropologijom, zapravo smatra „simboličkim početkom moderne antropologije“ (Grimshaw 2001:5). To je bila, originalno nazvana, *Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits and Sarawak* iz 1898. godine. Tjesnac Torres se nalazi u južnom Pacifiku, između Nove Gvineje i australskog kopna. Ekspedicija je bila multidisciplinarna i u svojoj zamisli i u izvedbi, pola nastavnog kadra Sveučilišta Cambridge krenulo je u srce tame, geolozi, zoolozi, botaničari, geografi, liječnici, predvođeni biologom, antropologom, etnologom Alfredom Cort Haddonon, čiji je zadatak specifično bio: „istražiti način života, običaje, legende i ostale etnografske podatke o lokalnom stanovništvu“.<sup>13</sup> Sam A. C. Haddon bio je izuzetno sklon svim tehnološkim inovacijama svoga doba, bio je *technojunkie*, i entuzijastično je uključio novi izum, kinematograf, u naprednu istraživačku opremu koju je ponio na svoju ekspediciju (Grimshaw 2001:16). Među-

---

<sup>13</sup> The Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits and Sarawak. Source: The Geographical Journal, Sep., 1899, Vol. 14, No. 3 (Sep., 1899), pp. 302-306. Published by: The Royal Geographical Society (with the Institute of British Geographers) Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1774369>

tim, ta prva tehnologija - kinematografi, nitratne filmske vrpce i fonografski voštani cilindri za snimanje zvuka - bila je „nezgrapna, velika i teška, opasna za rad i gotovo nemoguća za transport“ (Rouch 1975) – ekspediciji je trebalo mjesec dana samo da stignu na odredište – i „morao si biti lud da je koristiš“ (Rouch 1995). Ali Haddon ju je itekako koristio i bio je toliko oduševljen njome i snimkama koje je napravio, što je uključivalo fotografije, filmske snimke i audio snimke, da je australskom kolegi biologu, antropologu i etnologu Baldwinu Spenceru, kada je on sam dvije godine kasnije odlazio na teren, rekao: „Daj, stvarno moraš uzeti kinematograf (...), ili kako ga već zovu kod tebe. Apsolutno je neophodan, nezamjenjiv je kao dio antropološke opreme“ (Anne Grimshaw 2001). Ako pokušamo analizirati važnost i kontekst vizualnih snimaka iz Haddonove ekspedicije koristeći kriterije ponuđene od strane vizualnih antropologa iz prethodnog poglavlja, jasno je da je Haddon zadovoljavao dva važna kriterija: svakako je bio čovjek „iz struke“ i svakako je imao etnografsku namjeru jer je uzeo „sa sobom na teren filmsku kameru da bi njome bilježio život australskih Aborigina“ (Ruby 1996). Budući da je postojala i stručnost i svrha, možemo reći da je to uistinu bila prva vizualna etnografija u povijesti. Važnost snimljenog materijala, kao prvog uopće zabilježenog (etnografskog) materijala s australskog kopna je, naravno nemjerljiv. Kada je, u sklopu British Library u razdoblju od 2004. do 2009. godine uspostavljen projekt digitalizacije najvažnijih snimaka snimljenih u cijelom svijetu između 1898. i 1915. godine, Haddonov materijal je uvršten u projektne materijale i javno objavljen<sup>14</sup>, a 2011. godine je postao dijelom baze podataka National Film and Sound Archive of Australia<sup>15</sup> u sklopu projekta *Sounds of Australia*. Unutar projekta *Sounds of Australia*, iste snimke su također sada javno dostupne, ali uz dodano upozorenje o odricanju odgovornosti, koje upućuje na drugi važan kriterij vizualnih etnografija koji smo spomenuli, a to je etika istraživanja Drugog: „gledatelji koji su prijelom australski domoroci ili otočani otoka tjesnaca Torres upozoravaju se da prizori mogu sadržavati snimke preminulih osoba.“<sup>16</sup> Naravno da

<sup>14</sup> <https://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Ethnographic-wax-cylinders>

<sup>15</sup> <https://www.nfsa.gov.au/collection/curated/sounds-australia-2011>

<sup>16</sup> <https://www.nfsa.gov.au/collection/curated/recordings-cambridge-anthropological-expedition-torres-straits-alfred-cort-haddon>

pristup etici istraživanja tada i sada, nakon više od 120 godina, nije ni približno usporediv, ali ostaje činjenica da su Haddonove snimke utjelovile poznatu sintagmu o etnografskom filmu: „ethnographic film is what the West does to the Rest“. Sama Haddonova ekspedicija u Torres Straits bila je, prema jednoj od vodećih vizualnih antropologinja početka 21. stoljeća, Anni Grimshaw, ‘mješavina viktorijskih ideja i modernih inovativnih praksi’ (Anna Grimshaw, 2001).

Međutim, s nezgodnim problemom „činjenja“ Drugima onoga što Drugi nisu željeli da im se čini, etnografski se film, intelektualno dijete Zapadne antropologije, neslavno nosio do povijesno visokih 1960-ih.

Kronološki drugo istraživanje iz povijesti uporabe vizualnih metoda u antropologiji zbilo se 1900. godine, a autor mu je bio Felix Louis-Regnault, koji predlaže tadašnjim muzejima prikupljanje *moving artifacts* o ljudskom ponašanju u svrhu proučavanja i pokazivanja (Ruby 1996:1347). Patolog po primarnoj struci, koristio je serijski niz fotografija kako bi istraživao pokrete tijela, svojevrsnu „kroskulturalnu, komparativnu studiju“ koju je nazivao „komparativna etnička fiziologija“ (Hockings 1992). Prva protagonistica njegovih *moving artifacts* bila je žena iz sjevernoafričkog naroda Wolof koju je snimio na svjetskoj izložbi u Parizu. Za potrebe izložbe, sama žena je svaki dan demonstrirala lončarsku tehniku vlastite domovine pred znatiželjnom pariškom publikom. Suvremena redateljica, koja se bavi teorijom etnografskog filma, Fatimah Tobing Rony u svojoj prvoj knjizi *Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, koja je 1998. godine dobila nagradu Society for Cinema Studies, duhovito nam predočava scenu u kojoj žena, koja je u povijesti ostala poznata samo kao *a Wolof woman*, svaki dan postaje dio spektakla, pokazujući nešto što je Pariz prepoznao kao „njezinu“ kulturu, dok ju patolog snima pri tom radu, ali i pri hodu, nošenju tereta na glavi, pri tom tražeći znanstvene dokaze o biološkoj razlici među različitim narodima. Izgubljeno u prijevodu u ovom kontekstu uistinu dobiva posebno značenje.

Francuski antropolog i redatelj Jean Rouch početkom ove discipline smatra pak treće istraživanje koje se zbilo u travnju 1901, kada je Baldwin Spencer u Alice Springsu snimio Klokanski ples i ceremoniju za kišu (Heider 1982:19)<sup>17</sup>. Spencer je, očigledno, poslušao Haddona, ponio sa sobom „neophodnu opremu“, kameru, i izuzetno kvalitetno snimio

---

<sup>17</sup> <https://collections.museumsvictoria.com.au/articles/6785>.

*Tjitjingalla Corroboree*. Taj materijal je također dostupan online od 2011. godine kao dio kolekcija Muzeja Viktorije<sup>18</sup>. Zanimljivo je, međutim, da taj materijal ima još mnogo strože i detaljnije upozorenje o odricanju odgovornosti, jer ne samo da upozorava na snimke preminulih osoba koje bi pripadnicima starosjedilačkih, domorodačkih, indigenih naroda mogle biti emotivne ili uvredljive, nego jasno navodi da snimke sadrže prizore koji su „neosjetljivi, iskazuju nepoštovanje, uvredljivi su ili rasiistički i sadrže stavove autora iz određenog povijesnog perioda, te se danas smatraju potpuno neprikladnima“<sup>19</sup>.

Iz tri navedena primjera početaka discipline sasvim je jasno da to i nisu bili neki ozbiljni disciplinarni počeci, više slučajnosti nastale u kombinaciji kolonijalizma, vodećih evolucionističkih znanstvenih paradigmi toga vremena, te nepoznatih, zavodljivih mogućnosti novih tehnologija.

Približno u isto vrijeme, rađa se i filmski žanr koji također na određen način tretira etnografsku građu, ali ne iz znanstvenih pobuda. Naime, “dokumentaristika” Louisa Lumièra i njegovih snimatelja relativno je brzo prestala privlačiti parišku publiku u kinematografe, pa, kako kaže Ivo Škrabalo, već 1898. Lumièrovi prestaju proizvoditi filmove i povlače se u proizvodnju kinematografske tehnike, a

*na poprištu ostaju epigoni prvih uspjeha i nekoliko zanesenjaka koji nastoje uobličiti svoje veličanstvene slutnje koje je u njima pobudilo rađanje novoga medija. Među njima najsmjelije i najdalekosežnije stvaralačke inovacije pokazuje Georges Méliès, koji se nakon kratkotrajnog oponašanja Lumièrovih faktografskih tema okreće fabuli, mašti i triku (Škrabalo1984:16).*

Nakon Meliesovog *La Voyage Dans la Lun*<sup>20</sup> iz 1902. godine mašta, trik, fikcija i znanost u igranom filmu dobit će sasvim nova značenja i krenuti sasvim drugim razvojnim putem. Nije stoga nimalo čudno da dokumentaristika kreće različitim smjerom, pa se u to vrijeme pojavljuju brojni filmski dokumenti ‘etnografske’ tematike snimljeni na egzotičnim destinacijama. Na Tahitiju i Novom Zelandu Gaston Méliès, brat Georgesa Mélièsa, 1912. snima kratke filmove, nazvanim *documentaires romances*,

<sup>18</sup> <https://collections.museumsvictoria.com.au/articles/6785>.

<sup>19</sup> <https://collections.museumsvictoria.com.au/articles/6785>.

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xLVChRVfZ74>

jer se onovremenom terminologijom na francuskom jeziku naziv *documentaire* odnosio na filmske putopise (Peterlić 1986:309). Na zapadnom Pacifiku, Solomonskim Otocima i Novim Hebridima, poznati istraživački par toga vremena, Martin i Osa Johnson, bogati Amerikanci s dovoljno novaca za mnoga egzotična putovanja koji su se družili s Jackom Londonom, 1917. i 1918. godine snimaju putopisne filmove o životu tamošnjih *ljudoždera* (Heider 1982:19-20).

Osim tih *travelogue-adventure* filmova (Ruby 1980:434), snimaju se čak i pravi igrani filmovi. Edward Curtis, vjerojatno najpoznatiji etnografski fotograf svih vremena<sup>21</sup>, 1914. godine pod naslovom *In the Land of the Head Hunters*<sup>22</sup>, snima dramatizaciju epa o narodu Kwakiutl u Britanskoj Kolumbiji. Film je kasnije bio obnovljen i nanovo prikazivan pod imenom *In the Land of the War Canoes* (Heider 1982:20 i Ruby 1996:1348-1350).

Godine 1912. međutim, pojavilo se djelo koje je pokazalo da zbiljski događaji i život mogu biti toliko "jaki" u filmskom smislu riječi da im nisu potrebni izrazito i primjetno prisutni „fabula, mašta i trik“ (Škrabalo 1984:16) kako bi prenijeli gledateljima svoje poruke (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Riječ je o dokumentarnom filmskom prikazu čuvene, ali nažalost tragično završene britanske ekspedicije *Terra Nova* pod vodstvom kapetana Roberta Falcona Scotta na Južni pol iz 1910. godine. Snimatelj Herbert George Ponting bio je jedan od malobrojnih preživjelih članova te ekspedicije, pa je 1912. godine pod naslovom *Scott's Antarctic Expedition* objelodanio svoje filmsko djelo koje će Georges Sadoul kasnije nazvati „prvim velikom dokumentarnim filmom“ (Sadoul 1962:276). Ovdje se dakako ne radi o etnografskom filmu, jer autorov fokus u njemu nije bio na istraživanju kulture određene zajednice, ali je zato riječ o prvom pravom misaonom iskoraku dotadašnjih filmskih izraza prema stvarnoj dokumentaristici (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Misliti kamerom je ono što je snimatelj Ponting ovdje uradio.

---

<sup>21</sup> <https://www.smithsonianmag.com/history/edward-curtis-epic-project-to-photograph-native-americans-162523282/>

<sup>22</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=73u7eugbbu8>

## Počeci kinematografskih prikazivanja u Hrvatskoj

Nepunih godinu dana nakon prve svjetske kinematografske predstave braće Lumière, 8. listopada 1896. godine u Zagrebu, u dvorani Kola u zgradi Hrvatskog sokola održana je i prva službena kinematografska predstava u Hrvatskoj (Škrabalo 1984:9-13)<sup>23</sup>. Prva stalna kino dvorana u Zagrebu je također otvorena vrlo brzo nakon sličnih kinematografa u svijetu. Prvu svjetsku distribuciju filmova započela su braća Miles 1903. godine u SAD-u, a 1905. godine u Pittsburghu otvorili su prvi stalni američki kinematograf čiji je komfor bio ravan kazališnom (Škrabalo 1984:16). U Zagrebu je prvu kino dvoranu otvorio poduzetnik Bayer u studenom 1906. godine u Gajevoj ulici broj 1 koja se zvala Pathé bioskop, ali bila ubrzo preimenovana u Union (Škrabalo 1984:15-17). Najranija filmska zagrebačka publika je gledala isto ono što su gledali Parižani i Amerikanci, ali isključivo inozemnu filmsku produkciju. Međutim, već potkraj 1898. godine na projekciji što ju je upriličio jedan putujući kinematograf, Zagrepčani imaju prilike vidjeti aktualnosti iz života svojega grada (Škrabalo 1984:18-19), što ih svakako privlači na projekciju. Radilo se, kao i u slučaju prvih kinematografskih prikaza Pariza i njegovih žitelja braće Lumière, o vrlo kratkim, minutnim sekvencama snimljenima na različitim mjestima u gradu, koje opet prikazuju ljude, kulturu, življenu svakodnevicu i koje bi svakako mogle biti 'optužene' za svojevrsnu autentičnu etnografičnost. Prva, za ono vrijeme duža hrvatska filmska metraža, od oko petnaest minuta trajanja, prikazana je u svinju 1912. godine u zagrebačkom Kinematografu Ćirilo-Methodskih zidara (Škrabalo 1984:20-21). Sastojala se od snimaka stvarnih lokacija i „etnografskih“ situacija iz središta Zagreba i njihovih protagonista, poslijepodneve promenade na Zrinjevcu, dijelova nogometne utakmice Cricketera i HAŠK-a, te reportaže o boravku saskog kraljevića u Zagrebu. Nije sasvim sigurno tko je bio autor tog prvog hrvatskog filmskog žurnala, ali za pretpostaviti je da bi to mogao biti naš prvi profesionalni filmski snimatelj Josip Halla (1880-1960). Halla je bio prvi profesionalac koji je u Hrvatskoj od tog

<sup>23</sup> To je, naime, prvi provjereni podatak. No, najstariji hrvatski snimatelj, Josip Halla, tvrdio je za života kako je prve filmske predstave u Zagrebu gledao u ljetu 1896, nakon što su filmovi braće Lumière prikazani u Beogradu, 7. lipnja te godine (Brenk 1962:397-398).

posla živio, a nezamjenjiv je bio njegov doprinos bogatom i izuzetnom filmskom djelovanju Škole narodnog zdravlja „Andrija Štampar“ koja sa radom započinje 1926. godine (Dugac 2005). Zabilježeno je, međutim, da je Halla 1911. godine snimio filmske reportaže o Plitvičkim jezerima i jednu reportažu sasvim etnografske tematike, o sinjskim alkarima. Prema Škrabalu, ti filmski zapisi nisu sačuvani (Škrabalo 1984:23-24). Dok je Halla djelovao u Zagrebu, u Splitu je to činio Josip Karaman (1864-1921), snimio je nekoliko filmskih reportaža, zanimljivih i s etnografskog stajališta, primjerice *Splitska luka*, *Procesija sv. Duje*, *Sokolski splet u Splitu*, iz 1910/1911 godine, a otvorio je i prvi splitski stalni kinematograf (Škrabalo 1984:24-25; Majcen 1995/1996:123). Hrvatski su, međutim, filmski proizvodi u to vrijeme još na razini žurnalističkih razglednica iza kojih ne stoji veliki kapital i velike filmske korporacije koje su tada već prisutne u svijetu, Gaumont Film Company od 1895. godine, Pathé od 1896, te holivudski velikani Universal Studios i Paramount Pictures od 1912. Iza prvih napora u Hrvatskoj stoji svega nekoliko privatnih poduzetnika-entuzijasta. Tek 1917. godine osnovano je poduzeće filmova Croatia i tada počinje proizvodnja igranih filmova i kod nas (Škrabalo 1984:30-31). U svakom slučaju, u tom se razdoblju hrvatske kinematografije ne proizvodi filmska etnografija (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Pored toga, ta je silna količina svjetske filmske proizvodnje, bilo zbog pionirske fascinacije novim medijem, bilo zbog želje za zaradom, neminovno povlačila za sobom i jednu važnu posljedicu: neprestano promišljanje o mogućnostima filmskog izraza i razvoju filmskog jezika. Prvu promjenu različitih planova snimanja unutar iste scene, na primjer, upotrijebio je već 1900. godine (dakle, samo pet godina nakon početka postojanja moderne kinematografije) George Albert Smith u svojim filmovima *Grandma's Reading Glass*<sup>24</sup> i *As Seen through a Telescope*, čime je začeo princip knjige snimanja i stvorio prvu pravu montažu (Sadoul 1962:40-41). Budući da u Hrvatskoj nije bilo značajnije filmske proizvodnje, nije bilo niti razvoja filmskog jezika i filmskog izražavanja. Stoga je pri sagledavanju i uspoređivanju svjetskih i hrvatskih dostignuća u primjeni filmskog izraza i tehnologije na etnologiju/antropologiju uvijek važno imati na umu i tu različitu količinu i tu različitu kakvoću filmskog naslijeđa, odnosno moramo znati da su „zapadni“ antropolozi-scenaristi-redatelji

---

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6ho05y9IMr4>



u vlastitom filmskom promišljanju i stvaralaštvu uvijek kretali s pozicija razvijeni je nacionalne kinematografije, filmske i kinematografske kulture (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

## Kolonijalni susreti i prvi etnografski filmovi

Već spomenuti uspjeh Pontingovog, a kasnije i drugih filmova o ekspedicijama u udaljene krajeve, koje su ponekad imale prirodoslovnu, istraživačku, geostratešku, nekad političku ili sasvim poslovnu svrhu, pa su ih financirali industrijalci u potrazi za rudnim bogatstvima u kolonijalnim područjima, potakao je na djelovanje čovjeka čije ime nikako ne možemo zaobići kada je riječ o etnografskom filmu (Sadoul 1962:276). Taj čovjek je Robert Joseph Flaherty (1884-1951), "otac" modernog dokumentarnog filma, a prema mnogima i "otac" etnografskog filma. U članku iz časopisa *Time* iz 1941. godine vrlo je poetično i grandiozno opisan:

*Ljubiteljima kinematografije koji vjeruju da su filmovi umjetnost, a ne zabava, dokumentarni filmovi su ono što su ljubiteljima glazbe simfonije. Njima je — ponešto nagao po karakteru, sada sasvim sijed — Robert Joseph Flaherty, koji je prije dvadeset godina snimio prvi dokumentarni film, ono što je Ludwig van Beethoven ljubiteljima glazbe.*<sup>25</sup>

Bio je Amerikanac, ali već u dobi od dvanaest godina odlazi sa ocem, rudarskim inženjerom, živjeti u Kanadu, u Ontario koji s južne strane obuhvaća Hudson Bay. Mali Bob je rano, dakle, navikao na život na sjeveru i na život u divljini, a pripadnici naroda Ojibwe bili su mu prvi susjedi.<sup>26</sup> Prema podacima iz njegove vrlo iscrpne biografije iz lokalnog Muzeja Port Arthura, današnjeg Thunder Bay-a<sup>27</sup>, srednjoškolske obveze je radije zamjenjivao sviranjem violine i snimanjem fotografija, a boravak na rudarskom fakultetu koji je upisao na inzistiranje oca, trajao je samo sedam mjeseci. Zarađivao je radom u rudnicima, a vrlo brzo i pomagao mnogim rudarskim ekspedicijama, što ga je, željnog putovanja, vodilo sve sjevernije. Bio je prvi ne-Inuit koji je stigao do nepoznatog i nekarti-

<sup>25</sup> <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,765246,00.html>

<sup>26</sup> <https://www.thunderbaymuseum.com/exhibits/virtual-exhibits/robert-joseph-flaherty/>

<sup>27</sup> <https://www.thunderbaymuseum.com/exhibits/virtual-exhibits/robert-joseph-flaherty/>

ranog dijela otočja Belcher, gdje započinje njegova fascinacija Inuitima. S prvotnom namjerom filmskog bilježenja potrage za mogućim nalazištima željezne rude u zaljevu Hudson, Flaherty je tijekom svoje treće i četvrte ekspedicije – 1913-1914. i 1915-1916. godine – kamerom bilježio način života Inuita koje je tamo susretao. Činilo se da je htio, jednostavno, snimiti život Inuita, dokumentirati ga, ali to je činio, kako je poslije i sam shvatio, s pozicije *outsidera*, stranca koji snima kulturu kojoj sam ne pripada. Zbog vlastite ideje i stava o tome što želi prikazati, iz njihove kulture i svakodnevnice oduzimao je ili dodavao dijelove, pa mnoge scene lova retradicionalizira u odnosu na uporabu oružja za lov i umjesto pušaka im u ruke kao rekvizite stavlja harpune. Također pronalazi ‘tradicionalnu’ odjeću od krzna i kože koju su, već tada naveliko trgujući s ostalim dijelovima svijeta, Inuiti polako zamjenjivali industrijskom odjećom. Od snimljenog je filmskog materijala Flaherty, po uzoru na druge tada popularne filmove toga tipa, a vjerojatno računajući i na komercijalni efekt, napravio tipičan *travel-adventure* film svojega doba. S njime, međutim, nije bio zadovoljan. Vidio je u njemu dva nedostatka tipična za tu vrstu filmova tada: nedostatak kontinuiteta, jer se film sastojao od nepovezanih scena različitih životnih situacija, bez međusobnih odnosa, bez filmske priče, *storyline*-a i, drugi, nedostatak emocija prema subjektima filma (Gotthardi-Pavlovsky 2009), Inuitima:

*Bio je to loš film, dosadan – jedva malo bolji od traveloguea. Naučio sam istraživati, ali nisam naučio otkrivati. Bio je potpuno nemuš, ova ili ona scena bez ikakve poveznice, nikakve narativne linije, priče, logičnog slijeda, publika mora da je jako brzo izgubila sav interes... meni je definitivno bilo dosadno. (Griffith 1953)*

Stoga se odlučio vratiti i o Inuitima napraviti novi film, a u toj mu je odluci „pomogao“ i jedan događaj – sav filmski negativ s njegovih ekspedicija iz 1914-1916. stradao je u požaru, navodno od opuška njegove vlastite cigarete.<sup>28</sup> U međuvremenu pronalazi i bogatu rudnu žilu, te financijere za sljedeću ekspediciju, kompaniju Revillon Freres koja se bavila trgovinom krzna i zapravo tražila nove trgovačke puteve do inuitskih krzna. Tako je 1920. godine Flaherty otišao ponovno među “svoje” Inuite

---

<sup>28</sup> <https://www.thunderbaymuseum.com/exhibits/virtual-exhibits/robert-joseph-flaherty/>

u zaljev Hudson i, s kraćim prekidima, na terenu proveo oko petnaest mjeseci u razdoblju 1920-1921. Na taj put je sa sobom ponio dvije Akeley kamere, stativ i cijelu opremu za razvijanje filmova. Na -30°C smrzavao se film, ulje u kameri, vodu za razvijanje je trebalo grijati, uvjeti su bili gotovo nemogući, no upravo tada i na taj način nastaje prvi dugometražni dokumentarni film, djelo kojim je proslavio svoje ime – *Nanook of the North/Nanook sa Sjevera* (Ruby1980: 435-436; Heider1982: 21).

U *Nanooku sa Sjevera* – priči o životu jedne, za potrebe filma izmišljene, Inuit obitelji tijekom jednogodišnjeg životnog ciklusa (Nanook je filmsko ime njezinog pater familias-a, glavnog lika filma) – Flaherty je učinio za ono vrijeme revolucionarni preokret i u filmskom i u etnološkom/antropološkom smislu riječi, iako po obrazovanju nije bio antropolog, kao ni redatelj.

*Flaherty je započeo tradiciju participatorne kinematografije koja se nastavlja i dan danas...Pokušao je pronaći način na koji će surađivati s ljudima koje snima tako da svoju želju i namjeru da ispriča zanimljivu, dramatičnu priču koja će držati pažnju publike, čvrsto ispreplete sa slikom koju sami protagonisti žele prikazati o samima sebi. Pri tom je uspio povezati dvije dominantne tendencije tadašnje kinematografije: epizodične 'isječke iz života' koji su jasno reflektirali autsajderski pogled na egzotičan svijet, sa dramatskom fikcijom. Flaherty nam je ispričao priču o stvarnim ljudima koji proživljavaju dramu svakodnevnog života. (Ruby 1980:436)*

U svojoj analizi *Nanooka* dobro je to sažeo John Grierson, na neki način Flaherty-jev „nasljednik“ u povijesti dokumentarnog filma (MacKay 2017):

*Nanook je bila jednostavna priča o eskimskoj obitelji (...), ali sam pristup stvaranju i snimanju filmova bio je do tad neviđen u povijesti filma. (...) toliko detaljan u detaljima i sekvencama, toliko intiman u kadrovima (...), bila je to drama koja je u mnogočemu nadmašila sve što je do tada prerađeno na hollywoodskim setovima. (Grierson u Ruby 1980: 452-453).*

Flaherty je, dakle, kulturu koju je prikazivao pokušao opisati iznutra, htio ju je prikazati onakvom kakvom je vide njezini nositelji, ne zaboravljajući pritom da u toj prezentaciji mora biti i dovoljno dramske napetosti kako bi priča bila zanimljiva publici i upravo je to ono u čemu

se *Nanook* sa Sjevera bitno razlikuje od ostalih filmova svojeg vremena – po korištenju pravog potencijala filmskog izraza, onog prema kojem je film postao legitimnom umjetnošću (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Radi se o montaži i narativnosti igranog filma primijenjenima u dokumentarnom filmu, odnosno o uspostavi stvarne tehnike korištenja filmskog jezika u funkciji ideje filma. *Nanook sa sjevera* stoga definitivno nije filmski zapis, već film. Važno je također naglasiti da je *Nanook* bio nijemi film, jednostavno zato što tada još nije postojala tehnička mogućnost snimanja sinkro-zvuka. Današnjim autorima zvuči gotovo nezamislivo snimati nijemi dokumentarac, kada su atmosfera i okolišni šumovi neizostavni dijelovi dokumentarnog filmskog izražaja, i kada naraciju možemo prepuštiti izjavama protagonista, njihovim dijalozima i/ili naratorskom off tekstu. Ali tada je jedini tekst u filmu mogao biti onaj na telopima između scena, a na njih je moglo stati svega po 2-3 kraće rečenice. Drugim riječima, naraciju je morala voditi slika i pritom joj nikakav izgovoreni tekst nije mogao pomoći. Možda je upravo zbog toga *Nanook sa sjevera* tako dojmljiv (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Kombinacija dramatičnog storyline-a i grube, teške borbe za preživljavanjem nije jedini postupak iz igranog filma kojeg je Flaherty primijenio. Već vičan fotograf, koji je znao što znači komponirati kadar, u *Nanooku* je koristio scenografiju, kostimografiju, rekvizite. Budući da su stvarni inuitski iglui bili premali da bi u njih mogao postaviti kameru, Flaherty je u ambijentu dao napraviti polu-iglu, dakle, scenografiju (Ruby 1980, Heider 1982, Sherman 1998, Ginsburg 2003, Raheja 2007, MacKay 2017). Naime, prvotna namjera bila je izraditi veliki iglu, puno veći od originalne veličine, kako bi u njega, osim protagonista, mogao stati i Flaherty s kamerom. *Nanooku*, koji je gradio iglu, stvar je uspjela tek iz nekoliko pokušaja. No onda se ispostavilo da u igluu ima premalo svjetla za snimanje. Zato su polovicu tog velikog iglua srušili i umjesto cjeline, napravili polukupolu, pa je Flaherty mogao snimati scene koje se prema sadržaju odvijaju u unutrašnjosti iglua, a da ih zapravo snima na otvorenom, pod dnevnim svjetlom, bez rasvjete. Tako je imao i dovoljno mjesta za odmak kamere, pa je mogao i kadrirati kako želi (Ruby, 1980:451-452; Heider, 1982:22; Sherman,1998:7).

Naravno, time smo otvorili i pitanje etnografičnosti i „istinitosti“ Flahertyjevog filma. Stvar s igluom bila je tehničke naravi i drukčije se nije mogla riješiti; moglo se samo odustati od snimanja scena inuitskog života

unutar iglua, no zbog velike, nezgrapne kamere, jedini je način snimanja bio gore opisani (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Međutim, bilo je tu i drugih intervencija. Kao što je i prije spomenuto, u želji da pokaže kako je život Inuita izgledao nekad, u Flahertyjevom imaginariju prije nego što je dotaknut ‘civilizacijom bijelog čovjeka’, Flaherty je od svojih junaka tražio da oblače odjeću od kože i krzna kakvu tada više nisu nosili, te da love harpunima, a ne puškama, što su tada, 1920-ih, već redovno činili. Možda je ipak najbolji i najočitiji primjer primjene postupaka iz igranog filma bilo korištenje glumaca. Naime, dotična inuitska obitelj, koju će zbog kasnijeg velikog uspjeha filma cijeli svijet doživljavati upravo kao ‘iskonsku’ inuitsku obitelj, nije bila prava<sup>29</sup>. Bila je sastavljena za potrebe filma, sam glavni glumac Nanook se pravim imenom zvao Allakariallak (Raheja 2007), i bio je jedan od prvih Inuita koje je Flaherty upoznao na samom terenu. Njegova filmska supruga, pravim imenom Alice Nuvalinga u ulozi Nyle nije imala nikakve veze s Nanookom u stvarnom životu, ali čini se da je, kao i druga glavna glumica u ulozi Cunayoo, čije pravo ime ostaje nepoznato (Emberley 2007), imala ljubavničku vezu sa samim Flahertyjem (Rony 1996, Emberley 2007). Vrlo holivudski od njega, čini se.

Flaherty je nastavio s tim stilom dramatizirane realnosti i sudjelujuće kinematografije (*participatory cinema*) i u sljedećim filmovima. Nekoliko godina kasnije na otočju Samoa nagovorio je mladež da se podvrgne ceremoniji tatauiranja koja je dotad već bila gotovo izumrla; film je objavljen 1926. godine, zvao se *Moana*, a za taj film je Grierson prvi put upotrijebio termin ‘dokumentarac’ (MacKay 2017). Također je na otoku Aranu, nadomak irske obale, uvjerio mještane da organiziraju lov na vrstu velikih morskih pasa koji nije bio prakticiran već generacijama i snimio je *Man of Aran*, 1934. godine (Heider, 1982:22).

Međutim, upravo je postupku filmske proizvodnje imanentno da na pojavnoj razini nekad proizvede laž, kako bi se istakla bit onog što se želi reći, iako na početku svoje filmografije Flaherty tvrdi:

*Želio sam ih prikazati, ne s naše civilizacijske točke gledišta, nego onako kako oni vide sami sebe, kao Inuiti – ‘mi, ljudi’.* (Flaherty u Ruby 1980:448).

<sup>29</sup> Flaherty, Robert. “An Early Account of the Film,”. Edited by: Papers, Robert J. Flaherty. New York: Box 24, at the Butler Library of Columbia University. unpublished and undated manuscript

Svi ti zahvati u faktografiju materije upravo su suprotno od onoga što je Flaherty deklarativno htio, pokazati svoje junake upravo onakve kakvi sami jesu:

*Nekada jednostavno moraš lagati. Često moramo distorzirati stvari da pokažemo njihovu pravu prirodu.* (Flaherty u Heider 1982:22-23).

*Nanook sa sjevera* postigao je veliku popularnost i ostvario izniman komercijalni uspjeh. Međutim, antropološka javnost toga vremena ignorirala je Flahertyja, zamjerajući mu upravo to namještanje situacija i preveliko rekonstruiranje života Inuita, koji u stvarnosti uopće više nije bio aktualan na način prikazan u filmu. No, budimo poštteni, pa priznajmo da je etnografski prezent nešto što se još debelo tijekom 20. stoljeća provlačilo upravo etnološkom/antropološkom, dakle stručnom, literaturom, te da su etnografije tog vremena često znale opisivati nešto što je već prošlo, a da to ne bi eksplicitno rekly (Ruby 1980:451). Nadalje, suvremeni teoretičari vizualne antropologije spremno ponavljaju da Flaherty nije te 1922. godine radio ništa bitno drukčije od onog što je Bronislav Malinowski radio u svojim *Argonautima zapadnog Pacifika* iste godine, a to je bilo da „predstavljaju ‘istinu’ o nativnom/domorodačkom stanovništvu onako kako ju vide jedan antropolog i jedan filmaš“ (Escobar 2017).

*Malinowski i Flaherty bili su romantičari koji su 1920-ih pobjegli od civilizacije u udaljene krajeve i tamo, daleko od svega, jednostavno počeli nešto „bilježiti“, potpuno zanemarujući politički kontekst kolonijalne situacije.* (Colombres u El Guindi 2015)

Osim toga, antropolozi su propustili shvatiti da je film iluzija i da je iluzija najjača strana filma, njegovo glavno ‘oružje’. Iluzija je u filmu legitimna budući da filmu i tako nije namjera prikazati stvarnost u svim njezinim oblicima i pojavama (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Ako se sjetimo rasprave s redateljima iz prethodnog poglavlja, to je i nemoguće učiniti. Sve što je moguće jest prikazati ‘stvarnost’ onakvom kakvom je vidi autor, kao sublimiranu bit onoga što želi reći. Za Flahertyja to je bila interakcija čovjeka i njegovog surovog životnog okoliša i s tom namjerom je snimio film o Inuitima koji nikada nije zapravo niti trebao biti film o njima samima.

Naime, zabluda je, kaže Jay Ruby, da narativnost podrazumijeva samo fikciju, odnosno da samo fikcija podrazumijeva i zahtijeva narativnost.

*Ideja da dokumentarni filmovi nemaju naraciju proizlazi iz točnog shvaćanja da je naracija oblik strukturiranja i tumačenja, te iz krive, naivne pretpostavke da dokumentarni filmovi ne bi smjeli tumačiti. To isključivo vezanje naracije samo uz fikciju dovodi do grubih zabluda u području naracije, fikcije i dokumentarnog (Ruby 1980:433).*

Flahery je naraciju svakako stvarao i, očigledno, ako ćemo suditi po recepciji *Nanooka* kod publike, kvalitetno stvorio. Međutim, za razliku od antropološke javnosti toga doba, Jay Ruby hvali Flahertyja i zbog sasvim antropološkog doprinosa. „Njegove „terenske metode i spremnost za metodološku eksplicitnost više smještaju Flahertyja unutar klasične antropologije negoli većinu drugih samopriznatih antropoloških filmskih stvaratelja“ (Ruby 1980:447). Naime, Flaherty je – i ne sluteći – bio inovativan u samoj metodologiji antropologije/etnologije. Primijenio je postupak koji će mnogo kasnije antropologija prihvatiti kao legitimnu metodu terenskog rada: omogućio je kazivačima da sudjeluju u oblikovanju priče o samima sebi. Naime, Flaherty je svakog dana razvijao snimljenu metražu i održavao projekcije, da vidi kako kamera funkcionira i je li materijal snimljen baš onako kao je htio. *Nanook* i njegovi činili su sve da mu pomognu u stvaranju tehničkih uvjeta za razvijanje filma. Naravno da bi na koncu i zajedno pogledali snimljenu metražu.

*Allakariallak i ostali pripadnici inuitske zajednice radili su s Flahertyjem kao njegovi tehničari, snimatelji, razvijajući filma i savjetnici u produkciji. (Guinsburg 2003)*

Iako je Jay Ruby (2000) često kritizirao ideju da su Inuiti zapravo na setu bili Flahertyju i besplatna radna snaga, još je češće isticao samu namjeru i želju Flahertyja da ljudi koje snima budu potpuno svjesni toga što se s njima radi i zašto, te da mu budu partneri u tom poslu. Drugim riječima, sa stanovišta antropologije, vizualne i svake druge, Flaherty je u primijenjenim postupcima bio vrlo suvremen, „čak i za današnje pojmove“ (Ruby 1980:449) i dopustio je Inuitima da ga usmjeravaju i potaknu da promijeni mišljenja, stavove, da misli na drugačiji način (Ruby 2000). Njegova je inovativnost bila u tome da je, surađujući s ljudima koje snima, tražio načine da mu filmovi budu dovoljno dramatični da drže pozornost publike, a da pritom budu i prikazom slike koju protagonisti imaju sami o sebi (Ruby 1980:452).

U svakom slučaju, Flahertyjev *Nanook sa sjevera* nadahnuo je mnoge, tj. postao je filmskom prekretnicom. Najprije su ga 'prepoznali' filmaši. Sergej Eisenstein, kojeg smo već spominjali u ovoj knjizi, rekao je da su ruski redatelji onog doba naučili od *Nanooka* više negoli od bilo kojeg drugog stranog filma (Ruby 1980:438). S vremenom je počeo utjecati i na antropologe, jedna scena iz kasnijeg filma, *Moana* nadahnula je Margaret Mead za Samoansku dioramu u Dvorani naroda Pacifika u poznatom Američkom prirodoslovnom muzeju u New Yorku<sup>30</sup>; Jean Rouch često je navodio Flahertyjeve principe rada kao temelj svojem vlastitom (Ruby 1980:446-447), a Flahertyjev utjecaj vidljiv je i u kasnijim važnim etnografskim filmskim ostvarenjima Johna Marshalla *The Hunters* i izuzetno poznatom filmu Roberta Gardnera *Dead Birds* (Heider 1982:22), isječak iz kojeg se i danas prikazuje kao dio stalnog postava Musée du Quai Branly u Parizu, otvorenog 2006. godine.

*Nanook sa sjevera* i danas ostaje zapravo prvi, temeljni, osnovni etnografski film, upravo zato što je otvorio mnoga strukovna, vizualnoantropološka pitanja koja do danas još uvijek nisu zatvorena – pitanja o dopuštenim granicama i omjerima stvarnosti i iluzije, odnosno o odnosu znanosti i umjetnosti u etnografskom filmu. Flaherty je tu granicu uspostavio sam i iako je u današnjim analizama stalno propitujemo, čini se da je njemu i Allakariallaku sve bilo jasno. Prema navodima samog Flahertyja postojao je usmeni „ugovor“ o produkciji filma definiran između njih dvojice po čijim odredbama se vodio Allakariallak sam:

*Nitko se neće ni mrdnuti, niti jedan harpun neće biti bačen, dok ti ne daš znak. Dajem ti svoju riječ.* (Ruby 2000)

Slična će si pitanja svaki (novi) filmski antropolog/etnolog kad-tad morati samom sebi postaviti i možda će na njih imati sasvim drugačije odgovore. Novije autorice (Ginsburg 2003, Raheja 2007, MacKay 2017) u vizualnoj antropologiji, mnoge od njih redateljice iznimnih etnografskih filmova, poput Faye Ginsburg ili Fatimah Tobing Rony, ostaju dosta kritične prema Flahertyju i njegovom *Nanooku* (Ginsburg 2003, Tobing Rony 1996). Flahertyjev pristup nazivaju „kinematografskom taksidermijom“ (Tobing Rony 1996) koji nije dopuštao filmskim protagonistima, Inuitima, „vizualni suverenitet“ (Raheja 2007). Svakako je to posljedica

---

<sup>30</sup> <https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/pacific-peoples>



suvremenih trendova u razvoju antropoloških teorija koje se primarno bave pitanjima autora, autoriteta i autorstva u antropološkim prikazivanju Drugih, kao što je već naglašeno u knjizi. Ako, pak, provučemo *Nanooka* kroz tripartitnu analizu o svrsi, struci i etici kao komponentama etnografskog filma, vidjet ćemo da *Nanook* ne zadovoljava predstavljene kriterije: Flaherty nije imao na umu nikakvu znanstvenu, etnografsku namjeru snimanja filma, nije bio ni etnolog/antropolog, ni redatelj, a pristup etici, iako hvaljen u ideji participatorne kinematografije, danas ostaje kritiziran baš zbog toga što Inuite vidimo onako kako ih je vidio, zamislio, postavio, kadrirao i zamrznuo Flaherty sam. U svakom slučaju, Robert Flaherty i *Nanook sa sjevera* markacija su početka ere suvremenog dokumentarnog, a time i etnografskog filma kojeg je snimio istraživač, pustolov, lovac i kopač zlata (Pogačić 1986:411; Heider 1982:20; Sadoul 1962:276), samo zato što je bio u prilici, jer je ukupno nekih jedanaest godina svojeg života proveo s Inuitima na sjeveru Kanade (Heider1982:21).

## Bez kolonijalnog drugog: kako je počeo etnografski film kod kuće<sup>31</sup>

Godine 1918. Hrvatska se našla u novoj državi, Kraljevini SHS, kasnije nazvanoj Kraljevina Jugoslavija i ono što se zbog toga u Hrvatskoj zbivalo na političkom planu, odredilo je i njezine kulturne procese. U prosincu 1918. godine s radom prestaje jedno od postojećih privatnih filmskih poduzeća, Croatia iz Zagreba, ali se ista obnavlja u travnju 1919. godine, a osniva se i drugo, Jugoslavija, oba, dakle, kao sasvim privatne firme, s kapitalom bogatijih poduzetnika iz Hrvatske (Škrabalo 1984). Niti jedno poduzeće nije imalo nikakve veze s državom, odnosno niti jedno nije od države primalo nikakve dotacije, već su na tržištu morali opstati oslanjajući se isključivo na vlastitu zaradu i snimati ono za što je publika bila spremna platiti kartu. Oba poduzeće snimala su kraće forme, filmske žurnale koji su se puštali u kinu prije samih filmova, ali su snimali čak i igrane filmove. Sve u svemu, kinematografija u Hrvatskoj pokušavala je ići za onodobnim svjetskim trendovima, ali samo onoliko koliko je mo-

<sup>31</sup> Tekst pod istim naslovom autorice Bukovčan objavljen je u Etnološkoj Tribini 2013, Vol. 43, nr.36. (vidi listu referenci) kao dio rasprave o etnološkom filmu u Hrvatskoj.

gla (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Početkom 1920-ih godina se, međutim, u promidžbenim turističkim filmovima, sve češće potkrao i sasvim eksplicitan etnografski sadržaj. Prvi planski projekt takvog tipa pokrenulo je poduzeće Jugoslavija koje je 1921. godine namjeravalo snimiti seriju filmova *Lijepa naša domovino*, namijenjenu prodaji u inozemstvo, posebice hrvatskom iseljeništvu (Majcen 1995/1996), a trebala je prikazivati „povijesne, prirodne i etnografske ljepote zemalja i krajeva koji su (...) ušli u novu državu“ (Majcen 1995/1996:123). Teško je pretpostaviti bi li ta serija filmova donijela i toliko željeni poslovni uspjeh za poduzeće Jugoslavija, odnosno bi li se ti filmovi uopće kupovali, ali projekt zapravo nikada nije realiziran, odnosno snimljeno je samo nekoliko kratkih dijelova u Dubrovniku, Hrvatskom primorju i Sloveniji, koji nisu ostali sačuvani (Majcen 1995/1996: 123). Međutim, što se dotičnog filmskog poduzeća tiče, za nas je važna namjera za koju iz literature nije sasvim jasno tko ju je inicirao i financirao – vjerojatno Etnografski muzej Zagreb – no do početka njezine realizacije je uistinu došlo, a s obzirom na gore navedene nezavidne uvjete, treba dati dužno priznanje svima koji su taj projekt pokrenuli i u njemu sudjelovali. Radilo se o posve nekomercijalnom poslu, a istodobno strukovno važnom (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Naime, po dostupnim podacima možemo zaključiti da je u ovom slučaju i namjera i financiranje ipak došlo direktno od etnološke struke.

Te važne i velike 1922. godine, godine *Nanooka*, ali i *Argonauta*, u Hrvatskoj je već spomenuto filmsko poduzeće Jugoslavija počelo snimati ciklus filmova pod zajedničkim naslovom *Narodni život i običaji* (Majcen 1995/1996:124). Prvi film iz tog ciklusa bio je i prvi ‘domaći’ etnografski filmski proizvod, *Seljački svatovi iz Sunje*, odnosno *Hrvatska seljačka svadba*<sup>32</sup>, pod kojim se naslovom isti film navodi u literaturi i arhivi<sup>33</sup>. Ideja o snimanju cijelog ciklusa i svadbenih običaja kao njegovog prvog dijela potekla je, čini se, od tadašnjeg ravnatelja Etnografskog muzeja, etnologa Vladimira Tkalčića. Sam Etnografski muzej postojao je tada kao samostalan muzej tek tri godine, od 1919. godine, pa je logičan i poseban entuzijazam prema svim zamislivim etnografskim projektima i naporima, posebno onima koji su u to doba bili tehnološki, metodološki, a činilo se

---

<sup>32</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RH69L86ZA8w>

<sup>33</sup> dio je arhivskog gradiva Hrvatskog državnog arhiva - HR HDA 1387 Zbirka hrvatskih kratkometražnih filmova

i znanstveni, noviteti. Sa sigurnošću je poznato da je Vladimir Tkalčić razradio samu ideju snimanja svadbenih običaja u selima sunjskog kraja i da je pratio cijelo snimanje (Majcen 1995/1996). *Seljački svatovi iz Sunje* snimani su od 25. do 27. veljače 1922. godine u selima Selišću i Gredi u okolici Sunje i prikazuju određene dijelove tamošnjih svadbenih običaja koji su sadržajno najavljeni telopima jer se, naravno, radilo o nijemom filmu. Scenarist je bio Vladimir Tkalčić, redatelj Anatolij Bazarov, a snimatelj Josip Halla (Majcen 1998:164). Milovan Gavazzi, „otac“ hrvatske etnologije, osnivač zagrebačkog studija etnologije i istoimenog Odsjeka na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, bio je također nazočan na snimanju. Nije sasvim jasno je li sudjelovao u koncipiranju tog filmskog uratka (Gavazzi u Križnar 1992:191), ali je tada radio kao kustos u zagrebačkom Etnografskom muzeju. Kasnije i sam plodan stvaratelj vizualne i filmske etnografije, o samom snimanju piše s puno oduševljenja (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Iako bi se iz samih scena moglo zaključiti da se radi o svadbi koja je bila odrađena samo za potrebe snimanja – česti su jasni pogledi protagonista u kameru i u jednom trenutku je očito njihovo čekanje signala osoba iza kamere – radilo se ipak o pravoj, stvarnoj svadbi. Vidljivo je i da muškarci već nose građansku odjeću, pa je stoga za pretpostaviti da je snimak autentičan, jer da se radila rekonstrukcija, vjerojatno bi etnolozi sve odjenuli u nošnje, kao što su činili i u kasnijim filmovima. Štoviše, Gavazzi u tekstu, a na temelju snimljenog donosi

*...tužnu konstataciju da čistih narodnih običaja, napose u pojedinostima, naglo nestaje i da se 'gospodsko' uvlači svakamo, naročito u nošnju muškaraca. (Gavazzi 1922:85).*

Gavazzi također ističe da se ne radi o potpunom običaju, već da su snimljeni određeni dijelovi svadbenih običaja: priređivanje svadbenoga ručka, kolo, dolazak na vjenčanje, oproštaj mladenke s roditeljima, 'poljevačina', itd. Kroz sam slijed običaja vode nas telopi, a snimak ima samo 130 m (Gavazzi 1922:85). Prema stilu, cijela stvar izgleda kao čisti dokument - kao kad ljudi uzmu kameru u ruku da zabilježe svadbu koja se upravo događa, nešto što je danas uobičajeno, što svi radimo i što, kao novi element u tretiranju vizualnih etnografija, objavljujemo javno na internetu, a što je lako dostupno svima od otprilike 2010-ih. Ogromnu većinu tih snimaka objavljuju, naravno, snimateljski laici. Ljudi koji su snimali *Hrvatsku seljačku svadbu* nisu uopće bili laici, bili su profesionalci.

Bazarov je bio nastavnik filmske škole u Kijevu, predavao je od 1922. i na Jugoslavijinoj glumačkoj školi, a imao je iskustava i s igranim filmom (Škrabalo 1984: 48-49; Majcen 1998c:164). Halla je bio snimatelj s velikim snimateljskim dokumentarističkim iskustvom. Drugim riječima, ovaj se filmski uradak vjerojatno već tada mogao žanrovski napraviti sasvim drukčije. Međutim, ovdje su, čini se, ključnu riječ na snimanju imali etnolozi. „Nema ni traga onoj Flahertyjevskoj strasti i fascinaciji, odnosno filmskim postupcima kojima se izražava stav o onom što se snima“ (Gotthardi-Pavlovsky 2009). *Seljački svatovi iz Sunje* nisu, dakle, film, već filmski zapis, dokument. Ali očito je da se na to i išlo, da je stil proistekao iz stava da je to pravilan, stručan način snimanja etnografske građe i upravo je takvim stilom nešto kasnije, od 1930-ih, Gavazzi i sam snimao svoje etnografske filmske zapise. Stječe se dojam da je riječ o vjerodostojnom zapisu u kojem nema glume i organiziranja scena za kameru - ili se samo tako čini? (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Naravno, iluzorno je očekivati da su Tkalčić i Bazarov mogli napraviti išta sličnog *Nanooku sa sjevera*. Prije svega, i Flahertyjev je pristup bio nešto sasvim novo za ono vrijeme i po tome je bio iznimka, čak i u jakoj kinematografiji poput američke (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Osim toga, *Nanook* je premijerno prikazan 11. lipnja 1922. godine (Heider 1976:20), dok je zapis sunjske svadbe sniman gotovo četiri mjeseca ranije, stoga Tkalčić, Bazarov, Halla ili Gavazzi nisu ni mogli vidjeti *Nanooka* prije svojeg snimanja u okolici Sunje, pa se na nj', što se stila tiče, nisu ni mogli ugledati. No, da su ga i vidjeli, pitanje je bi li primijenili isti postupak, tim prije što je onodobna antropološka javnost na Flahertyjeve redateljske intervencije u snimanu realnost, kao što znamo, 'frktala nosom' (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Međutim, njihov rad nije bio *adventure travelogue*, a svakako nije bio niti ono što je poduzeće Jugoslavija do tada snimalo za filmske žurnale. *Seljački svatovi* su ipak bili nešto sasvim drugo: filmski zapis s transparentnom metodologijom i jasnom idejom o tome kako treba etnografski snimati, naravno, u kontekstu etnološke znanosti onoga vremena. Milovan Gavazzi bio je do te mjere oduševljen novom kvalitetom načina etnografskog bilježenja koju je ponudio novi medij i nova tehnologija, da je vrlo brzo nakon snimanja imao potrebu objaviti:

*Gdjegod dolazi do potrebe, da se ljudski rad u bilo kojoj formi fiksira i tako zauvijek vijerno konservira, mora da kinematograf pritekne u pomoć kao najsavršenije pomagalo. Narodne običaje, kod kojih čini bit i dušu*

*njihovu upravo kompleks značajnih radnja i detalja u kretnjama, nije kadra ni riječ ni nepomična fotografija da dovoljno savršeno i plastično fiksira. (Gavazzi 1922:85)*

Njegovo oduševljenje je gotovo jednako Haddonovom, kad nagovara Baldwina Spencera da upotrijebi kinematograf. Gavazzi, međutim, osim izvrsne dokumentacijske pa stoga i znanstvene svrhe, vidi još jednu mogućnost etnografskih snimaka:

*Film, upotrijebljen u svrhu pohrane narodnih običaja, razmjerno ih naj-savršenije reproducira, pa u nekih naroda već i vrši u ovom pravcu i svoju patriotsku, propagandističku i naučnu zadaću. (Gavazzi 1922:85).*

Drugim riječima, Gavazzi u etnografskom filmskom bilježenju vidi ultimativan odgovor na potrebe spasilačke etnografije, koja je i bila Gavazzijeva teorijsko-metodološka podloga za bavljenje filmskim bilježenjem „etnografske stvarnosti“, ali i svojevrsnu ‘patriotsko’-političku svrhu. To je bitno naglasiti zato što je sam Gavazzi utjecao na mnoge nastajanje hrvatskih etnologa i bio pionir hrvatskog etnografskog filmskog bilježenja, a pritom je moguće je da je upravo njegovo eventualno prorađivačko i prohaesesovsko opredjeljenje odredilo, ili barem utjecalo na pristup temama kojima se znanstveno bavio, a onda – najvjerojatnije - i na pristup korištenju filma u te svrhe (Gotthardi-Pavlovsky 2009). O Gavazziju će još kasnije biti riječi. Nažalost, iako su *Seljački svatovi iz Sunje*, odnosno *Hrvatska seljačka svadba*, trebali biti tek početak serijala *Narodni život i običaji* kojeg je *Jugoslavija* trebala proizvoditi u suradnji s Etnografskim muzejom i etnologima, taj projekt se nije nikada nastavio, a poduzeće *Jugoslavija* i gore spomenuto privatno filmsko poduzeće *Croatija*, pravno su propali 1926., odnosno poslovno 1923. godine (Škrabalo 1984).

## **Andrija Štampar i film u službi narodnog zdravlja**

Tijekom prve polovice 20. stoljeća, usporedo s razvojem filmskog izražavanja i filmske industrije, razvija se i svijest o efektivnosti i efikasnosti korištenja filma u edukativne i prosvjetiteljske svrhe. Taj će stil biti prethodnica kasnijoj televizijskoj proizvodnji obrazovnih i popularno-znanstvenih emisija, kao i nastavnih filmova za škole. No, tijekom prve polovice 20. stoljeća televizije još nema, pa se ti namjenski filmovi prikazuju

po kino dvoranama, odnosno po gradovima, kao i na terenu, po manjim mjestima i selima.

Da se u ovoj knjizi ne radi posebno o kontekstu Hrvatske, vjerojatno sam razvoj edukativnog i namjenskog filma ne bismo nužno povezivali s razvojem etnografskog filma i vizualne etnografije i možda ga uopće ne bismo niti spominjali. Specifičnost našeg domaćeg konteksta nije, međutim, poseban filmski žanr ili način snimanja filmova, već jedan liječnik koji je „narod“ htio „poučavati i proučavati“ (Štampar 1966) i koji je imao „gotovo fanatičnu vjeru u napredak znanosti i u blagodati koje taj napredak donosi, te smatrao da one moraju biti ravnomjerno raspoređene među svim slojevima stanovništva, a ne biti privilegija bogatih“ (Dugac 2005:28). Bio je to Andrija Štampar (1888-1958), pionir modernog javnog zdravstva, vodeći ideolog socijalne medicine, jedan od osnivača Svjetske zdravstvene organizacije, vjerojatno najvažniji liječnik u povijesti Hrvatske, te osnivač Škole narodnog zdravlja (ŠNZ) u Zagrebu, koja i danas nosi njegovo ime (usp. Dugac 2005). Osnovana 1926. godine, zgrada je svečano otvorena 3. listopada 1927. (Škrabalo 1984), a u iduća je dva desetljeća Škola u okviru svojeg rada razvila specifičnu filmsku proizvodnju namjenskog filma, čijom je količinom i raznovrsnošću nadmašila većinu onog što se tada u nas stvaralo na području filma (Majcen 1987).

Razvoju takve, edukativne filmske metraže u velikoj je mjeri pogodio i svjetski razvoj socijalne medicine nakon Prvog svjetskog rata (Majcen 1998a:159-179). Zahvaljujući tim trendovima i zagrebačka Škola narodnog zdravlja usmjerena je prvenstveno na higijensko-zdravstveno prosvjećivanje stanovništva Hrvatske, a s ciljem prevencije i iskorjenjivanja pojedinih bolesti - tuberkuloze, malarije, dizenterije - i zdravstveno negativnih pojava poput alkoholizma, loše higijene, neodgovarajućih tretmana trudnoće i poroda, neodgovarajuće postnatalne skrbi, neodgovornog spolnog ponašanja i sl. U tu su svrhu liječnici i zaposlenici Škole narodnog zdravlja držali zdravstveno-prosvjetna predavanja u većim i manjim mjestima ali i mnogim selima, a ta su predavanja bila popraćena projekcijama namjenskih, zdravstveno-propagandnih filmova. Naime, to je tada bio svjetski trend i sam Andrija Štampar bio je poklonikom metode edukacije putem filma, o čemu je i pisao (Majcen 1998b:151). Pokazalo se da već postojeći uvozni filmovi s kojima je Štampar započeo projekt prosvjećivanja putem filmova, jer mu je tako bilo, naravno, jednostavnije, nisu odgovarali našem podneblju, nekoj našoj kulturnoj

repciji te zbog toga nisu imali neki naročit odjek. Njihove zdravstveno-propagandne poruke su jednostavno ostajale izgubljene u kulturnom prijevodu. Stoga je vrlo brzo Škola započela s proizvodnjom vlastitih filmova snimljenih na domaćem terenu i to različitih žanrova – igranih, dokumentarnih, čak i animiranih (Škrabalo 1984; Majcen 1987). Naravno da filmovi čija je primarna namjera bila zdravstveno-propagandna i prosvjetiteljska nisu bili etnografski. Međutim, postavlja se pitanje koje nas vodi nazad na raspravu vizualnih antropologa i redatelja o prirodi etnografskog filma s početka ove knjige, a to je mogu li neki od njih biti i etnografski iskoristivi, odnosno sadrže li one neke ‘stvarne’, ‘točne’, ‘znanstvene’ etnografske podatke? U slučaju filmova Škole narodnog zdravlja odgovor nije jednostavan. Svi propagandni filmovi ŠNZ-a uistinu jesu nastali na temelju „podataka“ s terena. Međutim, nisu to bili neki sustavni stručni naponi za prikupljanjem etnografskih podataka, više su to bila bilježenja, opservacije, iskustva i dojmovi samih liječnika koji su na terenu radili i, često, živjeli jer se radilo o udaljenim ruralnim krajevima. Liječnici su, dakle, bili direktni promatrači, ali i sudionici načina i uvjeta života ruralnog stanovništva i ruralnih krajeva toga doba - osim po Hrvatskoj, snimalo se i po drugim krajevima tadašnje Jugoslavije – ali samo kako bi detektirali i mapirali problematična ponašanja koja su utjecala na raširenje pojedinih bolesti i lošu zdravstvenu situaciju općenito u malim mjestima i selima onoga doba. Stoga filmovi ne nastaju iz potrebe da se bilježe podaci, nego iz potrebe da se na temelju viđenog i doživljenog prikažu korektivi tog istog ponašanja. Dobar je primjer takvog filma, iako ih ima uistinu veliki broj, točnije 165<sup>34</sup>, *Dva brata – priča o sušici*<sup>35</sup>, redatelja Kamila Brösslera iz 1931. godine. Film traje 38:46 minuta, dakle, nije zapravo niti kratak za jednu zdravstveno-propagandnu poruku, a započinje s telopom „Dragi prijatelji! Svaki četvrti čovjek umire kod nas od sušice!“ S telopa nam se dalje, u prvom licu, obraća liječnik koji priča priču iz svoje službe, a koja se odigrala „u jednom selu našeg Turopolja.“ Slijedi prikaz uredne seoske kuće, djece u čistoj bijeloj odjeći, čiji odgovorni otac, mlađi od dva brata, marljivo radi i čija majka cijeloj obitelji na stol stavlja kuhane, zdrave obroke, ali i prikaz mračne, tamne kuće

<sup>34</sup> prema podacima Hrvatskog filmskog arhiva (Hrvatske kinoteke) Hrvatskog državnog arhiva, <http://zagreb.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>

<sup>35</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=j84uI-Y2hOo&t=442s>

i starijeg brata koji neuredan spava u prljavoj odjeći i cijelo vrijeme pije alkohol. *Storyline* filma nije teško pogoditi, oba brata obole od tuberkuloze, vrijedan i uzorit mlađi brat preživi, dok stariji umire jer mu je alkohol uništio organizam i jer se uopće nije niti pokušao izliječiti. Mlađi brat preživljava uz pomoć sestre pomoćnice iz obližnje zdravstvene stanice, zatim požrtvovne supruge koja je slijedila sve sestrine upute o dezinficiranju, držanju fizičke distance od oboljelog, provjetravanju prostorija, mjerenju i stalnom bilježenju tjelesne temperature, pripremi kvalitetnih obroka, što sve detaljno vidimo u filmu, i uz pomoć „gospodina doktora“ koji rekonvalescenta pohvaljuje za primjerno ponašanje i na kraju ga proglašava zdravim. Prema podacima o recepciji samih filmova od strane onodobnih ruralnih gledatelja (Majcen 1987, Dugac 2005) i oni sami su ponekad bili svjesni naivnosti predstavljenog i nekada se smijali na scene koje su u svojoj poruci trebale biti ozbiljne. Za mnoge su krajeve to bile prve i jedine kinematografske projekcije onoga doba.

Osim namjenskih filmova, Škola narodnog zdravlja proizvodila je i putopisne dokumentarne filmove u kojima su prikazivane prirodne i kulturne znamenitosti i zanimljivosti, pa je u njih ponekad svjesno uključivana i tradicijska kultura, ali često su se bavili i gradovima. Dobar primjer takvog filma je *Varaždin*<sup>36</sup> iz 1934. godine redatelja Drage Chloupeka, trajanja 18 minuta. Film *Varaždin* nema edukativnih namjera, a osim kulturnih znamenitosti prikazuje, više od sličnih filmova tog tipa, i svakodnevni život Varaždinaca, od šetača u gradskom parku do radnica u tvornici, čime zapravo, u kvaliteti etnografskih podataka, *Varaždin* ostaje točniji od *Dva brata*, jer jednostavno dokumentira svakodnevnicu, a ne pokušava ju odglumiti. Razlozi proizvodnje i takve metraže u produkciji Škole bili su posve praktične naravi. Djelatnici Škole shvatili su da se ljudi ponekad gnušaju pojedinih scena iz edukativnih medicinskih filmova - prizora bolesti i smrti - pa su uvijek u terenske projekcije nastojali uključivati i ove „laganije“ filmove, prvenstveno one o kraju u kojem se drži dotična projekcija. Tako je slagan i program projekcije – da se uz medicinski film uvijek nađe i poneki ‘kulturni’ – da se zadobije povjerenje gledatelja, kako bi onda i onu glavnu projekciju, edukativnog medicinskog karaktera, pratili s više povjerenja i pozornosti (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Osim toga, takvi su se filmovi Škole prikazivali i po ki-

---

<sup>36</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ovvTme0fTIw&t=682s>



nima, pa je Škola mogla doći i do stanovitih prihoda (Majcen1998b:156). A zahvaljujući svemu tome, u arhivi Škole narodnog zdravlja, odnosno u Hrvatskom filmskom arhivu (Hrvatskoj kinoteci) Hrvatskog državnog arhiva ostali su sačuvani i korisni etnografski kadrovi i sekvence iz razdoblja između dvaju svjetskih ratova. Od 2018. godine, a posebno tijekom pandemijskih godina 2020. i 2021., Hrvatski državni arhiv je u sklopu projekta promocije filmske nacionalne zbirke objavljivao na javnim kanalima You Tube-a izabrane filmove iz produkcije ŠNZ-a<sup>37</sup>. Prema broju pregleda filmova i javnih komentara čini se da su ti filmovi danas potpuno nezanimljivi YouTube gledateljstvu - no, o zanimljivosti etnografskih filmova svakako ćemo još raspravljati.

Prvi direktor Škole narodnog zdravlja bio je dr. Berislav Borčić, a nešto poput umjetničkog ravnatelja - redatelj, scenarist, dramaturg i redaktor filmova – bio je književnik i publicist Milan Marjanović. Prve dvije godine snimatelj je bio Stanislaw Noworyta, koji je dotad bio voditelj splitske podružnice filmske kuće Jugoslavija (Škrabalo1984:67). Ne samo da je bio iskusan profesionalni snimatelj, već je imao i rijetko iskustvo snimateljskog sudjelovanja u jednoj od britanskih interdisciplinarnih ekspedicija s početka 20. stoljeća u Indiju, Indokinu i Kinu. Način na koji je razumijevao snimanje drugih kultura najbolje ilustrira njegov vlastiti osvrt na to putovanje, u ovom slučaju na Ceylon:

*Stigli smo u Pettah, dio Colomba u kojem stanuju sami urođenici. Zbilja nije bilo nijedne stvari koja me tu ne bi držala u napetosti ili koja me ne bi strašno zanimala... Sve je bilo skroz naskroz egzotično i neviđeno...i tako sam snimio i čaj i kavu i gumu i Singaleskinje pri kupanju podno golemog Buddhinog kipa i Tamile pri molitvi pred brahmanskim hramom i skupinu zebua i ođenih bivola. Nisam svakako mogao mimoići ni 'Yogi-a', koje je ležao na čavlima ispunjenoj dasci, kao ni fakira s velikim iglama u obrazima. (Noworyta 1944 u Majcen 1995/1996)*

Fascinacija egzotičnim, snažno drugačijim kulturama i prirodom, bila je, dakle, motivacija Noworyti za daleka putovanja, a sličnu je vjerojatno našao i za stalni posao u Školi narodnog zdravlja. Tijekom 1930-ih Školi su se kao scenaristi-redatelji priključili Kamilo Brössler, pedagog i socijalni radnik, a zatim i Drago Chloupek, liječnik. Kao filmski laboranti, a onda i

<sup>37</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=j84uI-Y2hOo&t=464s>

snimatelji, Štamparu se pridružuju i emigranti iz carske Rusije, Aleksandar Tihonovič Gerasimov - koji će svojom snimateljskim stilom i talentom, tehničkim angažmanom i inovacijama te ponekad i autorstvom, kao scenarist i redatelj, dati i vizualni pečat, image, prepoznatljivost Škole narodnog zdravlja (Gotthardi-Pavlovsky 2009) - i Anatolij Bazarov kojeg smo već spominjali jer je 1922. godine režirao *Seljačku svadbu u Sunji* (Majcen 1995:63-67). Nakon što Gerasimov odlazi u mirovinu 1960. godine i Škola prestaje proizvoditi filmove. Povjesničari hrvatskog filma koji, dakle, nisu bili etnolozi, ali su bili vrsni poznavatelji filmografije i filmske škole Škole narodnog zdravlja, Ivo Škrabalo i Vjekoslav Majcen, pod njezinu etnografsku metražu računali su sve kadrove snimljene na selu, koji pokazuju „seoske poslove vezane uz zemlju i stoku, kao i tradicijsko graditeljstvo“, odnosno pod etnografske snimke računali su „sve snimke ruralnog života i svakodnevnice u trenutku snimanja, te rekonstrukciju njegove prošlosti“. Majcen čak za filmove Škole navodi da su to „prvi sustavno snimani etnografski filmovi“, a „teme koje obuhvaćaju su: stanovanje, rad u kući, u polju ili tvornici, zdravstveno-higijenske prilike, tradicijski oblici liječenja“ (Majcen 1995). Unutar povijesti filma smješta ih u dio pokreta ‘novog realizma’. Međutim, budući da mi etnolozi znamo kako se predmet našeg istraživanja već odavno proširio i socijalno i vremenski od ruralnog prostora s početka 20. stoljeća, naš interpretativni interes za filmove Škole narodnog zdravlja mogao bi biti i širi. Koliko njih bismo uistinu bili spremni nazvati etnografskima, ovisi o našem definiranju tog pojma, u najrigoroznijem smislu riječi nijednog, jer niti jednog od njih nije radio etnolog i niti jedan nije proizveden isključivo zbog istraživanja nečije kulture i njezinih procesa, ali u najliberalnijem smislu, pod pojam, možda ne etnografskog, ali barem etnografski korisnog, uključili bismo možda i više filmova Škole negoli što su to učinili Škrabalo i Majcen, odnosno svakako se ne bismo ograničili samo na one filmove koji se bave ruralnim prostorom.

Škola je u svojim počecima često pribjegavala formi igranog filma kojom se na jednostavan, razumljiv način ‘narodu’ htjelo ukazati na loše strane i alkoholizma, nestručnih pobačaja, tradicijskog liječenja u usporedbi s modernom medicinom, i sl. Primjeri takvih igranih filmova, u kojima su često nastupali tadašnji profesionalni kazališni glumci ili u kasnijem razdoblju glumci naturšćici (Majcen 1987), bili bi *Birtija* Joze Ivakića iz 1929. ili *Grešnice: Macina i Ankina sudbina*, istog redatelja, iz

1930. godine. Kao i *Dva brata* i navedeni filmovi su se tadašnjoj ruralnoj publici činili poprilično naivnima, pa su Štamparovci shvatili da ciljanu publiku neke igrane scene toliko zabavljaju, primjerice scene pijanog muškarca u teturavom hodu ili scene dvije mlade žene uhvaćene u *flertu*, da je bilo kakva etička, moralna i/ili medicinska poruka sasvim izostala. Publika bi često, doslovce, urlala od smijeha. Nadalje, seljaci su za vrijeme prikazivanja filmova neprestano upadali različitim dosjetcama i komentarima, a svoju su pozornost rasipali na - njima važne - detalje, primjerice izrugujući se kako glumac drži motiku ili kako kopa, dok glavnu poruku najčešće ne bi ni uočili (Dugac 2010). Istu sudbinu podsmjeha od strane onih kojima su upućeni doživjeli su i Školini filmovi kazališta sjena: *Čarobnjaci* Milana Marjanovića iz 1928. godine ili *Campek nevaljalac* iz 1929. redatelja Mladena Širole. *Campek* je dječak koji se ne želi prati, a na to ga tjera vodeni kralj i to je sve popraćeno nevještim stihovima koje čitamo na telopima „Pobjeg’o je, dobre sreće, prati vam se Campek neće“. Slično neslavno kod ruralne publike prolazi i animirani film *Martin u nebo*, *Martin iz neba*, redatelja Marjanovića i crtača Petra Pappa iz 1929. godine, koje pak danas smatramo vrijednim začecima hrvatskog animiranog filma. Sva se proizvodnja Škole stoga brzo preusmjerila u dokumentarni žanr: edukativne filmove i putopise (Škrabalo 1984:68). Međutim, recepcija i „domaće“, „seljačko“ čitanje tih igranih i animiranih filmova govore nam o svojevrsnom sukobu civilizacija koji uopće nije imao kolonijalni kontekst. Zbog svoje profesije i edukacije, ali prvenstveno, i to treba naglašavati, zbog svoje zdravstveno-prosvjetne namjere i cijele javno-zdravstvene agende, filmovi Škole jasno polaze od superiornog polazišta da se mnoga tadašnja ponašanja i stanja na ‘hrvatskom selu’ trebaju hitno korigirati. Njihova uspostavljena superiornost nije, međutim, bila kulturološka, kolonijalna ili tehnološka, kako je to možda bilo u slučaju Alfreda C. Haddona ili Roberta J. Flahertyja, već javno-zdravstvena i svi njihovi naponi išli su prema rješavanju problema koji su mučili ruralne prostore i ljude, odnosno, predstavljali su tadašnje institucionalne pokušaje rješavanja tih problema. Naravno, škola je bila aktivna i u gradovima, ali ruralna je populacija morala biti posebno targetirana u javno-zdravstvenim projektima jednostavno zbog gotovo potpune nedostupnosti medicine i zdravstvenog sustava u tim krajevima. Čini se da je to preklapanje ciljane ruralne populacije toga doba od strane etnologije i javnog zdravstva, iako disciplinarno potpuno

nepovezano i sa sasvim drugačijim pobudama, zapravo rezultiralo time da filmove Škole nazivamo etnografskima. U toj analizi prijepora između 'jadnog' seljaka kojem treba pomoći, tog jadnog Drugog i između 'gospode' doktora, direktno možemo primijetiti odnose moći koji se u narativima koji portretiraju seljaka-glupana i koji se nameću kao obaveza, praksa, ali koje ciljana publika ne prihvaća, ne razumije, ne želi, jednostavno pretvaraju u otpor, neslaganje, neposluh. Tada mlada država pokušava progovarati modernistički, kako svakako možemo nazvati Štamparove napore i upravlja s postotkom ruralnog stanovništva koji je iznimno velik. U tom odnosu prema „jadnom“ Drugom, nema, međutim, mjesta prevelikoj kritici samih liječnika na terenu, jer njihov posao nije bio etnografsko istraživanje. Naprotiv, njihov dug boravak na terenu im upravo i omogućava relativno nesmetano snimanje, jer su kroz svoj primarni posao ostvarili odnos povjerenja s pacijentima. Stoga bi se u njihovim bilješkama, zapisima, noticama, dnevnicima, zasigurno mogli pronaći i brojni drugi etnografski podaci vrijedni analize ako im pristupimo s pozicije antropologije/etnologije (vizualnog).

Iako su edukativni filmovi Škole narodnog zdravlja prvenstveno služili podučavanju seljaka pojedinim higijenskim mjerama ili bi im tumačili kako nastaje i kako se prenosi neka bolest, te kako je liječimo ili nastojimo izbjeći, i takvi filmovi bi ponekad uključivali nekada sasvim dokumentarističke snimke, čak i kadrove od „klasičnog“ etnološkog interesa - primjerice, film *Asanacija sela* Kamila Brösslera iz 1929. godine. Nerijetko edukativni filmovi imaju i dvije verzije, jednu ozbiljniju, više znanstvenu i drugu, popularniju, s ubačenim putopisnim zanimljivostima ili pak igranim scenama. Jedan od takvih filmova bio je film *Endemični sifilis* čiji je igrani pandan bio *Ikina sudbina* iz 1933. godine, koje je oba režirao Kamilo Brössler, a snimili ih izvrsni Bazarov i Gerasimov (Majcen1998c:163-164). U 'ozbiljnom' filmu vidimo razgovor novinara i profesora u kojem saznajemo znanstvene podatke o raširenosti, liječenju i suzbijanju endemičnog sifilisa, dok *Ikina sudbina* zapravo progovara o problemu iseljavanja stanovništva iz Hercegovine i radnih migracija u kojima se mladi muškarci zaraze sifilisom i prenose ga na domaću stanovništvo po povratku, pa je i *Ikina sudbina* tužna jer je zaljubljena u zaraženog mladića.

Naposljetku, tu je i skupina putopisnih filmova, kojima su se, kako je već rečeno, htjele 'osvježiti' edukativne projekcije i predavanja. Tu ćemo

najviše naći svakodnevice onog vremena – i seoske i gradske (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Primjeri takvih filmova su: *Kraljevica*, autora i snimatelja Aleksandra Gerasimova iz 1931. godine, o primorskom lječilištu i onodobnom medicinskom turizmu, ili *Naše Primorje*, autora Kamila Brösslera iz 1932. Postoji i serija filmova o Plitvicama i Plitvičkim jezerima, istog autora, koja se dotiče i života tamošnjih stanovnika. Sačuvan je ostao i veliki film o Velebitu iz 1932. godine, također Brössler kao autor, dok je Gerasinov bio snimatelj, gdje se, između ostalog, prikazuju pastirski, poljodjelski i šumski radovi. Ili možda *Tunolov*, snimljen u Šilu na otoku Krku (Škrabalo 1984:71-72). Bilo je i putopisa iz drugih krajeva tadašnje države (Majcen 1995:103-129). Svi oni prikazuju i segmente života sela i u tom smislu korisna su filmska dokumentacija takve vrsti vizualnih informacija. Etnografski sadržaji u njima, naime, oni o seoskom životu, dani su na razini lijepih slika, stoga i ovdje oni mogu biti samo filmski dokument, i ništa više. Ti su filmovi etnografski samo sekundarno, a ne primarno, odnosno, kao što je gore navedeno, mogu nam biti i etnografski korisni, ali ih nećemo zato zvati etnografskima. Njih je proizvodila filmska i medicinska struka, ali ne etnološka/antropološka, svrha im je bila javno-zdravstvena. Etika prezentiranja Drugog, baš zbog tako postavljene svrhe, nije zapravo niti bila važna autorima filmova.

### Taj važan Jedan dan...

Međutim, jedan film Škole narodnog zdravlja odskače od čitave njezine produkcije - i prema stilu i prema funkciji - i upravo njega bismo mogli nazvati i etnografskim i filmom, ali zapravo na način na koji to možemo učiniti i za samog Flahertyjevog *Nanooka sa sjevera*. To je film *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi*. Snimljen je 1933. godine u turopoljskom selu Mraclinu koje je udaljeno samo 25 kilometara od Zagreba, te je stoga bilo prikladno za dugotrajnije snimanje, a bogato je bilo tradicijskom arhitekturom Turopolja, što ga je činilo posebno atraktivnim. Scenarist i redatelj filma bio je Drago Chloupek, a, vrlo poetično, snimio ga je Aleksandar Gerasimov. Radnja filma, snimljenog dakle 1930-ih godina, smještena je otprilike tridesetak godina ranije i radi se o rekonstrukciji života jedne obiteljske zadruge unutar jednog dana, ali s konca 19. stoljeća. Stvarni stanovnici Mraclina kao naturščici glume svoje vlastite pretke, roditelje, djedove i bake od prije tridesetak godina. Budući da većina povjesničar-

ra, uključujući i suvremene autore, navodi kako obiteljske zadruge na području Hrvatske zbog velike gospodarske krize, koja traje do 1895. godine (usp. Marković 2009), zapravo sasvim nestaju, ovdje se nije radi- lo samo o rekonstrukciji vlastite prošlosti, nego o prizivanju iz sjećanja jednog sasvim drukčijeg oblika života. U tom smislu riječi taj bismo film mogli nazvati pseudoetnografskim, u smislu u kojem se koristi i termin pseudodokumentarni (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

*Riječ je, dakle, o igrano-dokumentarnom filmu, o onom koji glumi stvar- nost, o filmu koji je de facto igrani, ali ima dramaturgiju i naraciju do- kumentarnog – u principu, radi se o istom ili sličnom postupku kojeg je primijenio i Robert Joseph Flaherty u Nanooku sa sjevera. U ovome, dakako, nema takvih dramatičnih situacija borbe za opstanak kakvih je bilo u Flahertyjevom filmu s Aljaske, jer je Turopolje ipak kud i kamo pitomije, no filmski je princip isti (Gotthardi-Pavlovsky 2009).*

Nesumnjivo je da je i *Jedan dan...* imao zdravstveno prosvjetnu namjeru – bar tako izričito navodi jedan od uvodnih telopa - jer film „pri- kazuje nezdrave prilike nekadašnjeg zadružnog života u 19. stoljeću“ (na 0:20 min.)<sup>38</sup>. Saznajemo i da u filmu „sudjeluju seljaci i seljakinje iz sela Mraclin“, te da je „tekst pisan u turopoljskom narječju“ (na 0:31 min.). Čini se da su, prema jasno navedenoj namjeri filma, autori imali želju filmom objasniti kako su ljudi na kraju 19. stoljeća živjeli u teškim i nehigijenskim uvjetima, te da je to primjer kojem više ne treba težiti. Među- tim, ta poruka u filmu zapravo uopće nije provedena. Na početku filma, nakon što je „ponoć prešla“, vidimo „družinu koja mirno spava v prvi hiži“, dakle, svi članovi obitelji spavaju u jednoj, zajedničkoj prostoriji. Ni na koji način film to ne problematizira, već jednostavno prikazuje. Slično je i sa svim ostalim sekvencama, nigdje nije eksplicitno objašnje- no što bi to ovdje bile „nezdrave prilike“. Na tri mjesta u filmu cijela obitelj jede iz iste glinene posude, svatko sa posebnom žlicom, ali scene su tople, intimne, ni na filmu a ni telopom ne dobivamo dojam da se radi o nečem „nezdravom“. Naprotiv, svi su odjeveni u besprijekorno bijele nošnje, žene čak nose nakit, kuća se redovito mete, za svinje se kuha odvojeno, kruh se mijesi čistim rukama, sir suši na otvorenom ali zaštićen od ptica i insekata, rublje se pere u bistrom potoku, djeca imaju

---

<sup>38</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3saYC9FBbus&t=30s>

posebne, čiste snježnobijele pidžame. Više izgleda da je želja autora bila, jednostavno, rekonstruirati život jednog podneblja i njegove zajednice u jednom vremenu, koje je polako, ali sigurno nestajalo i koje je u trenutku snimanja već bilo drukčije, što je sasvim slično Flahertyjevim namjerama, mada s jednom bitnom razlikom: Flaherty je donekle sam vratio vrijeme unatrag tražeći svoje protagoniste da ne love s puškom već na način predaka - ali u službi glavne ideje – divljenja čovjeku koji se bori za opstanak (Gotthardi-Pavlovsky 2009). *Jedan dan..* je filmski svakako manje dojmljiv nego *Nanook*, nedostaje Flahertyjevska strast i fascinacija, no, na sreću, filmičnost i dojmljivost mu daje poetična fotografija izvrsnog Aleksandra Gerasimova. Na ovim telopima ne saznajemo autorov konačan stav, što je u Flahertyjevom slučaju značilo da se u *Nanooku* radilo o ljudima koji su bili sretni unatoč strašnoj okrutnoj divljini u kojoj žive i u kojoj ostaju „happy-go-lucky Eskimo“. Naši Mraclinci nam (p)ostaju bliski, poznati, ali zapravo film nema nikakve stvarne poruke izvan one koju daje film sam, kao da je rekonstrukcija već sama po sebi bila dovoljan razlog filmu. Je li možda u sjeni bio naš stari znanac, Milovan Gavazzi? On je bio nazočan snimanju, to znamo, međutim, prema vlastitoj tvrdnji koju je iznio u intervjuu s poznatim slovenskim vizualnim antropologom, Naškom Križnarom, ni u čemu nije na njega utjecao (Križnar1992:191 u Gotthardi-Pavlovsky 2009). Gavazzi je bio vrlo zadovoljan ovim filmom i izjavio je kako se radi o jednom iznimnom filmu, koji mu je bio uzor, premda je znao da je riječ o rekonstrukciji koja se znanstveno manje cijenila, barem prema strogim propisima: “Svega toga više nije bilo onda. Ali je i kostim i geste i govor – to je u stvari bio netonski film – sve je to bilo krasno rekonstruirano tako da može služiti zbilja kao dokument” (Gavazzi u Urem 2015). Općenito je Gavazzi iznimno poštovao rad Škole narodnog zdravlja (Majcen1998c:166), a ovaj mu se film toliko svidio da ga je dvadeset sedam godina kasnije, 1960. godine, poslao na 2. *Festival dei popoli*, festival etnografskog filma, u Firencu, gdje je *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* osvojio, ni više ni manje nego – Grand prix, prvu nagradu! Uzgred budi rečeno, čuveni talijanski redatelj Roberto Rossellini osvojio je na tom istom festivalu sporednu nagradu (Škrabalo1984:74-75 u Gotthardi-Pavlovsky 2009).

*Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* uspjela je i uvjerljiva rekonstrukcija, lišena pretencioznosti, kiča i patetike. Sadržajno su autori malo pretjerali prikazavši u filmu toliko seoskih poslova koliko ih sigurno u jednom



danu nije bilo moguće obaviti. Također, film nema razrađenu i dinamiziranu narativnu liniju, nema zaplet i rasplet, nema artikuliranu poantu. Nažalost, manjka mu i montažne dinamike igranog filma – planovi su uglavnom srednji i širi, krupnih praktički i nema. No, jednostavan je i izravan, kolokvijalno rečeno, ne filozofira filmski, a zahvaljujući Gerasimovljevoj kameri i prilično je dojmljiv, jer dojmljivost u filmu u dobroj mjeri počiva na polju filmske fotografije; dobra slika „prodaje“ film gledatelju (Gotthardi-Pavlovsky 2009). I kad bi se zapitali koji se film istaknuo i ostao zapamćen na svjetskoj razini etnografske kinematografije između dvaju svjetskih ratova, mnogi bi bez razmišljanja rekli *Nanook sa sjevera*. Kad bismo to isto pitanje, za to isto razdoblje postavili za Hrvatsku, odgovor bi bio *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi*. A zapravo, oba su filma pseudoetnografska, jer rekonstruiraju, glume, tj. nisu dokument stvarnosti. Ali oba imaju u sebi „ono nešto“, onaj fluid koji film čini filmom i po čemu je film kao medij neusporediv s ostalima. Oba pružaju iluziju stvarnosti i oba pričaju priču. Ne rade zabilješku, već pričaju priču. To je film (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Usporedo s postojanjem Škole narodnog zdravlja u Zagrebu 1930-ih godina imali smo i čovjeka koji je snimao kao etnolog i to s jasnom idejom o tome što radi, kako i zašto, posve u skladu sa svojim znanstvenim interesima i stavovima. A iste godine kad je Škola narodnog zdravlja dobila zgradu, 1927. godine, nešto se mijenja i za tog dotičnog etnologa, zapravo začetnika hrvatske etnologije, pionira hrvatske filmske etnografije, „pionira hrvaškega in jugoslavenskega etnografskega filma“ (Križnar 1992), Milovana Gavazzija. Te godine Milovan Gavazzi iz muzejskog posla prelazi u nastavu, odnosno iz zagrebačkog Etnografskog muzeja prelazi na Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu predavati na studiju etnologije pri Etnološkom zavodu. Upravo se dolazak Milovana Gavazzija 1927. godine smatra pravim početkom postojanja i djelovanja zagrebačkog Odsjeka za etnologiju, koji se 2004. godine preimenovao u Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju i koji do danas ostaje najstariji i najveći odsjek etnoloških i antropoloških znanosti u Hrvatskoj. Ubrzo nakon 1927. i sam Gavazzi, vjerojatno potaknut vlastitim iskustvima sa snimanja *Hrvatske seljačke svadbe* koje ga je, kako smo već naveli, oduševilo, zatim popularnošću *Jadnog dana...*, za kojeg saznajemo iz intervjua da ga je smatrao iznimnim filmom (Križnar 1992), uzima kameru u ruke i počinje snimati etnografsku metražu, rukovodeći se vlastitim



etnološkim principima onako kako ih je sam tada doživljavao, odnosno shodno tadašnjim znanstvenim trendovima, za razliku od onog što su činili djelatnici Škole narodnog zdravlja, koji nisu bili etnolozi.

*Na pitanje kako smo došli u Zavodu na ideju da se filmski snimaju narodne tradicije, odgovor je: sve što se kao dokument tradicija narodnih htjelo sačuvati, to je bilo uvijek, da tako kažem, mrtvo. Ili su to bile riječi, napisane, štampane, ili su to bile mrtve slike, zapravo nekako krute, tako da ono što je u tradicijama živo, što se kreće, što se čuje, to je sve bilo nedohvatljivo tada. I tako je pala ideja da se bar ono što je pokretno, da se to bar filmski snimi kao dokument. (Gavazzi u Križnar 1992).*

Zahvaljujući Gavazziju, danas imamo sačuvane vizualne dokumente pojedinih segmenata tradicijske kulture Hrvatske koji su u međuvremenu, tijekom narednih desetljeća, iščezli iz života, a mnogi su već i onda bili u sigurnom nestajanju. Što je od toga bilo etnografski primjerenije, odnosno što etnografski korisnije?

## Milovan Gavazzi – čovjek s kamerom

Milovan Gavazzi uzeo je sam kameru u ruke 1930. godine i počeo snimati fasciniran činjenicom da se napokon pojavio i dostupan postao medij koji pojavnost može vizualno bilježiti i to u njezinom kretanju, dakle, kud i kamo zornije od teksta ili fotografije. No, upravo se o tome i radi – o pojavnosti, fenomenu, praksi, radnji, običaju, predmetu. Gavazzi naime, nije filmom pokušao bilježiti ono „iza“ pojavnosti - društvenu strukturu i odnose – što mi zapravo danas smatramo vrijednim etnografskog istraživanja. Nadalje, važno je napomenuti da je na raspolaganju imao samo netonsku kameru kojom nije mogao snimati zvuk:

*...u našem Zavodu smo uspjeli nabaviti jednu amatersku kameru. To je bila AGFA movex, mali amaterski aparat koji je imao kasetu već priređenu za dvanaest metara uskoga filma. I s tom kamerom su napravljeni prvi snimci, koji su dosta dobro uspjeli. Frekvencija je bila 16 s/sek. Kamera je relativno vrlo dobra, jedino, dakako, nema tona (Gavazzi u Križnar 1992).*

Zvuk je eventualno mogao snimiti nekim drugim sredstvom, ali nije ga mogao sinkronizirati s pripadajućom mu slikom; zato su mu filmski zapisi bili nijemi. Nadalje, kasete s dvanaest metara filma je značila da

snimatelj ima malu metražu filma na raspolaganju u trenutku snimanja, odnosno da vrlo često mora prekidati snimanje radi mijenjanja kasete i da ne može snimati u potpunom kontinuitetu (Gavazzi u Križnar 1992:187). Zato je morao već u startu, planiranju, napraviti selekciju svojih želja glede onoga što treba snimiti. Do koje mjere je Gavazzi shvaćao film u funkciji etnologije, a ne obrnuto jasno je i po činjenici da potencijalno u gornjem citatu navodi krivi podatak: naime autor intervjuja, vizualni antropolog ali i iskusni filmaš, Naško Križnar, suptilno upozorava u bilješkama na kraju intervjuja da se vjerojatno radilo o 18 s/sek, a ne 16 s/sek. Gavazzi je, čini se, naučio ono što je smatrao neophodnim kako bi mogao snimati ono što je sam želio i što je smatrao da treba snimiti, a ne eventualno ono što bi mu snimateljska ili redateljska struka nalagala da bi trebalo snimati. Svoj sasvim amaterski zanos i fascinaciju Gavazzi uopće ne skriva, dapače, vidi ih kao dio procesa:

*To su neki (...) filmski zapisi, bilješke, fragmenti, ali fragmenti koji su korisni, jer neki od njih nisu više dohvatni. Tako u to vrijeme padaju snimci pletenja jalbe u Trgu kod Ozlja i pogreb na saonicama, koji zapravo znače početak bez iskustava, kojih nisam ni ja imao. (...) Nikoga nije bilo tko bi se s tim bavio onda. Jedino profesionalni filmski ljudi, ali s tima nismo imali nikakve veze. Tako da sam ja tu bio jedini samouk u filmskom snimanju (Gavazzi u Križnar 1992:188).*

Logično je da se onda fokusirao samo na fizičku pojavnost teme koju bilježi, na ono što se vidi. Međutim, socijalne strukturne sfere pojavnosti tradicijske kulture nije bilo niti u njegovim pisanim radovima. Gavazzi je segmente kulture proučavao izolirano od sinkrone socijalne strukture i konteksta, zatim ih je komparirao sa srodnim primjerima iz južnoslavenskih i euroazijskih prostora, ne bi li tako došao do slojeva kulture od kojih eventualno kreće difuzija kulturnih elemenata, odnosno pokušavao je ustanoviti što je čemu podrijetlo (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Kritika Gavazzija bila je, međutim, dio kritike stare pozitivističke škole etnologije i tzv. krize discipline (usp. Čapo-Žmegač 1993, Prica 2004, Pletenac 2006, Škrbić-Alempijević i Oroz 2009) i ona nije predmetom rasprave u ovoj knjizi. Gavazzi se, ukratko, posvetio istraživanju arhetipova, pa je logično da mu je i unutar vizualnih istraživanja bilježenje terenske građe kamerom služilo istoj svrsi. Kao što je i politički, kolonijalni kontekst snimanja *Nanooka* utjecao na način na koji je Flaherty promatrao, do-

življavao, snimio i prikazao Inuite, Gavazzijeva politička opredjeljenja je, prema nekim teoretičarima, također nužno uzeti u obzir pri analizi njegove etnografske filmske metraže. Analizirajući Gavazzijeve filmove i stavove, etnolog Tomislav Pletenac kaže:

*Matrica izgubljenog raja u Gavazzijevo vrijeme ima i svoju političku pozadinu i motiv za akciju. Gavazzi joj bezrezervno daje podršku i način snimanja filmova, kao i cijela njegova etnografija i teorijska postavka istraživanja zapravo su u velikoj mjeri njome i kontaminirana. Gavazzi snima film sukladno s uvjerenjem kojeg ima institucija Seljačka sloga podržavajući njihovu sliku o seljaštvu (Pletenac 1996).*

Naime, naslonjen na promišljanja Antuna Radića, ne stručnog, ali možda „idejnog“ začetnika hrvatske etnologije, Gavazzi se nužno okreće „kulturi koja nestaje“ (Pletenac 1996). U vrijeme formiranja nacija, odnosno pokušaja ili priželjkivanja stvaranja nacionalnih država, tradicijska kultura postaje politički lajtmotiv (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Tradicijska kultura je naočigled ono po čemu se razlikujemo od Drugih i ono unutar čega u politici od 19. stoljeća pa nadalje tražimo potrebne nacionalne simbole, svoju samobitnost. Tradicijska kultura je također naočigled ono što nestaje pred Gavazzijevim očima i on stoga smatra da svakako treba dokumentirati upravo te nestajuće elemente. Međutim, bez obzira na specifičan povijesni i politički kontekst njegovog djelovanja, slične motivacije za dokumentiranje kultura koje nestaju – spašavanje – sasvim su ravnopravno imali i Gavazzijevi svjetski poznati etnoantropološki suvremenici, primjerice Franz Boas i njegova doktorandica, jedna od dvije najpopularnije antropologinje 20. stoljeća, Margaret Mead. Iako se Margaret Mead, o kojoj će kasnije u knjizi biti riječi, odmiče polako u svojim kasnijim istraživanjima od Franza Boasa i njegovog naslijeđa, na Baliu također vizualno dokumentira zaboravljene kulturne prakse, dok je sam Franz Boas zapravo cijeli svoj bogati i šest desetljeća dug antropološki rad usmjerio direktno na dokumentiranje dijelova kultura sjevernoameričkih nativnih naroda koji su nestajali. Boas ih crta, skicira, fotografira, također u kasnijim godinama svoga rada nosi sa sobom i filmsku kameru na teren. Zato je važno kritiku Gavazzijevih djela, posebno kada se radi o vizualnoj etnografiji, točno pozicionirati unutar tadašnjih (znanstvenih) trendova, njemu dostupne tehnologije, financiranja, ali i njegovog osobnog entuzijazma i zanosu. A Gavazzi je za ono doba posve su-

vremen. U tadašnjoj inozemnoj etnološkoj/antropološkoj filmskoj praksi ne zbiva se ništa bitno drukčije od onog što radi i on, jer će se Flahertyjev utjecaj tek kasnije osjetiti. Dapače, koristeći suvremenu tehnologiju, Gavazzi istražuje kulturu vlastite zemlje, na što će zapadni antropolozi doći tek puno kasnije, jer su 1930-ih godina, uključujući Franza Boasa i Margaret Mead, oni su još uvijek kolonijalno usmjereni. Na svojim dosljedno i jasno oživotvorenim stavovima Gavazzi je kamerom zabilježio mnogo pojava kojih danas već odavno nema, pa nam njegovi zapisi ostaju kao dokumenti neprocjenjive vrijednosti. Budući da je etnologija u Hrvatskoj i tada, kao i sada, bila relativno mala znanost, Gavazzijev utjecaj na nju trajao je dugo - sigurno dulje negoli Boasov na razvoj svjetske antropologije. Stoga će fokus etnološke znanosti u Hrvatskoj još desetljećima nakon Gavazzija biti usmjeren na ono što nestaje i zanemarivat će ono što nastaje. A kako je vrijeme prolazilo i tradicijska kultura sve više nestajala iz sadašnjosti – zapravo, mijenjala se – tako se i hrvatska etnologija sve više okretala prošlosti. Jednostavno, propustilo se shvatiti da uvijek nešto nestaje i nešto nastaje, te da cjelovito proučavanje kulture obuhvaća oboje i da stoga kulturne procese možemo iščitavati samo u međusobnom kauzalitetu nestajanja i nastajanja, odnosno transformacije (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Sukladno tome, i stil Gavazzijevog snimanja je zapisivački:

*Snimke su kontinuirane, u dugim neprekinutim kadrovima, bez pomicanja kamere u kadru (osim kraćih panorama) ili promjene udaljenosti s koje se snima, a prekidi nastaju tek zbog mijenjanja filmske kasete. Prizori koji se u stvarnosti ponavljaju... ponovljeni su i u filmskom zapisu, pa se film približava realnom trajanju promatranog događaja... Najčešći filmski plan je srednji u kojem je zahvaćena cijela ljudska figura s neposrednom okolinom u kojoj se odigrava radnja i krupni plan (Majcen1998c:165).*

Pri tom je Gavazzi, kako i sam navodi u intervjuu s Naškom Kižnarom (Križnar 1992), imao malu i laganu kameru koju je bez problema sam držao u ruci, bez stativa, što znači da se s njom mogao brzo i lako kretati. Unatoč tome, kadrovi su mu, kao što navodi Majcen, statični, bez promjene planova i bez kretanja. To je možda dijelom i zbog toga što tada još nije imao snimateljskog iskustva, kao što priznaje (Gavazzi u Križnar 1992:188), ali moguće je i to da je takve kadrove smatrao etno-

grafski „točnijima“, bez filmske intervencije i možda tako primjerenijima svrsi koju im je namijenio. U svakom slučaju, evidentno je da Gavazzi radi filmske zapise, dokumente, a ne filmove.

*Gavazzi nije imao želje realizirati (...) složene filmske projekte. Njegovo zanimanje za film čvrsto je bilo ograničeno na egzaktno vizualno bilježenijske određene pojave (Majcen1998c:166).*

Iz Gavazzijevih intervjua saznajemo i to da je on itekako poznao etnografske filmove svojega doba, kako Flahertyjeve iz 1930-ih, tako i one Jeana Roucha iz 1950-ih, koji su Gavazziju bili uzorom.

*Ja sam te filmove davno prije toga još vidio, i vidio sam što oni znače. To me je i ponukalo, da to slično, koliko se može, učinimo i mi. Tako recimo Moana i drugi neki, pa kasnije Rouchevi filmovi iz Afrike, koje sam ja sve vidio, skoro sve što je on snimio. (Križnar 1992).*

Kasnije, 1960-ih, u tekstu objavljenom na slovenskom jeziku Gavazzi predlaže i podjelu rodova etnografskih filmskih uradaka, među kojima, kao jednog od njih, navodi i 'kinematografsko-etnografsko-folklorne bilješke' (Gavazzi 1987:112) i to je upravo ono što je i sam radio.

*To je pomagalo koje je u prvom redu bilo namijenjeno studentima etnologije i stručnjacima koji proučavaju tradicije, da vide u stvari kako se nešto kreće, kako teče jedno za drugim, je li, što inače drugim sredstvima nije moguće (Gavazzi u Križnar 1992:189).*

Sve je to vrlo jasno i logično. Gavazzi nije redatelj, već znanstvenik i to u vrijeme kada u znanosti još uvijek objekt istraživanja definitivno nije i subjekt, odnosno kad postoji vrlo jasna, u smislu želje za objektivnošću čak i poželjna, polarizacija između istraživača s jedne i zajednice ili osobe koju istražuje, s druge strane. Tada se još ne razmišlja o dijaloškoj prirodi svake etnografske interakcije, obostranoj komunikaciji dotičnih 'krajnosti'. I kad svemu tome dodamo još i Gavazzijevo fokusiranje na arhetipove – potaknuto, eventualno, još i domoljubnim porivima – logično je da ćemo kao rezultat dobiti kameru u isključivo dokumentirajućoj funkciji.

Gavazzi je bio znanstvenik i ništa ga osim znanosti nije zanimalo. Kasnije, 1960-ih, s Andrijom Stojanovićem radi namjenske etnografske didaktičke filmove, što je također u suglasju su njegovim stavom i usmjerenjem.

*I tako smo onda u zajednici, pogotovo s pokojnim Stojanovićem, koji je bio dobar majstor fotografije, tražili motive, tražili smo tradicije koje još treba snimiti, da ne izgine sasvim (Križnar 1992:189)*

Gavazzi je snimio i sačuvao od zaborava, između ostalog, i: tada još uvijek žive pojave tehnike lončarstva iz Potravlja kod Sinja i s otoka Iža, oranje *ralom* iz Gata (Poljica, iznad Omiša) i *orgnjem* s otoka Krka, ribolov mrežom *migavicom* s otoka Pašmana, pletenje *jalbe*, te pogreb na saonicama u Trgu kod Ozlja, izradu dvojnica u Lazu, sa zagorske strane Sljemena, kolo iz okolice Kupresa, *zvončare* Kastavštine (Marčelji), tehniku kuhanja mlijeka vrućim kamenjem u okolici Livna<sup>39</sup>. Zahvaljujući Gavazzijevom filmskom bilježenju, danas imamo sačuvanu sliku pojavnosti tih segmenata tradicijske kulture. Ukratko,

*Gavazzi je jednostavno stvarao vizualni pandan svoje etnološke teorije, spasiteljske etnografije. Namjerno, ne slučajno. Iz vlastite kulture i za vlastitu kulturu. (Bukovčan 2013)*

Ako bismo pokušali Gavazzijevo etno-metražno stvaralaštvo analizirati kroz tri elementa, struku, svrhu i etiku vizualne etnografije, situacija bi bila relativno jasna: struka je svakako postojala, a također i svrha, upravo na način na koji ju je onodobna struka definirala. Etika je također nešto o čemu je Gavazzi vodio računa:

*Ljudi su nas vrlo ljubazno primali. Oni su nešto znali da je to (kamera, op.a.) slično fotografiji i nisu se ništa ženirali. Mi smo imali dijelom snimanje pripremljeno. To znači, neki naši znanci na selu su pripremili ljude za snimanje. (Gavazzi u Križnar 1992:187)*

Jednom je prilikom Gavazzi organizirao i gledanje filma o zadrugi Živić-Krlavini u dvorištu te iste zadruge u selu Sikirevcima u Slavoniji i ustvrdio da je „bilo zbilja korisno i izuzetno. Nažalost izuzetno.“ (Križnar 1992:188). Ovaj film međutim spada u ono drugo, zrelije razdoblje Gavazzijeva stvaralaštva i snimljen je 1963. godine u suradnji s Andrijom Stojanovićem kao svojevrsni *hommage* filmu *Jedan dan u turopoljskoj zadrugi*. Možemo pretpostaviti da je još i 1960-ih bilo poprilično zahtjevno

---

<sup>39</sup> Svi filmski uradci Milovana Gavazzija pohranjeni su u Hrvatskoj kinoteci Hrvatskog državnog arhiva u Zagrebu, a njihove kopije, na VHS vrpcama i DVD-ima, nalaze se na Odsjeku za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

organizirati kino-projekciju u jednom udaljenom selu, pa je jasno da je ta situacija bila izuzetna. S te projekcije u Sikirevcima Gavazzi pamti „puno dvorište seljaka i seljakinja s primjedbama, s kojekakvim doskočicama na zbivanja u filmu“ (Gavazzi u Križnar 1992:188). „Seljaci i seljakinje“ ostaju Gavazziju samo recipijenti filma, iako smo već u 1960-im godinama, jer je u tom kontekstu, pa i u kontekstu svih ostalih snimanja, Gavazzi ipak bio ‘Gospon Profesor’, pripadnik elite, koja je, zbog sasvim svojih potreba i sa sasvim svojom svrhom, posjećivala te iste „seljake i seljakinje“ (usp. Bukovčan 2013).

Uz Gavazzija i filmsku radionicu Škole narodnog zdravlja postojao je još jedan pokušaj snimanja etnografskog filma i to od strane pojedinaca, supružnika Gušić - etnologinje Marijane Gušić-Heneberg i prirodoslovca i liječnika Branimira Gušića. Riječ je o filmu *Durmitor*, koji su davne 1930. godine snimili uz pomoć bečkog snimatelja Karla Koraneka. Premda je posrijedi vrijedno ostvarenje, film se donedavno smatrao izgubljenim, ali je pronađen zahvaljujući trudu zaposlenika arhive Jugoslavenske kinoteke u Beogradu, 2012. godine<sup>40</sup>. Kao strastveni planinari, supružnici Gušić su od ranih 1920-ih bili članovi Planinarskog društva Sljeme, u sastavu kojeg je djelovala i kinoamaterska sekcija. U sklopu svojih prirodoslovnih, povijesnih, etnoloških i antropogeografskih istraživanja intenzivno su obilazili i fotografirali Dinaride i život lokalnog stanovništva. U skladu s tada dominantnim teorijama u etnologiji, Marijana Gušić istražuje prvenstveno sezonske migracije ljudi i stoke i bavi se etnogenezom, dok je prirodoslovca i liječnika Branimira Gušića osobito intrigirao taj život ljudi u kraškim planinskim područjima u kojima je stočarstvo bilo glavna grana gospodarstva. O njegovoj zaljubljenosti i oduševljenju krajem i ljudima svjedoči gotovo svaki pojedini kadar filma, koji je nakon njihovog povratka u Zagreb hitno poslan na laboratorijsku obradu u Beč, te koji se poslije, ozvučen glazbom s gramofonskih ploča, prikazivao i u europskim kinima i to u Zagrebu, Ljubljani, Cetinju, Beogradu, Beču, Münchenu, Pragu, Bratislavi i Zürichu<sup>41</sup>. Radilo se zapravo o klasičnom filmskom dokumentiranju putovanja jedne male planinarske skupine kroz prelijepe krajeve i predjele, koje je zbog intimnog, znatiželjnog, prisnog, direktnog načina na koji oko Koranekove kamere opisuje stanovništvo

<sup>40</sup> <https://sgvh.hr/film-durmitor-iz-1931-u-kinu-tukanac/>

<sup>41</sup> <https://sgvh.hr/film-durmitor-iz-1931-u-kinu-tukanac/>

koje zatječe - njihovu svakodnevnici, dnevne poslove, navike i običaje, kuće u kojima žive, predjela na kojima napasaju stoku, podjednako kao i planinske vrhove i jezera - postalo zapravo vrijedan filmski dokument. U tekstualnim telopima, međutim, koji su često vrlo neupućeni, a prečesto i sasvim trivijalni dojmovi autora, sve vrvi od klišeja poput onog Flahertyjevog o „happy-go-lucky Eskimo“. Ovdje imamo raspon grubih stereotipizacija i generalizacija od „marljivih i grubih ljudi“, „gorskih jezera bistrih poput očiju“, „snježnobijelih vrhova koji se prijeteći nadvijaju“, sve do „radosne djece koja veselo trčkaraju za ovcama“. Sudeći prema telopima, koji jasno ukazuju na određeni kolonijalni duh, iako kolonijalizma u političkom smislu ovdje nema, riječ je još jednom tipičnom putopisnom filmu o Drugima, iako je, za razliku od onih Škole narodnog zdravlja, u izradi ovog sudjelovala etnologinja (Majcen 1998c:166-167). Liječnik Gušić, ali i etnologinja Gušić o prizorima pred kamerom govore s osjećajem kulturne superiornosti i jasno prisutne egzotizacije i romaniziranja o sretnom i plemenitom Divljaku, nažalost, bez ikakve svijesti o tome što rade. Očigledno, etnologija nije puno pomogla u ovom slučaju, ili je za sve kriva upravo – etnologija?