

ETNOGRAFIJA + FILM = ETNOGRAFSKI FILM?

Vrste, tipovi i oblici vizualne etnografije

U pokušaju da detaljnije definiramo što je to što vizualni antropolozi, etnolozi i/ili sami autori filmova, redatelji, smatraju da je ključno u definiraju vrsta, tipova i oblika etnografskog audiovizualnog bilježenja i izražavanja, jednom riječju vizualne etnografije, analizirali smo njihove stavove koje su poslali kao online odgovore na kratku upitnicu. Zanimljivo, inozemni respondenti su bili spremni odgovarati na pitanja, i to vrlo otvoreno, ali su inzistirali na anonimnosti u slučaju objave odgovora, dok su domaći autori filmova, svi redom akademski redatelji, te nekoliko diplomiranih etnologa, pristali na objavljivanje njihovih stavova uz navođenje imena. Među inozemnim respondentima kriju se velika imena vizualnih antropologa i filmaša, a među njima je i već spomenuti Jay Ruby, po mnogima „otac“ vizualne antropologije kao struke, koji je dozvolio i neanonimnu publikaciju.

Postavljena pitanja odnosila su se na njihova iskustva u snimanju filmova, na osnovne teorijske i metodološke postavke koje smatraju važnima za vizualnu antropologiju i etnografski film, na eventualne razlike u snimanju etnografskih i ostalih filmova u odnosu na samu tehniku izrade filma, kao što je uporaba kamere ili montaža, na potrebu za „stručnim“ znanjem autora etnografskih filmova, te na probleme etičnosti, „istinitosti“ i „stvarnosti“ u etnografskim filmovima. Strani vizualni antropolozi su imali praktičnog iskustva rada na etnografskim filmovima, a svi redom, bez iznimke, čitaju teorijske tekstove i pišu znanstvene članke o vizualnoj antropologiji, dakle, nisu „samo“ autori filmova, nego su i teoretičari struke. U filmovima sebe navode prvenstveno kao redatelje, odnosno, autore, ali i kao scenariste, producente, čak i montažere, što nekako potvrđuje hipotezu o etnografskom filmu kao znanstveno-umjetničkom poduhvatu.

Na pitanje koje im je postavljeno o uporabi kamere u etnografskom filmu s idejom da je kamera metoda istraživanja i dokumentacije, a što je svakako bila često propitivana ideja u povijesti razvoja vizualne antropologije kako ćemo pokazati u sljedećim poglavljima, odgovor je bio nedvojben da kamera u etnografskom filmu nikada nije samo alat dokumentacije, već i metoda komunikacije unutar sudjelujućeg terenskog rada, zatim metoda razmjene mišljenja i propitivanja teorija. Što se tiče

definiranja etnografskog filma kao podvrste dokumentarnog filma, svi vizualni antropolozi su inzistirali na uključenosti struke u sam proces. Inzistiranje na „intenzivnom antropološkom znanju i teorijskoj podlozi argumenata u filmu“ je bilo gotovo jednoglasno. S druge strane, svi su raspravu o „stvarnosti“ u filmu vrlo jasno odbacili kao nepotrebnu, neutemeljenu i gotovo bizarnu jer „je stvarnost socijalni konstrukt“, jer „ništa ne odgovara življenoj stvarnosti u kojoj mi snimamo ono što je ispred kamere, a ne ono iza, ono što se dogodilo danas, a ne jučer ili sutra“. Pitanje etičnosti prikazivanja Drugih, koje smo već postavili u uvodu i naravno, etičnosti snimanja etnografskih filmova može, prema jednom stavu, biti dovedeno u direktnu vezu sa „stvarnosti“ etnografskog filma. Ako pokažemo potpuno poštovanje prema našim protagonistima i dozvolimo im da mijenjaju filmsku situaciju na način da se predstave onako kako oni to sami žele, nešto što bi Nancy Scheper-Hughes nazvala potpunu odgovornost (*accountability*) Drugom, tada zapravo također uspostavljamo „istinu“ u filmu, odnosno „a good enough ethnography“ (Scheper-Hughes 1995:417). Tada nas ne brine je li naša filmska istina distorzija neke pravije istine, već postaje jasno da je filmska stvarnost samo druga vrsta stvorene stvarnosti. S tehničke strane gledano, tu se postavlja pitanje i profesionalnih uvjeta snimanja koja bi, prema vizualnim antropolozima, trebalo svesti na „što manja ekipa, to bolje“, odnosno direktno na „jedan snimatelj, jedan tonac, jedan redatelj i jedan antropolog“. Očigledno bi i ovdje kombinacija dva-u-jedan, redatelj-antropolog, zadovoljavala ovako postavljene kriterije izrade etnografskih filmova i filmsku ekipu automatski učinila manjom. Jay Ruby je po tom pitanju, pak, bio vrlo decidan strogo ustvrdivši da ne-antropolozi ne mogu stvarati etnografske filmove jer etnografiju mogu raditi samo oni koji su za to izučeni i time kvalificirani. Ta tvrdnja čini još zanimljivijim stavove sedam domaćih redatelja u sljedećem paragrafu.

Kriterij izbora domaćih redatelja je bio upravo taj da su, kao što je Ruby zahtijevao za etnografiju, izučeni i kvalificirani. Svi su završili Akademiju dramskih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, s jednom iznimkom: Petar Krelja je diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu istoga Sveučilišta, ali u svojoj filmografiji ima više od 250 filmskih uradaka³. Drugi kriterij je bio da imaju višekratno iskustvo kao

³ <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=33862>, pristupljeno studeni 2020.

redatelji etnografskih filmova ili etnografskih emisija, što smo definirali tako da su sami naveli svoje filmove koje smatraju etnografskima ili su radili televizijske emisije etnografskog sadržaja za Televiziju Zagreb i/ili Hrvatsku radioteleviziju.

Što se tiče same definicije etnografskog filma, iz očista redatelja Želimira Belića, dugogodišnjeg redatelja na HRT-u, etnografski film „po svom presedeu, dramaturgiji i vizualizaciji treba na studiozan način obraditi neki etnografski fenomen odčitavajući ga na jednoj bitnoj ili više razina uz puno poštovanje izvornosti, ali s mogućnošću stilizacije i uvažavanja nekog drugog autorskog rukopisa, scenarističkog i redateljskog.“ Branko Ištvančić, velikan hrvatskog dokumentarnog filma, na sličan način promišlja etnografski film „kao svaki film, a osobito dokumentarni, koji na određen način, te filmskim sredstvima izražava temu determiniranu etnografskim sadržajima.“ Detaljnije pojam definira redateljica izvrsnih dokumentarnih i igranih filmova Vlatka Vorkapić, koja vidi razliku između etnografskog filma u užem smislu i u širem smislu.

Etnografski film u užem smislu je film koji nastoji zabilježiti neku činjenicu koja je od osobite važnosti za etnografiju pa i etnologiju – običaj, ritual, pjesmu, nošnju – a film je u tom slučaju samo medij. S druge strane, etnografski film u širem smislu je svaki film koji je, bez obzira je li mu to bila namjera, vrijedan kao dokument nekog podneblja, običaja i sl. Na primjer film “Mala seoska priredba”⁴ Krste Papića je etnografski film u širem smislu.

Na sličan način namjeru i sadržaj etnografskog filma kao njegova glavna obilježja naglašava i Ivo Škrabalo, jedan od naših najvažnijih povjesničara filma, filmski publicist i redatelj. Prema njemu to je „film koji dokumentarno prikazuje neke manifestacije života i kulture nekog naroda ili narodnosne skupine koji su zanimljivi za etnografiju ili etnologiju.“ Važno je primijetiti da je u dosadašnjim odgovorima redatelja također veliki naglasak stavljan na potrebe struke, iako, naravno, nije sasvim jasno što bi to bilo. Vizualni antropolozi, međutim u gornjoj analizi uopće ne govore o potrebama struke, već o obvezi stručnosti onih koji etnografske filmove rade. Također, čini se da vizualne antropologe ne

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=6PgiPHoJZ5E>, *Mala seoska priredba*, 1971.

brine definiranje etnografskog „sadržaja“, iako su opet gotovo svi njihovi filmovi snimani u izvan-europskim područjima, dok je taj pojam, etnografski sadržaj, gotovo centralan u odgovorima domaćih redatelja. Što bi onda bio etnografski sadržaj? Dražen Piškorić, koji je već spomenut u uvodu i koji je cijeli radni vijek proveo kao redatelj na Hrvatskoj radioteleviziji kao autor brojnih etnografskih emisija, nudi podjelu etnografskih filmova upravo u odnosu na tretiranje etnografskog sadržaja. „U sferi etnografskog filma možemo govoriti o etnografskom zapisu, koji ostaje isključivo na pojavnom i bilježi pojavu onakvu kakva ona jest“, zatim o „emisiji etnografskog sadržaja i o znanstvenom etnografskom filmu“ kao drugoj kategoriji kod kojih je „način bilježenja pojavnosti unaprijed određen namjenom“ i o trećoj kategoriji, etnografskom filmu u kojem je „vrijeme trajanja filma estetska kategorija, a pojavni oblik korištenjem filmskoga jezika prestaje biti zapis“. Tako zamišljen i realiziran, „etnografski film otkriva *dušu stvari* etnografske pojavnosti“, a kao dobar primjer takve prakse Piškorić navodi film *Druge*⁵ Zorana Tadića. Petar Krelja se također dodirnuo sintagme etnografskog sadržaja: „etnografski filmovi su oni koji teže široj i bogatijoj kontekstualizaciji određenih, fragmentarnih ili globalnih, etnografskih sadržaja“. Čini se da je svim redateljima sasvim jasno što to etnografski sadržaj jest, jer ga nikada ne propituju, samo navode, a ako se, kao znatiželjni promatrač, ipak upitate što bi etnografski sadržaj trebao sadržavati, odgovor bi mogao biti – ruralni prostor ili ruralno stanovništvo. Velika iznimka je veliki Petar Krelja koji, kada sam navodi koje svoje filmove bi auto-definirao kao etnografske, navodi i, primjerice *Vrijeme igre* iz 1977. godine, film koji je sasvim urbanog *settinga*.

Kako ne bismo ostali samo na dojmu dvoje autora ove knjige da se većina etnografskih filmova u Hrvatskoj definira po svom „ruralnom“ sadržaju, donosimo analizu programa jedne sekcije svjetski poznatog kontemporarnog zagrebačkog festivala dokumentarnih filmova *Zagreb-Dox* iz 2016. godine. Pod nazivom *Homo Homini Dox: Retrospective of Croatian Anthropological Documentaries*⁶, (obratite pozornost na termin!), te su godine organizatori festivala predstavili devetnaest filmova koji su

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ISf51wgKVY4>, *Druge*, 1972.

⁶ http://zagrebdox.net/en/2016/program/retrospectives/homo_homini_dox_retrospective_of_croatian_anthropological_documentaries

po godini produkcije, prikladno retrospektivnoj ideji, pokrivali razdoblje od gotovo stotinu godina – od 1922. do 2013. godine. Od devetnaest izabranih filmova, sedamnaest se sadržajno bavilo ruralnim prostorom i njegovim žiteljima. U toj selekciji našli su se i četiri filma „naših“ redatelja iz ove knjige, redateljice Vlatke Vorkapić, redatelja Ive Škrabala, Petra Krelje i Branka Ištvančića. Za prva tri, *Dedek, batek, bakica*, redateljice Vorkapić, *Slamake Divojke*, Ive Škrabala i *Coprnice* Petra Krelje mogli bismo se lagano složiti, na temelju dosad napisanog, da se radi o etnografskim filmovima, jer se radi isključivo o ruralnim prostorima i jer tematiziraju sasvim ruralne, seoske, seljačke prakse i običaje. Zadnji film Branka Ištvančića *Plasitelji kormorana* iz 1998. godine posebno je ovdje analitički zanimljiv. Radi se o filmu koji i selekcija navedenog festivala naziva jednim od „najboljih hrvatskih dokumentaraca devedesetih“⁷, Jurica Pavičić ga u Slobodnoj Dalmaciji opisuje kao „briljantno smišljen i režiran film, pravi odmor u jednoličnoj hrvatskoj dokumentarističkoj praksi.“⁸ Sam autor filma kao svoje etnografske filmove navodi, primjerice filmove *Slavonski žetveni običaji*, *Ruho požškog kraja* i *Rizničari narodnog ruha*, ali ne i taj film, iako autori ove knjige, baš kao i selektori ZagrebDoxa, *Plasitelje kormorana* vide kao etnografski film, odnosno antropološki dokumentarac. Možda je ovo dobar trenutak za sasvim malen zaključak da nam sadašnjost etnografskog filma i vizualne antropologije nalaže da se jasno odmaknemo od definicije etnografskog filma kao onoga koji treba poseban „etnografski“ sadržaj, bio on izvan-europski, ne-zapadni ili ruralni, seljački. Bez obzira što je sadržaj svakako pratio razvoj i povijest etnografskog filma, u sljedeće rasprave u ovoj knjizi možemo krenuti od spoznaje da nije bitno pozicioniranje sadržaja i određeni prostor ili kulturu, već njegov *etnografični* tretman.

U tehnici izrade etnografskog filma upitani redatelji ne prave, što je i očekivano, nikakvu razliku između etnografskih i drugih filmova. U izradi scenarija često sudjeluju i sami, nekada ga i pišu sami, a kao obvezu navode da je potrebno: „konzultirati stručnjaka etnologa i po mogućnosti dobiti stručni tekst koji mu je od pomoći“, Želimir Belić, da se „pri

⁷ http://zagrebdox.net/en/2016/program/retrospectives/homo_homini_dox_retrospective_of_croatian_anthropological_documentaries/the_cormorant_scarecrow

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=cJFljuOdYBw>, Slobodna Dalmacija, od 13. ožujka 1998.

pisanju scenarija koristi stručnom literaturom ili konzultira stručnjaka za tu temu koji poznaje stanje na terenu“, Nada Danojević, odnosno da je „redatelj prethodno temeljito svladao etnološku građu i da je stalno u prisnom dosluhu sa stručnjakom“. Odgovor koji odudara je odgovor Ive Škrabala koji je za svoj hvaljeni film iz 1970, *Slamarke*, a koji se također našao u retrospektivnoj selekciji, sam pisao scenarij: „dužnost redatelja je da vjerodostojno i uvjerljivo prenese na film ljude, predmete i zbivanja koji su sadržaj etnografskog filma, a za to je potreban talent i obaviještenost“. Također, redatelje previše ne muči činjenica da je sam proces i organizacija snimanja postupak koji ima svoje jasne zahtjeve, bez obzira na snimanu „stvarnost“ koja se odigrava pred kamerom. „Dobra organizacija snimanja osnovna je pretpostavka svakoga snimanja, pa tako i onog sa etnografskim proserdeom“, jasan je Želimir Belić, ili, riječima Vlatke Vorkapić „organizaciju snimanja uvijek, htjeli mi to ili ne, stavljamo u nadređeni položaj prema životnim realitetom i to već samim činom kadriranja – drugačiji je dojam ako nešto snimimo u KP, D ili TOTALU. Ta nadređenost je prisutna čim uključimo kameru“. Naravno, spominju se i sasvim realistični faktori, pa tako Branko Ištvančić naglašava da je „film skup i potrebna je racionalna organizacija za uspješnu realizaciju. Upravo su produkcijski uvjeti kamen spoticanja kada se radi o jednom normalnom pristupu realizaciji filma. Dobar film se ne može snimiti u slabim produkcijskim uvjetima, a dobri produkcijski uvjeti impliciraju dovoljan broj dana snimanja, dovoljnu količinu filmskog materijala, stimuliranu, motiviranu ekipu, itd.“ Vjerojatno nije potrebno istaknuti da redatelji ne dijele ideju vizualnih antropologa o potrebi što manje filmske ekipe, jer potrebe za veličinom ekipe definiraju prema sasvim drugim kriterijima.

Za kraj analize redateljskih odgovora ostavili smo raspravu o „vjerodostojnosti“ etnografskog filma, filmskoj, znanstvenoj, etnografskoj. „Vjerodostojnost i istinitost su temeljni zahtjevi za svaki dokumentarac. Kao i u životu, dogode se sitne laži radi potcrtavanja istine, a granica je tamo gdje laž postane prepoznatljiva, pa denuncira samu sebe,“ naglasio je Ivo Škrabalo, dok Nada Danojević definira samu situaciju snimanja kao polazište: „Istinitost je već promijenjena jer su ljudi pred kamerom uvijek svjesni snimanja, tu su rasvjeta, kamera, ekipa...“ Sasvim redateljsko objašnjenje nudi i Branko Ištvančić: „Istinitost onoga što snimamo – to je pitanje odnosa dokumentarno-igranog, odnosno, gdje prestaje dokumen-

tarno a počinje igrano i obrnuto. Stoga ovisi kakav će odnos imati prema onome što snima pojedini autor. Uz normalne produkcijske uvjete, postupak autora, odnosno njegov redateljski postupak, određuje i istinitost i uvjerljivost onoga što snima, dakako i uz redateljsku vještinu.“ Pitanja, dakle, vjerodostojnosti i istinitosti etnografskog filma ni u čemu se ne razlikuju od istih pretpostavki u dokumentarnom filmu općenito. Dapače, redateljima je jasno da je jedina istinitost filmska istinitost, pa će Petar Krelja čak direktno upozoriti na to da „slijepo uvažavanje fakticiteta ne jamči istinitost.“ Bliži stavovima vizualnih antropologa o stvarnosti i istini u filmu bio je Dražen Piškorić koji je naveo da odgovor leži u „namjeri, etici i moralnosti svakog od nas“. Vidljivo je da se ovdje ne radi o etici etnološke struke, nego o etici kao dijelu filmskog postupka; u kojem obimu bi se one mogle razlikovati, naravno, nije moguće precizno utvrditi, ali jedan primjer može poslužiti za analizu. Gore navedeni film *Mala seoska priredba* iz 1971. godine, koji je bio dio retrospekcije iz 2016., je izuzetno faktičan - da iskoristimo termin Petra Krelje. Sama je izrada filma, međutim, bila daleko od neke antropološke želje za „stvarnim“, a ne filmskim vremenom i prostorom. Tadašnji Zagreb Film je za snimanje dokumentaraca redateljima na raspolaganje davao filmske vrpce za minutažu od otprilike 15 do 20 minuta, što znači da je svaka scena morala biti unaprijed dogovorena, kamere postavljene, tekst otprilike jasan, vremenski odredljiv i sve to prije nego što bi se kamere upalile. Film je bio prikaz priredbe u malom selu Orehovica pokraj Čakovca koja je, kako saznajemo na početku samog filma, uključivala zabavni program, „biranje najljepšeg glasa“, te „biranje miss“. Film je bio i ostao do danas rijedak, izniman, izuzetan dokumentarni komentar na tadašnju ideju grada i sela, onoga što je trebalo označavati neku novu urbanost u kontekstu Jugoslavije 1970-ih, gdje u malom međimurskom selu odjednom postoji potreba za „najmodernijom priredbom u današnje doba“. Međutim, svaki protagonist koji se našao na filmskoj i na „stvarnoj“ pozornici budi u nama izniman osjećaj *fremdschämen*-a, te o etičnom odnosu prema Drugom u smislu znanstvene, stručne odgovornosti (*accountability*), teško da možemo govoriti. Većina natjecatelja „za najljepši glas“ pjeva potpuno izvan tonaliteta, izuzetno loše, dok sami sebe shvaćaju sasvim ozbiljno što, naravno, postaje neizostavno smiješno do razine montipajtonovskog humora. Činjenica da bi protagonisti možda i bili zadovoljni filmom, jer ne bi vidjeli razloga za naš podsmijeh, je dodatan etički problem, naravno, ako govorimo iz pozi-

cije etike u etnografskom istraživanju. Zadnje veliko pitanje u raspravi u vizualnoj antropologiji koje se ovdje otvorilo, a koje će se provlačiti i kroz knjigu, je pitanje recepcije etnografskog filma i njegove publike. Recepcija, kao i publika se mijenjaju s vremenom, naravno, jer se mijenja i kontekst događanja, zbivanja, ljudskog iskustva. Naime, YouTube izdanje *Male sesoske priredbe* iz 2011. godine izmamilo je mnoštvo komentara od toga da je „Fellini nula u usporedbi s ovime“, do potpunog nerazumijevanja filma: „najbolje mi je što vi ljudi zapravo govorite da je ovo dobro a najveća je jebena sprdnja ikad...Svi bez talenta a missice ružne ko grob.“ Može li onda etnografski film, kome, kako i što progovarati?⁹

Raspravu o vrstama, tipovima i oblicima vizualne etnografije kako je vide vizualni antropolozi i redatelji završit ćemo s malim doprinosom domaćih etnologa, odnosno, navesti neke stavove koji do sada nisu navedeni. Tomo Vinščak, dugogodišnji profesor na prvom Odsjeku za etnologiju u Hrvatskoj, onom Sveučilišta u Zagrebu, i jedan od rijetkih autora i ko-autora etnografskih filmova i emisija u Hrvatskoj, nudi sasvim široku definiciju etnografskog filma. „Etnografski film je svaki film koji pokazuje određene pojave iz područja kulture pojedinih ljudskih zajednica. On mora biti znanstveni i dokumentarni ali nije nužno da u isto vrijeme bude i umjetnički“. Također ima jasan stav o potrebnoj izobrazbi redatelja etnografskih filmova: „bolje je kada (redatelj op.a.) ima etnološko obrazovanje. Ako ga nema, može napraviti dobar etnološki film samo slučajno“. Sasvim je sigurno za pretpostaviti da bi svaki redatelj ustvrdio da se dobri filmovi ne rade slučajno.

Suprotno od Tome Vinščaka misli Tvrtko Zebec, bivši ravnatelj zagrebačkog Instituta za etnologiju i folkloristiku i višegodišnji ravnatelj Međunarodne smotre folkloru Zagreb, koji je zbog svog bavljenja etnokoreologijom često bio suradnik na etnografskim filmovima i emisijama. Zebec zaključuje da dobar etnografski film može napraviti i redatelj koji nije etnolog ako „dobro poznaje temu kojom se bavi ili ako je pravi umjetnik, pa svojim osjećajem može procijeniti granice dozvoljenoga. Na primjer, redatelj Ivo Škrabalo nije etnolog, a njegove *Slamarke* su vrhunsko ostvarenje – i umjetničko i stručno.“

Zamislimo sada da sami odlučimo napraviti vizualnu etnografiju. Prema navodima stručnjaka, ionako nije sasvim jasno tko bi što mogao

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=6PgiPHoJZ5E>

i smio raditi, a tehnologija nam omogućava da sami ostvarimo mogućnost da za članove svoje obitelji, prijatelje, ili za širu, nepoznatu, publiku preko Interneta ili društvenih mreža, kamerom zabilježimo i snimimo neki trenutak iz života, svojeg ili tuđeg – neki važan događaj, svečanost (proslavu rođendana, svadbu, krstítke, promociju), putovanje, prosvjed ili slično. Svakako bi se radilo o pojavi iz područja kulture, dakle, jedan od kriterija vizualne etnografije bio bi zadovoljen. Zamislimo sad da je netko o tom istom događaju odlučio napraviti profesionalni etnografski film. Razlika među tim proizvodima bila bi, naravno, prije svega u njihovoj pojavnoj sferi - trajanju i samoj zanatskoj izvedbi. No, suštinska razlika među njima bila bi zapravo - u namjeri (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Prvi proizvod napravili bismo s namjerom da sačuvamo određeni, za nas važan i upečatljiv trenutak, te da ga, eventualno, podijelimo s određenom grupom ljudi, užom ili širom. Autor, autoritet i autorstvo jednostavno bi proizlazili od nas samih. Drugi proizvod, etnografski film, osim što bi zabilježio i prikazao određeni trenutak ili događaj o njemu bi imao i svoj stav i poruku. Autor bi tu bio jasan, a autorstvo i autoritet morali bi biti jasno izraženi u etnografiji (*good-enough ethnography*). Končna bi mu namjera, dakle, bila o tome nešto filmski reći, nešto izraziti. Jednostavan zaključak bi bio da se tu možda može raditi o razlici između dokumentacije i interpretacije. Problem je, međutim, u tome što se ovo razgraničavanje ne može precizno ili uopće odrediti. Svako je dokumentiranje već i posredno interpretiranje, jer onaj tko dokumentira, bez obzira kojom tehnologijom, neminovno to čini selektivno, shodno fokusu svojeg interesa, a rukovodeći se pritom vlastitim razumijevanjem dotičnog (Gotthardi-Pavlovsky 2009) i to čini već samim činom kadriranja, kao što je naglasila redateljica Vlatka Vorkapić.

Čim počnemo komponirati kadar, započeli smo, na neki način, s filmskim izražavanjem. Isto tako, činjenica je da svaki filmski proizvod mora proći put snimanja i montaže, što su ne samo tehnički nego i misaoni procesi. U tom je smislu riječi svaki filmski proizvod nekakvo izražavanje, odnosno interpretacija iskazana ako ničim drugim, a ono odabirom snimljenog i pokazanog. Ne čudi stoga što su ljudi skloni različite tipove filmskih proizvoda nazivati istim imenom - filmom. Razlozi tome su, kako psihološke, tako i povijesne prirode. (Gotthardi-Pavlovsky 2009)

Psiholoških, ali i fizioloških, odnosno neuroloških razloga sigurno ima više, a jedan je u činjenici da svaku projekciju pokretne slike naš psi-

hofizički ustroj prima na isti način – tromašću oka i nesvjesnim misaonim procesima koji tom nizu sličica u trenutku percipiranja projekcije daju logički smisao (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Ona je bila stvarna u trenutku snimanja, no u trenutku projekcije ta je radnja samo slika stvarnosti, dakle, iluzija. Zbog te je iluzornosti svaka projekcija za ljudsku psihu na određen način “magična” (Gotthardi-Pavlovsky 2009). „Možemo pretpostaviti da magična moć filmova dijelom proizlazi iz njihovog potencijala da kontroliraju umove gledatelje, te da gledatelji često traže i zapravo uživaju u takvoj kontroli jer im ona omogućuje da se duboko udube, duboko mentalno uključe u određeni film“ (Hasson 2008:17). Posljednja rečenica je citat autora Uri Hassona, psihologa i neuroznanstvenika sa Sveučilišta u Princetonu. U citiranom članku iz 2008. godine predstavlja kao novu paradigmu intersubjektivnu korelaciju (ISC) aktivnosti mozga za mjerenje učinka pojedinih filmova na ljudski mozak. Smatra da bi ta paradigma mogla omogućiti uvođenje novog, inovativnog istraživačkog pristupa koji bi se, prema njegovom prijedlogu, mogao zvati „neurokinematografija“ (Hasson 2008:26). Jedna od vodećih ideja znanstvenog časopisa u kojem je članak objavljen *Projections: The Journal for Movies and Mind* je predstaviti istraživanja koja povezuju filmske studije i neuroznanost. „Film gledateljima omogućava iskustvo koje se razvija u vremenu, obuzima njihovu pažnju i pokreće niz percepcijskih, kognitivnih i emocionalnih procesa“ (Hasson 2008:27).

Film, magija i neuroznanost

Kroz povijest i razvoj filma, filmaši su razvili cijeli arsenal filmskih tehnika i postupaka (kontinuirana montaža, kadriranje, načini snimanja, rakursi, itd.) kojima „upravljaju kognitivnom pažnjom gledatelja tijekom gledanja filmova“ (Hasson 2008:1). To je sastavni dio svakog filmskog postupka, zapravo temeljni dio filmskog i redateljskog zanata, vještine, talenta i iz odgovora redatelja navedenih ranije u ovom poglavlju, potpuno je jasno da ništa od toga njima nije sporno, odnosno da su procesi i tehnike izrade filma i korištenja filmskog jezika, koji se odnose kako na „formalnu strukturu, tako i na estetiku filma“ (Hasson 2008:2), upravo ono što oni rade. Bez toga, filma nema. Od samih početaka razvoja filma bilo je sasvim evidentno da filmovi mogu vrlo čvrsto i duboko involvirati svoje gledatelje, ali tek smo, naglašava neurolog Uri Hansson, „s razvojem neinvazivnih

tehnika neuroloških slikovnih prikaza tijekom ranih 1990-ih mogli prodrijeti u ljudski mozak i snimiti njihova mentalna stanja prilikom gledanja filmova“ (Hasson 2008:3). Sergej Eisenstein, ruski redatelj s početka 20. stoljeća, majstor montaže, prvenstveno poznat kao autor *Krstarice Potemkin*, nijemog filma iz 1925. godine koji *Britanski filmski institut* 2012. godine proglašava 11. najboljim filmom svih vremena¹⁰, opisuje proces montaže u svom kasnijem, također nijemom, filmu *Смачка* iz iste godine kao:

...otimanje fragmenata iz naše okoline prema svjesnom i unaprijed smišljenom planu s namjerom ispaljivanja tih fragmenata na publiku u točno određenom redosljedu čime ćemo publiku pokoriti u potpunosti (Eisenstein 1925:57)

Dodajte k tome veliki ekran i zamračenu prostoriju, magična scena je postavljena. Sociolog Edgar Morin, upravo onaj koji šeta, pije i puši s Jean Rouchom u kadrovima legendarnog filma *Chronique d'un été*, objašnjava “magiju” filma i filmske projekcije:

Odsustvo (...) aktivnog učestvovanja usko je vezano za psihičko ili afektivno učestvovanje. Učestvovanje gledaoca koje ne može da se izrazi na delu postaje unutrašnje, doživljeno. S druge strane, pasivnost gledaoca i njegova nemogućnost stavlja ga u regresivan položaj (...) U regresivnom položaju, podetinjio kao pod uticajem neke veštačke neuroze, gledalac vidi sve prepušten snagama koje ne može da uhvati. Kada se na belom platnu u zamračenoj sali sjedine čari senke i dvojnika, kada se začepi svi kanali dejstvovanja, za gledaoca se tada otvaraju brane mita, sna, magije (Morin 1967:74-75).

Da bi objektivnost sveta filma dobila telo i suštinu potrebno joj je naše lično učestvovanje. Ličnosti filma... žive od života koji je iz nas isisan. One su nam oduzele duše i tela, prepravile ih prema svojoj veličini i svojim strastima... U tamnoj dvorani smo pre mi njihovi sopstveni fantomi, njihova ektoplazma-gledaoci. Privremeno mrtvi, mi gledamo žive...” (Morin 1967:112-113).

Temeljno otkriće Urija Hassona i njegovog tima u istraživanju neurološke percepcije filmova bilo je da određeni film može u istom slijedu tre-

¹⁰ <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>, updated 28 Jun 2021, retrieved 17 Jul 2021

nutaka i protoku vremena potaknuti vrlo sličnu moždanu aktivnost kod različitih gledatelja. Neurološkim rječnikom rečeno, neki filmovi imaju mogućnost “kontrolirati” neurološke reakcije gledatelja. “Kontrola” se ovdje odnosi na pojavu da je „slijed neuroloških odgovora i reakcija na određeni film predvidljiv i pouzdan, bez rasprave o estetskim vrijednostima ili etičkim nedoumicama u kontekstu uspostave takve kontrole” (Hasson 2008). U svom prvom istraživanju Hasson i tim su zamolili pet dobrovoljaca da gledaju prvih 30 minuta filma *The Good, the Bad and the Ugly*, filma redatelja Sergia Leonea iz 1966. godine, tijekom kojih su snimali njihovu moždanu aktivnost uz pomoć funkcionalne magnetske rezonancije (fMRI) (Hasson et al. 2004). Bez obzira na kompleksnost neuroloških reakcija na gledanje filma, moždana aktivnost bila je vrlo slična kod svih gledatelja, točnije 45% neokorteksa pokazivao je visoku i statistički relevantnu inter-subjektivnu koleraciju (ISC) (Hasson et al. 2004), odnosno gledanje istog filma rezultiralo je istom, kontroliranom, predvidljivom i ponovljivom moždanom aktivnosti. Pod pretpostavkom da su naša mentalna stanja usko povezana s aktivnošću našeg mozga, kontrola moždane aktivnosti, u ovom slučaju, znači i upravljanje našim mentalnim stanjima, percepcijom, emocijama, mislima, stavovima, itd. (Crick 1994; Damasio 2000; Ledoux 1998 u Hasson 2008). Naravno, za iole strasnijeg ljubitelja filmske umjetnosti, činjenica da određeni filmovi utječu na naše misli, stavove i emocije čini se samorazumljivo i bez fMRI-a. Također nam je sasvim očigledno da stupanj naše involviranosti u određeni filmski proizvod ovisi i o stupnju njegove zanatske kvalitete. Film kojem “ne vjerujemo” ne uspijeva nas u potpunosti “isisati” iz nas samih (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Ako nas je film ostavio „mirno sjediti” u svojim sjedalima, ako nam je lako maknuti pogled s ekrana, možda ćemo svom silom moždane aktivnosti isti film kasnije moći kritizirati, ali nikako nećemo doživjeti da takav film kontrolira nas, naša stanja, naše stavove i emocije. Stoga se, za potrebe ove rasprave, zanimljivije pozabaviti drugim dijelom istraživanja Uri Hanssona i njegovog tima u kojem su pokušali provjeriti javlja li se visoka inter-subjektivna korelacija (ISC) moždane aktivnosti za bilo koji filmski proizvod neovisno o njegovom sadržaju ili redateljskoj vještini. Skupini dobrovoljaca su, uz Sergio Leoneov *The Good, The Bad and the Ugly*, predstavili i desetominutnu, nemontiranu snimku nedjeljnog jutarnjeg koncerta na Washington Square Parku u New Yorku. Snimka je napravljena statičnom, nepomičnom ka-

merom, u vrlo dugim kadrovima, što je način snimanja koji je, na početku 20. stoljeća kao zlatni standard snimanja u antropologiji, zagovarala Margaret Mead, jedna od najvećih antropologinja i, za mnoge, začetnica vizualne antropologije kao discipline. U ovom dijelu istraživanja uspoređivala se, dakle, moždana aktivnost pri gledanju nestrukturirane snimke stvarnosti koja se odvijala ispred kamere, ali koja je rađena bez ikakve uporabe filmskih postupaka i pri gledanju montiranog, poznatog i priznatog filma. Nestrukturirana snimka izazvala je značajno nižu moždanu aktivnost (usp. Hasson 2004; 2008).

Prenesimo sada tu neurološku determiniranost na nedeterminirani predmet našeg interesa – etnografske filmove, odnosno proizvode vizualne antropologije. Kao što ćemo vidjeti u sljedećim poglavljima ovog rada, tu ćemo se sresti s raznolikom paletom proizvoda - od vizualnih dokumenata snimljenih u jednom ili tek nekoliko kadrova, dakle, nestrukturiranih snimaka stvarnosti sličnih onoj iz gore spomenutog istraživanja, preko cjelovečernjih dokumentarnih filmova, do znanstvenog eksperimentiranja davanjem pripadnicima promatrane kulture da snimaju sami svoje filmove o vlastitoj kulturi (usp. Borjan 2013). Međutim, svaki filmski proizvod koji naprave, bez obzira na u njemu primijenjeni stupanj korištenja filmskih sredstava i oblik naracije, etnolozi/antropolozi bili su skloni nasloviti istim nazivom - *etnografskim filmom*. Neurokinematografska istraživanja ukazuju na to da je mogućnost utjecaja na stavove, emocije i mišljenja gledatelja etnografskih snimaka bez filmskih postupaka, koliko god možda bile etnografski točne, značajno manja u odnose na filmski vješte i stručne uratke. Ali možda etnografski film niti nema tu svrhu, možda mu je svrha poučiti?

A možda moramo odgovoriti i na pitanje što to određeni vizualni proizvod čini filmom? Svaki je filmski proizvod, rekli smo već, izražavanje, međutim, jasno je da se svaki filmski proizvod može izražavati na različite načine. Filmski teoretičar Jean Mitry objašnjava filmsko izražavanje na sljedeći način:

Dve ili više slika stavljene jedna pored druge bilo kakvim redom već jesu izražajno sredstvo, zasnivaju izvesne odnose, organizuju se u priču. (...) Ako bih pokazao: ženu koja sedi, čoveka koji gleda i njenu ruku na kojoj je prsten optočen dijamantima, ne bih prosto opisao samo čin gledanja; u isti mah bih sugerisao (...). Na isti način, ako bih pokazao: ženu koja sedi, čoveka koji gleda i izrez na haljini koji otkriva početak bedara, ja bih,

opisavši isti čin, izrazio nešto sasvim drugo. (...) Prema tome, baš kao u lingvistici, na filmu postoji istovetnost nosioca označavajućeg i označenog, jer označavajuće nije nikada slika, konkretna stvar, nego odnos. (Mitry 1972:278).

Prema Mitryju, filmska se misao izražava odnosom i redosljedom filmskih slika. Svoj filmski "jezik" (planove snimanja, dužinu kadrova, montažni ritam, način korištenja rezova, pretapanja, zatamnjenja i od-tamnjenja, kao i način korištenja zvuka) film koristi autonomno, autor svoje misli, osjećaje i stavove u njemu izražava uz pomoć dramaturgije. Pritom i estetika kadra (tj. kompozicija, svjetlo, te pokret kamere) postaje također nositelj poruke (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Ako sve gore navedeno primijenimo na koncept *etnografskog filma*, morat ćemo zaključiti da etnolog/antropolog u samom startu mora imati jasnu sliku o tome što želi napraviti: od samog početka snimati s prvenstvenom namjerom *prezentiranja* i *izražavanja* koristeći sve mogućnosti filmskog jezika – u tom će slučaju napraviti *film* ili želi kamerom dotičnu *etnografsku* pojavu *zabilježiti* i *opisati* za potrebe svojeg istraživanja. Upravo su se na toj fluidnoj granici između filmskog dokumentiranja i filmskog izražavanja, a na neprekidnom sukobu filmsko-umjetničkog i znanstveno-utilitarnog gradile i razvijale teorija i praksa vizualne antropologije. Krenimo redom.