

# PRVE TEORIJE ANTROPOLOŠKOG FILMA I PROMJENE PARADIGMI

## Egzotika, *kino-oko* i teorija filma

Kraj ere nijemog filma i početak zvučnog filma definira zapravo i početak zlatnog doba Hollywooda (Brownlow 1976), koje počinje krajem 1920-ih i traje sve do 1960-ih, do New Hollywooda i do Francuskog novog vala. Vrijeme je to u kojem velikani poput Howard Hawksa, Alfreda Hitchcocka ili Franka Capre određuju što će se i kako snimati u MGMu, Twentieth Century Foxu ili u Paramount Pictures (Bordwell et al. 1985; Fawell 2008), dok su 1930-te desetljeće u kojem su snimljeni filmovi poput *The Wizard of Oz*, *Gone with the Wind*, *Wuthering Heights*, *Ninotchka*, *Only Angels Have Wings*, a samo godinu dana unutar novog desetljeća, 1941. godine Orson Wells snima, prema mnogima, najbolji film svih vremena, *Citizen Kane* (Bordwell et al. 1985; Fawell 2008). Riječ je, dakle, o razdoblju u kojem film po prvi puta u ljudskoj povijesti definira i utjelovljuje svu raskoš svoje umjetnosti. Iako se radnja navedenih velikih filmova odvija manje-više u Americi, kod kuće, mnogi filmovi su smješteni i u udaljene destinacije. Važno je imati na umu i da se već od druge polovice 19. stoljeća kultura putovanja i putovanje zbog užitka i zabave snažno razvila, ali naravno samo onih koji su si to mogli priuštiti. Prvenstvo se ipak radilo o demokratizaciji putovanja željeznicom, tako da prave egzotične prekomorske destinacije i dalje pobuđuju imaginativnu znatiželju. Dapače, mnogi književni i filmski uradci o egzotičnom, američkom su čitateljstvu i gledateljstvu poslužili kao očajnički potrebna mogućnost da ostave za sobom traumatska sjećanja na Prvi svjetski rat i pobjegnu, bar u mašti, na palmama okružene plaže usamljenih tropskih otoka (Geiger 2002:98). U tom kontekstu, krajem 1920-ih i početkom 1930-ih, razni europski i američki redatelji, po uzoru na hollywoodsku produkciju, snimaju igrane filmove čija se radnja odigravala u nekoj egzotičnoj kulturi. U takve projekte pokušavalo se čak nekoliko puta uvući i samog Roberta J. Flahertyja, ali on bi svaki put nakon nekog vremena odustao. 1927. godine na Tahitiju, s redateljem Woodbridge Strong Van Dykeom, započeo je snimanje filma *White Shadows in the South Seas* prema istoimenom popularnom književnom predlošku Fredericka O'Briena iz 1919. godine. Film je premijerno bio prikazan 1928. godine i još je bio bez sinkro-zvuka, iako je to bio prvi film u povijesti kinematografije za koji

je unaprijed bila snimljena glazbena podloga, čak sa ponekim zvučnim efektom šuštanja lišća i drugim ambijentalnim zvukovima, uključujući i poznatu riku lava na MGM logu koju tada čujemo prvi puta u povijesti<sup>42</sup>. Zaplet je opet bio jednostavan, gotovo već klasičan holivudski, ali se temeljio i na stvarnim ondašnjim problemima Polinežana. Naime, u središtu je priče američki liječnik Lloyd, koji ima problema s alkoholom, ali se bori za prava pacifičkih ronioca bisera, jer primjećuje da ih američke i europske kompanije tjeraju na prečeste urone čime njihovo zdravlje biva ozbiljno narušeno. Antikolonijalnu poruku film nasljeđuje od književnog predloška koji je bio kritičan zbog promjena koje kolonijalizam – u slučaju južnog Pacifika prvenstveno američki, britanski i francuski – donosi domicilnim kulturama. Film je također reflektirao tada tek nastajući diskurs o potrebi kulturnog relativizma u promatranju drugih kultura koji se, 1928. godine, pojavio u radu *Coming of Age in Samoa*, autorice Margaret Mead (Geiger 2002:99). Daljnji je tijekom radnje filma ipak bio banalniji; Lloydova njegova borba za prava ronioca dovodi u opasnost, jer ga se šefovi kompanija koje trguju biserima žele riješiti, pa ga pod utjecajem alkohola otisnu samog u maloj barci na tihooceansku pučinu. On ipak, naravno, preživi plovidbu, a da bi se probudio na polinežanskom otoku na kojem nikada nisu vidjeli bijelog čovjeka i u priču tada ulazi, što drugo negoli privlačna poglavičina kćer i tatauiranje. Iako književni predložak alegorizira izmišljenu opasnost prelaženja imaginarne granice između uljuđenog Zapada i divlje Polinezije, postavlja dobra pitanja demaskiranja Drugosti i pitanja utonuća u iskonsku senzualnost – okus koje nam zauvijek može oduzeti mogućnost da se vratimo u siguran komfor i (malo)građanske vrijednosti našeg doma i ognjišta (Geiger 2002:100) – što su temeljni toposi imaginacije susreta Zapada i Divljine, film ostaje zabrinjavajuće površan. Iako u cijelosti snimljen na Tahitiju, film tvrdi nešto drugo, jer nas uvodni telopi upozoravaju da je sniman „sa drevnim domorodačkim plemenima“, uz „koraljne atole južnog Pacifika, koji su već stoljećima posljednji ostaci zemaljskoga raja“. Snimatelj Clyde de Vinna je 1930. godine dobio Oskara za najbolju fotografiju. Najbolja scena je, kako navodi kritika objavljena u *Film Daily* 5. kolovoza 1928., ona u kojoj ronioca na bisere zarobi gigantska školja bisernica i u kojoj ga ronilački *buddy* pokušava spasiti dok u blizini vrebaju morski

---

<sup>42</sup> <https://aficatalog.afi.com/>

pas ljudožder i divovska hobotnica (Geiger 2002:102). Izgubljeno u kulturnom prijevodu, drugi put.

Što se tiče Flahertyjevog sudjelovanja, očigledno je da u ovakvom konceptu filma nije imao mnogo za ponuditi. Posvađao se s redateljem Van Dykeom i napustio set nakon samo nekoliko tjedana, iako je prije početka snimanja na Tahitiju živio mjesecima baš kako bi bio spreman za snimanje (Geiger 2002). U privatnoj prepisci s djevojkom, Van Dyke tvrdi kako Flaherty nema pojma o snimanju filmova, ali bome niti o domicilnom stanovništvu, jer ih tjera raditi stvari koje sami ne rade ili već dugo nisu radili (Geiger 2002). U istoj prepisci zamjećujemo i sasvim rasističke Van Dykeove stavove, ali ga svejedno pantimo kao redatelja koji se usudio i kasnije snimati filmove o drugim kulturama, pa je tu njegov *Eskimo* iz 1933. godine, koji je dobio prvog Oskara za montažu u povijesti filma. Montažer je bio Conrad A. Nervig. *Eskimo* je čak bio sniman na Inupiat jeziku, ali su i tu nametnuta banalnost Drugog i superioran, u slučaju Van Dykea i kulturno rasistički i rasistički pogled (usp. Geiger 2002), rezultirali stereotipnim prikazom Drugosti i Inuita kao „djetinjastih, jednostavnih, mitskih plemenitih divljaka“ (Geller 2003).

Robert Flaherty ne odustaje nakon fijaska s Van Dykeom i 1931. godine s glasovitim njemačkim redateljem Friedrichom Wilhelmom Murnauom (*Nosferatu*, *Faust*) u Francuskoj Polineziji pokušava snimiti film *Tabu: A Story of the South Seas*<sup>43</sup>. U uvodnom telopu nam se odmah objašnjava da se u filmu pojavljuje samo originalno domicilno stanovništvo južnopacifičkog otočja, „uz ponekog mješanca i Kineza“. Film je podijeljen u dva poglavlja, znakovitih naziva *Raj* i *Izgubljeni raj*, a telop ga smješta na otočje Bora-Bora, „još netaknuto rukom civilizacije.“<sup>44</sup> Flaherty se zadatka prihvatio s idejom da napravi dramatzaciju jedne polinežanske legende i kulturnopovijesnu rekonstrukciju života kakvog tada više nije bilo. Redatelj Murnau želi prvenstveno snimiti film i rekonstrukcija legende ga ne zanima, pa prepravlja originalni scenarij, nakon što su imali i problema s osiguravanjem financijskih sredstava, u melodramatičnu ljubavnu priču između dvoje mladih Polinežana koje sudbina okrutno rastavlja. Flahertyju se novi scenarij ne sviđa, tvrdi da je zaplet pretjeran i da je temeljen na sasvim zapadnjačkim idejama

<sup>43</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yPP7fWVMptg>

<sup>44</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yPP7fWVMptg>

i stavovima<sup>45</sup>, te da nije uvjerljiv u kulturnom kontekstu Polinezije u kojem je smješten. Iako je gotovo sigurno da melodramatična ljubavna priče nema nikakve veze s predbračnim ponašanjem u polinežanskim kulturama, Flaherty pak inzistira na svojoj ideji Polinezije koja također (više) ne postoji. Polinezija je tada već turistički raj. Glavnu su glumicu, Anne Chevalier, izabrali među posjetiocima lokalnog koktel bara, a nisu je našli ispod djevičanskog slapa, kako bi to možda zamišljao Flaherty. Međutim, Flaherty-ju se uskoro pokvarila i kamera, pa snimanje preuzima Floyd Crosby (*Točno u podne, Pad kuće Usher*) koji 1931. godine za taj posao dobiva i Oskara. Flaherty odustaje i od tog projekta.

Film *Tabu* također pokušava ukazati na probleme izrabljivanja domaćinskog stanovništva, ponovo ronioca bisera, ali je prepun kulturnog razizma. Kroz radnju vidimo da Polinežani ne razumiju vrijednost novca, da su naivni i lakovjerni, da vjeruju u legende i tabue, da im je potreban bijelac kako bi regulirao sukobe između pojedinih otoka. Ipak, bijelci pokazuju i „pokvarenost“ jer ih se može lagano potkupiti biserima, dok su Polinežani moralno čisti, ali samo zato što su naivni i neuki, „bedasti“ baš kao i seljaci u filmu *Dva brata*.

Zanimljivo je analizirati i suvremenu recepciju filma; naime, 2016. godine je digitalizirana verzija filma *Tabu* postavljena na YouTube i u otprilike pet godina sakupila je impresivnih 200 tisuća pregleda. Komentari suvremenih gledatelja su, međutim, i dalje romantičarski, možda je najtipičniji komentar da film izgleda kao živa verzija Gauginovih slika, dakle, uz prepoznatu imaginaciju i fikciju.

Detaljni opisi i analize ova dva filma ovdje, *White Shadows* i *Tabu* ukazuju na prakse i oblike egzotiziranja i orijentaliziranja (Said 1978) Drugog koje su tada bile uobičajene, te su bile gotovo norma po kojoj je Hollywood funkcionirao. Iako su kao primjer izabrani filmovi koji se bave Polinezijom, sličnu holivudizaciju prolaze i svi sjevernoamerički narodi, Inuiti, afrički narodi itd. Dapače, ovdje su kao primjer uzeti filmovi u kojima je čak postojala namjera da se uključi priznati stručnjak, Robert Flaherty, ali je njegova struka vrlo brzo došla u sukob s filmskom strukom i profesijom, a pitanje je i kakav rezultat bismo dobili da su ti filmovi snimani prema njegovim željama. Zanimljivo je da Flaherty nakon neuspjeha s

---

<sup>45</sup> Indiana University Libraries Moving Image Archive, posted on <https://blogs.libraries.indiana.edu/filmarch/2013/07/30/dynamic-duo-milestone-films-dennis-doros-and-amy-heller/>, July 30, 2013

filmašima i filmskom industrijom ne odustaje od svojih namjera snimanja filmova „na svoj način“, najekstremniji primjer čega je možda, već spomenuti, film *Man of Aran*, o stanovnicima otoka Aran nadomak irske obale i njihovom teškom životu, kojeg je javnosti prikazao 1935. godine. Ne samo što je Flaherty za potrebe filma od glumaca naturščika iskonstruirao obitelj, što je učinio i u *Nanooku*, već ih je natjerao da, samo za potrebe filma, izvedu već zaboravljen, vrlo opasan, gotovo sto godina ne prakticiran način lova na vrstu velikih morskih pasa, ili da spašavaju čamac na krševitoj obali olujnog mora, dok su im se valovi prelijevali preko glave. Zaboravljenoj tehnici lova na morske pse morao ih je, za potrebe filma, podučiti jedan kapetan kitolovca. No, u to doba, ljudi s Arana, a film je o njima, nemaju nikakve više veze s lovovima na kitove, morske pse ili općenito s morskim gospodarstvom većeg opsega, već ih muči depopulacija, izolacija od irskog kopna, iseljavanje, socijalni i vjerski sukobi (Sherman 1998:9), o čemu Flaherty u svojem filmu nije rekao ništa.

Možda jedini film tog razdoblja koji se nešto ozbiljnije bavio kulturom Drugih, prošao je pomalo nezapaženo. Bio je to film *Grass: A Nation's Battle for Life*, prvi puta prikazan 1925. godine, a snimljen tijekom 1924. godine. Njegovi autori, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack i Maguerite Harrison krenuli su Perzijom snimati godišnje transhumantno stočarsko putovanje nomadskog naroda Bakhtiari od zimskih na ljetna pasišta, putovanje „50 000 ljudi i 500 000 grla stoke“, kako objašnjava trailer digitalizirane verzije filma koji izdaje Milestone Films 2000. godine. Trebao je to biti putopisni film, tipičan za ono doba. No, stjecajem okolnosti, postao je zaticajni etnografski dokumentarac, jer autori u toj situaciji nisu imali izbora, već su morali sudjelovati u putovanju i u dramatičnim situacijama koje su te nomade zatekle putem i snimiti ih; primjerice, masovni prelazak ledene rijeke Karun, ili beskraju kolonu muškaraca, žena i djece kako se bosonogi penju uz snijegom pokrivene strme padine Zardeh Kuh planine. Nažalost, telopi s tekstom prilagođavani su ondašnjem ukusu publike, sklonom romantizmu i patetici, pa čitamo o „Zaboravljenom Narodu“, „kolijevci ljudskog roda“ ili o „kruhu kakav se pekao u biblijsko vrijeme“, dok istodobno, najbitniji podatak nije uopće izrečen, a to je da se radilo o uobičajenom, redovnom godišnjem transhumantnom putovanju tog naroda, a ne nekoj povijesnoj, alegorijskoj migraciji. Važno je, međutim, naglasiti, da etnografičnosti filma u suvremenom smislu uvelike pridonosi pojava

jedne od autorice filma, Marguerite Harrison, u mnogim kadrovima, u direktnom razgovoru s protagonistima, u situacijama i kontekstima koji su biti stvarni. Postaje jasno da protagonisti filma, pripadnici naroda Bakhtiari zapravo njoj pričaju svoju „etnografsku“ priču. Etnografske namjere, međutim, u našem, etnološkom smislu riječi, ovdje nije bilo, kao ni u *Nanooku*. Navodno su autori filma *Grass* već biti daleko od „civilizacije“ i snimali svoj film kada se *Nanook* počeo prikazivati, tako da se nije radilo u nekom direktnom utjecaju, no, osim potpuno netočnih i romantiziranih telopa, kamera u filmu *Grass* snima zapravo ono što je pred njom. Isti je autorski dvojac, Merian C. Cooper i snimatelj Ernest B. Schoedsack kasnije, 1933. godine u hollywoodskoj produkciji snimio i onu prvu verziju legendarnog spektakla o divovskom gorili, *King Kongu* (Heider 1982:25 i 27). Drugim riječima, i ovdje se radilo se o komercijalnim filmašima i o komercijalnoj, a ne etnografskoj namjeri, i to u hollywoodskoj maniri.

Međutim, Europa je u to vrijeme disala ponešto drukčije. U Francuskoj i Njemačkoj nastaju „gradske simfonije“, autorski dokumentarni filmovi, primjerice *Rien que les Heures*, dokumentarni film o Parizu iz 1926. godine redatelja Alberta Cavalcantija ili film *Berlin* Waltera Ruttmanna iz 1927. godine o tom gradu.

*Bez želje i namjere da tragaju za neobičnim i egzotičnim na udaljenim destinacijama, ovi dokumentarci su otkrivali ritam i tempo života malih građana i njihovu uobičajenu gradsku svakodnevicu. (Sherman 1998)*

Ali ti filmovi:

*nisu otkrivali ništa o ljudskim karakterima, mislima, željama, nadanjima, ... nisu imali nikakvu analitičku snagu, zapravo ništa za reći. Kao folklorist koji se usredotočio na različite tipove kuća i divi se njihovoj estetici, a uopće ne razmišlja o funkcionalnosti koja je potrebna njihovim stanarima, gradske simfonije bavile su se strukturom i tempom, ali posve zanemarile življeno iskustvo ljudi (Sherman 1998:10-11)*

Kao takvi, bili su zapravo samo dokumenti jedne povijesne epohe (Sherman1998:10-11). Drugim riječima, možda su, na umjetnički način i govorili o onodobnom životu tih metropola, ali premalo su pokazali konteksta, odnosno njihovih istodobnih društvenih odnosa i strukture, a da bi nam poslužili kao etnografski (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

U isto vrijeme, na drugom kraju Europe, u tadašnjem Sovjetskom Savezu, na prijelazu 1920-ih u 30-e, ruski redatelj, snimatelj i scenarist Dziga Vertov, što mu je bio pseudonim pod kojim je zapravo proveo cijeli svoj život, pokreće umjetnički filmski pravac kojeg naziva *kino-oko*. Pod istim imenom okupio je i grupu filmaša, redateljskih istomišljenika, među njima i već spomenutog Sergeja Eisensteina, a koji su se protivili radikalnom „insceniranju“ filmova, osnova kojih su bile filmske glumačke zvijezde, banalni zapleti, rekviziti i studijska scenografija. Prema njima, film budućnosti bi trebao biti film činjenica, film stvarnosti koja se odigrava pred okom kamere, „koja život lovi nespreman“ (Vertov 1984). Osnovna ideja bila je da oko kamere vidi više od ljudskog oka, u smislu trenutne datosti, zaticajnosti, istinitosti i objektivnosti.

*Filmska kamera je bolja. Naše oči ne možemo učiniti boljima no što jesu, ali filmsku kameru možemo usavršavati zauvijek.* (Vertov u Gedauld 1967)

Kamera vidi svoje, bolje od ljudskog oka, a ono što je vidjela kamera, filmski autor interpretira postupkom montaže filma.

*Naše oči vide vrlo malo i to vrlo loše – pa su ljudi i izumili mikroskop kako bi mogli vidjeti nevidljivo; izumili su i teleskop ... a sada su usavršili i filmsku kameru tako da može prodrijeti još dulje u svijet nevidljivog, da može istraživati i dokumentirati vizualne pojavnosti tako da ono što se događa sada, a što će se morati uzeti u obzir i u budućnosti, nikada ne bude zaboravljeno.* (Vertov u Gedauld 1967)

Vertov stoga radi svoje filmove tako da jasno nastoji dati do znanja što je u njima njegova interpretacija i primjenjuje filmske, montažne, postupke kojima gledateljima nedvosmisleno objašnjava da on, kao subjektivni interpretator, objašnjava svijet koji je objektivno snimila kamera. Tim postupcima Vertov daje kadrovima svakodnevice koju snima, uvijek novo, asocijativno, interpretativno, dotad nezamijećeno značenje koja nastaje upravo u toj kombinaciji aktivnosti oka kamere i ljudskih očiju koji tom kamerom upravljaju, a što je namijenjeno opet nekim novim parovima ljudskih očiju koji će to, autorovo, značenje neupitno usvojiti.

*Za Vertova, svijet je neizostavno sačinjen od kaosa, a redateljev posao je da životu da smisleni red time što će svima/gledateljima pokazati ono što nije svakodnevno očito. Kao Lévi-Strauss sa svojom idejom brikolaža iz*

*kojeg brikoler oblikuje poruku, Vertov je vjerovao da montiranje podataka iz svakodnevnog života uvijek rezultira novim razumijevanjima i značenjima (Sherman1998:12).*

Svoje teorije i željene principe razvoje filmske umjetnosti Vertov je publicirao u seriji filmskih žurnala nazvanoj *Кино-правда*, kino-istina. Iako je sam pokret bio relativno kratak i nakon njega je Vertovljeva karijera brzo završila, Vertovljevi filmski postupci utjecali su i na neke od autora u kasnijoj proizvodnji etnografskih filmova. Naime, pokret kino-istina nadahnuo je izuzetno važan filmski pravac iz 1960-ih, *cinéma vérité*, odnosno film-istina, kojeg je započeo i proslavio upravo veliki Jean Rouch.

*No, za razliku od Flahertyja i Roucha, koji su u svoje filmove pokušavali inkorporirati reakcije onih koje dokumentiraju, Vertovljeva filmska 'istina' samo je autorova vlastita istina, onakva kakvom je on konstruirao. Ta dva pristupa, Vertovljev i Flahertyjev, dominiraju i današnjom dokumentarističkom filmskom praksom. (Sherman 1998:12).*

Možda je to, jednostavno, bilo vrijeme razvoja tehnike, odnosno vrijeme u kojem je postojalo veliko društveno povjerenje u tehnologiju, pa se, analogno tome, i rodila ideja da je kamera savršenija od čovjeka, jer je, za razliku od njega, hladni, objektivni promatrač. Naravno da kamera ne snima sama, na vlastitu inicijativu, niti sama bira što će snimiti (Gottardi-Pavlovsky 2009). Pedesetak godina kasnije, američki komunikolog i profesor vizualne antropologije Jay Ruby reći će:

*Vjerovanje da je film neposredovana snimka stvarnog svijeta temeljeno je na ideji da snimaju kamere, a ne ljudi, te na naivnoj empirističkoj predodžbi da je svijet upravo onakav kakvim izgleda (Ruby 1982:125).*

Dziga Vertov bio je svjestan činjenice da film nije ništa drugo nego autorov konstrukt, ali je posve vjerovao kameri kao objektivnom dokumentacijskom alatu. I ne samo Vertov; upravo je druga polovica 1930-ih – možda baš zbog općeg povjerenja u tehnologiju – vrijeme kada će doći do prvih sustavnih promišljanja pravila o znanstvenom korištenju kamere u dokumentacijske svrhe pri terenskom etnografskom radu, a zatim i prvih takvih praksi. To je učinila jedna od najpoznatijih i najznačajnijih antropologinja svih vremena, američka antropologinja Margaret Mead.



## Margaret Mead i/ili Gregory Bateson – antropologija i/ili film

Uloga Margaret Mead u razvoju antropologije 20. stoljeća neupitna je. *The New Yorker* joj 2019. godine posvećuje članak<sup>46</sup> o borbi protiv rasizma i seksizma i navodi:

*Bila je jedna od najutjecajnijih intelektualaca u Americi. Njezina prva knjiga, Odrastanje na Samoi<sup>47</sup>, koju je izdala 1928. godine kada joj je bilo tek 26, postala je pravi best-seller, a sljedećih pedeset godina Margaret Mead bila je zagovornica svega što se smatralo progresivnim u nacionalnim debatama, od spola i roda do nuklearne politike, okoliša i legalizacije marihuane – za koju se zalagala iako je bila tek rana 1969. godina. Imala je mjesečnu kolumnu u časopisu Redbook koja je izlazila šesnaest godina i koju je pročitao nekoliko milijuna ljudi. Savjetovala je vladine agencije, svjedočila pred američkim Kongresom i predavala na sve moguće društvene teme svim mogućim slušateljima. Bila je gošća Johnnya Carsona na Tonight Showu. Časopis Time nazvao ju je „Majkom svijeta“. Godinu dana nakon njene smrti, 1979. godine, američki predsjednik Jimmy Carter odlikovao ju je Predsjedničkom medaljom za slobodu<sup>48</sup>.*

Na isti je način neupitna i značajna bila i njezina uloga u razvoju vizualne antropologije - njezin je pristup obojio cijelu jednu tradiciju stvaranja vizualnih etnografija, ali je istodobno i odmaknuo antropološki pristup filmu od same filmske teorije i filmske prakse. Važan utjecaj Margaret Mead na razvoj vizualne antropologije počinje kada su Mead i njezin suprug Gregory Bateson, antropolog, vrsni snimatelj i fotograf, proveli trogodišnje terensko istraživanje na Baliju, od 1936. do 1939. godine (Heider 1982:28). Margaret Mead već je i ranije koristila fotografiju

<sup>46</sup> <https://www.newyorker.com/magazine/2019/08/26/how-cultural-anthropologists-redefined-humanity>

<sup>47</sup> knjiga je uvrštena u zbornik, odsnosna važnije, čini i dio naslova zbornika znakovitog naziva „10 Books that Screwed up the World“, (Wiker 2008), koji je prvi puta objavljen 2008. godine, a ponovljeno izdanje je izašlo 2021. godine, što svjedoči o naslijeđu Margaret Mead i u 21. stoljeću.

<sup>48</sup> <https://www.newyorker.com/magazine/2019/08/26/how-cultural-anthropologists-redefined-humanity>

u svrhu etnografskog bilježenja (Mead i Bateson 1977:79), a sada su ona i Bateson, osim fotoaparata, upotrijebili i filmsku kameru. U početnim su fazama zapravo u potpunosti eksperimentirali s mogućnostima koje pružaju fotografija i film u svrhu antropološke analize (Mead i Bateson 1942, Jacknis 1988), odnosno, nisu kretali od nekih zadanih metoda i tehnika, jer, budući da se radilo o sasvim novim tehnologijama u antropologiji, njih nije niti bilo, već su zajedno zapravo pokušali, sasvim iz početka, osmisliti te nove – znanstvene – metode i tehnike. Na Baliju su Mead i Bateson film i fotografiju koristili za repetitivno, sustavno proučavanje ljudskog ne-verbalnog ponašanja i tjelesnih pokreta, u ovom slučaju plesa, koristeći nizove fotografija i kratkih filmskih sekveneci, uz upotrebu komentatorskog teksta (*off* komentar) (Chio 2020). Mead je stoga inzistirala da sve mora biti snimljeno sa stativa, u dugačkim kadrovima, kako bi se radnje u svojim originalnim situacijama uhvatile u cjelovitom trajanju, te da se pri kadriranju koriste široki planovi, kako bi ljudi uvijek bili snimljeni u čitavoj figuri (Balikçi 1987:126). Njezina je ideja bila da na taj način kamera zapravo vidi i dokumentira sve – kao neki kromatograf koji će odraditi svoj posao i ispisati rezultate potpuno neovisno od čovjeka koji njime upravlja – a dok ta kamera radi „svoj posao“, znanstvenik može raditi svoj. Tvrдила je, naime, da snimatelj ne treba uvijek gledati kroz okular, već, štoviše, mora istodobno gledati uokolo, kako se ne bi što propustilo vidjeti i pritom to treba i fotografirati ili u tom smjeru usmjeriti kameru. Na taj se način može uhvatiti sve bitno (Mead i Bateson 1977:79; Balikçi 1987:125). Budući da je svrha svakog takvog bilježenja za Margaret Mead bila prvenstveno, i zapravo jedino, znanstvena, postupku filmskog bilježenja, smatrala je Mead, treba prići tek kad smo detaljno istražili dotičnu kulturu, kako bi se onda moglo snimati ciljano, prepoznajući važno i relevantno u kontekstu dotične kulture. Poštujući svoje vlastite istraživačke principe Mead započinje snimati na Baliju tijekom svojeg boravka od 1936. do 1939. godine, što je bio njezin drugi istraživački dolazak na Bali. Nadalje, i dok se snima, potrebno se držati i klasične antropološke metodologije i voditi i zabilježške (Balikçi 1987:125), kako bi poslije bile jasne sve uvjetovanosti dotičnog snimanja, koje utječu i na kakvoću dokumentarnosti snimljenog materijala. Za Margaret Mead, naime, poanta je u bila u tome da se etnografija, što uključuje i filmsko snimanje, odnosno filmska etnografija, obavi tako da iz tog materijala i drugi istraživači mogu koristiti isti materijal, odnosno

da se svi istraživači mogu služiti njime u znanstvene svrhe. Time bi se postigla potrebna objektivnost, empiričnost i ponovljivost znanstvenog istraživanja. U tome je bit znanstvenog pristupa, za razliku od umjetničkog, kaže Mead, „jer svako umjetničko djelo jedinstveno je, dok će u znanosti prije ili kasnije još netko doći do istog otkrića“ (Mead i Bateson 1977:78 i 80).

Margaret Mead bila je doktorandica već spomenutog „oca“ američke škole antropologije, odnosno kulturne antropologije, Franza Boasa, i u početku svojeg znanstvenog djelovanja, sljedbenica Boasove antropološke škole. Zbog toga joj je etnografija, ne u smislu analize i tumačenja, nego u smislu terenskog prikupljanja podataka i materijala, imala središnje mjesto, pa ju je i ona tako doživljavala (Balikçi 1987:124). Filmsko bilježenje podataka za nju nije bilo samo pomoćno sredstvo pisanoj etnografiji, već integralni znanstveni postupak s integralnim rezultatom: snimljenom, zabilježenom cjelinom. Ideja joj je bila iskoristiti pedagoške, znanstvene i javno-progovaračke mogućnosti filma kao medija. Međutim, iako je za Mead film označavao mogućnost prikazivanja i analiziranja ljudskog kulturnog ponašanja na načine na koje tekst to nije mogao, njezini su se filmovi i filmske etnografije snažno oslanjali na telope i vlastite čitane komentare u *off-u*, koji su zapravo tumačili snimljeni materijal gledateljima (Chio 2020). Tri godine nakon povratka s Balijsa, 1942. godine, Mead i Bateson objavili su opsežnu knjigu pod nazivom *Balinese Character*, mapu s fotografijama koje su prikazivale ono o čemu je u predgovoru svakog poglavlja pisalo. Bilo je to prvi put da se netko u objavljenom antropološkom radu u tolikom obimu koristio fotografijama kao dokazima za ono što je tekst navodio. U tom smislu, ako ne odustajemo od ideje da nam za vizualnu antropologiju i vizualnu etnografiju treba i jasna uporaba antropološke teorije i antropoloških metoda rada, mogli bismo upravo *Balinese Character* smatrati početkom vizualne antropologije.

*Balinese Character koristi kombinaciju (antropološkog, op.a.) teksta i fotografije na način koji od tada gotovo da nitko nije niti pokušao, a svakako ga nitko nije nadmašio (Heider 1982:28).*

*Balinese Character predstavlja sasvim novi prototip znanstvene uporabe fotografija kojima se dokazuju i potvrđuju određene teorijske premise (Sherman 1998:35).*

Fotografije su, naravno, koristili antropolozi i prije Margaret Mead, a s razvojem tehnologije, danas ih koriste gotovo svi etnolozi i svi antropolozi na svim terenima. Dapače, fotografija kao metoda istraživanja posljedično je „oblikovala disciplinu i njene temeljne pretpostavke i načela“ (Edwards 1994 i 2011, Pinney i Peterson 2003, Chio 2020), a često je u suvremenijim raspravama uporaba fotografije analizirana u kontekstu pozicije moći i propitivanja odnosa moći u antropologiji (Edwards 2011, Chio 2020). Međutim, uporaba fotografija kao direktnih dokaza antropoloških saznanja i teorija, koja je inicijalno bila ponuđena kao metoda u *Balineškom karakteru*, ostaje gotovo jedinstvena u povijesti antropologije.

Filmsku metražu s Balijske Margaret Mead je podijelila u šest filmova. Iako je mapa s fotografijama objavljena 1942. godine, prvi film pod naslovom *Trance and Dance in Bali*<sup>49</sup> objavljen je, zbog Drugog svjetskog rata koji je bio u tijeku, tek 1952. godine. Ostali filmovi objavljeni su još kasnije. Mead je prema temama montirala filmske zapise s terena, preko kojih je onda odspikirala svoj stručni naratorski tekst<sup>50</sup>. Naravno, radilo se još o nijemom filmu, odnosno o materijalima snimljenima netonskom kamerom, koju su jedinu imali na raspolaganju (Sherman 1998:35; Heider 1982:29-30). S obzirom da je Mead u svojem znanstvenom radu primjenjivala holistički pristup (Sherman 1998:34 i 36; Balikçi 1987:126-127), prilazila je kulturi kao cjelini u kojoj svaki detalj nešto govori i ima svoje društveno utemeljeno značenje, koje je pak uvjetovano lokalnim sustavom vrijednosti i lokalnom kulturom (Heider 1982:28). Ali dakako, za nju je film, kao i fotografija, bio sredstvo bilježenja i dokumentiranja, a ne i izražavanja, upravo kao i za Milovana Gavazzija. Znamo, međutim i da je Gavazzi nije kopirao, jer on je u svrhu etnografskog bilježenja kameru počeo koristiti još šest godina prije Margaret Mead, 1930. godine.

*Jednostavno su, kao znanstvenici predani svojem poslu, koji o njemu intenzivno razmišljaju, došli do istog zaključka – film je jedinstveno i nezamjenjivo sredstvo bilježenja; Gavazziju, da bi zabilježio pojave u originalnom kretanju, Meadovoj, da bih zabilježila kulturu u njezinoj cjelovitosti. Oboma, da bi zabilježili kulturu koja nestaje (Gotthardi-Pavlovsky 2009).*

---

<sup>49</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Z8YC0dnj4Jw&t=38s>

<sup>50</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Z8YC0dnj4Jw&t=38s>

Margaret Mead je, čini se, ipak bila studioznija od Gavazzija, jer je odmah iz prakse promišljeno razvijala metodu. Ali, bilo joj je i lakše – imala je profesionalnog snimatelja, Batesona, a Gavazzi je bio sam, kako se i sam požalio u već citiranom intervjuu (Križnar 1992). Osim toga, Bateson i Mead imali su značajno više filmskog materijala na raspolaganju i u te su tri godine snimili, osim otprilike 25.000 fotografija, još i oko 6.706 metara 16-milimetarskog filma (Heider1982:28), što je nešto više od 10 sati materijala. Kako bi uštedjeli na filmu, umjesto brzinom od 24 sličice u sekundi, snimali su brzinom od njih 16 (Heider1982:29-30), čime su produžili trajanje svojoj metraži za otprilike 30%, što bi onda značilo da su snimili ukupno oko 13 sati materijala. Imali su kameru na pero, koje je navijalo i moglo snimati najviše 3 minute u kontinuitetu, pa im toliko traju i najduži kadrovi (Mead i Bateson 1977:79). Gavazzi je morao baratati sa samo 12 metara filma u komadu, „uskog“ formata, kako sam kaže (Križnar 1992). Vjerojatno se radilo o 8 mm filmu, a metraža u komadu mogla mu je osigurati malo više od 2 minute snimljenog materijala. S druge strane, Bateson je imao profesionalnu kameru koja je bila velika, nezgrapna i teška (Heider1982:29), dok je Gavazzi koristio malu amatersku kameru, koju je bez problema sam nosio u ruci. Dakle, Bateson se u trenucima snimanja mogao kretati otežano, ili gotovo nikako s kamerom u ruci, a svakako mu je za svaki kontinuirani kadar trebao stativ, dok je Gavazzi sasvim lako mogao mijenjati pozicije, kutove, rakurse snimanja. Pa ipak, i Gavazzi ima statično snimljen materijal, kao i supružnici Mead-Bateson. Vjerojatno se tu radilo o istim znanstvenim principima, odnosno o striktno funkcionalno promišljenom korištenju kamere u dokumentirajuće svrhe (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Doduše, Gavazzijev razlog mogao je biti i posve banalan – samouk i početnik na području filma i snimanja možda se, jednostavno, nije sjetio ničeg boljeg nego da kameru koristi kao fotoaparatus, odnosno možda mu je bilo lakše i sigurnije snimati statično. U svakom slučaju, Gavazzi je u to doba bio sasvim u ravnini s onodobnim razmišljanjima i dostignućima, kada je o znanstvenom etnografskom filmskom bilježenju riječ i ne samo da slobodno možemo reći kako je bio njegovim hrvatskim pioninom, već – uz Mead i Batesona – i svjetskim. Naime, počeo je to činiti šest godina prije njih. (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Kada bismo raspravljali o doprinosu Margaret Mead i Gregoryja Batesona razvoju vizualne antropologije na temelju njihovih vizualnih

istraživanja u razdoblju kada su se i događala, dakle, tijekom 1930ih, analiza bi većinom bila iscrpljena ovime što je upravo rečeno. Međutim, Margaret Mead nastavlja se baviti antropologijom i nakon Drugog svjetskog rata, kao i tijekom 1960-ih godina, kad su se pristupi i teorije u antropologiji snažno razvijali, a mnogi, s pojavom strukturalizma i poststrukturalizma i stubokom mijenjali. Godine 1975. izlazi prvi cjeloviti priručnik iz područja koje se već tada formira kao vizualna antropologija, *Principles of Visual Anthropology*, urednika Paula Hockingsa (Hockings 2003) i u njemu Margaret Mead objavljuje poznati uvodni tekst, pod naslovom *Visual Anthropology in a Discipline of Words* (Mead 2003). U njemu Mead žali zbog načina na koji antropologija, „disciplina riječi“, i dalje zanemaruje film i njegove mogućnosti.

*U cijelome svijetu, na svakom kontinentu i otoku, u skrivenim zakutcima modernih industrijskih gradova, kao i u skrovitim nizinama do kojih se može stići samo helikopterom, dragocjena, u potpunosti nezamjenjiva i zauvijek nenadomjestiva ponašanja u potpunosti nestaju, dok odsjeci za antropologiju i dalje šalju svoje zaposlenike na teren bez ikakve druge opreme osim papira i olovke (Mead 2003: 4).*

Jasno je iz ovog navoda, međutim, da se Margaret Mead usprkos desetljećima koja su prošla, nije odmaknula od svoje originalne ideje o kameri u antropologiji kao dokumentacijskim alatu. Dapače, navodi i da za takvu uporabu kamere zapravo nije potrebna posebna vještina. Kao što od etnomuzikologa ne očekujemo da sa materijalom snimljenim na terenu kasnije sklada kompozicije, nego samo da zna upaliti snimač zvuka, tako i od antropologa ne moramo očekivati filmska umjetnička djela:

*određene uzorke ponašanja mogu snimiti, baš kao i na snimaču zvuka, svi stručni etnolozi koji znaju staviti film u kameru, postaviti kameru na stativ, provjeriti ekspoziciju, izmjeriti udaljenost i odrediti trenutak reza. Svaki etnolog koji je bio dovoljno inteligentan da položi ispite koji su zahtijevali kritičko čitanje suvremenih vjerskih tekstova i da si osigura financiranje vlastitih istraživanja, može to naučiti. (Mead 2003).*

Logično je za pretpostaviti da profesionalni snimatelji i filmaši nisu dijelili taj stav. Njen suputnik i partner, Gregory Bateson, bio je vrlo nesretan s takvim načinom snimanja, kakvog mu je, svojim stručnim promišljanjem, nametnula Margaret Mead. On, naime, nije uopće volio sni-

mati sa stativa. Ali to sve saznajemo tek iz njihovih razgovora objavljenih godinu dana kasnije od gore navedenog uvoda, dakle 1976., odnosno 1977. godine (Mead i Bateson 1977).

*Zaboga, Margaret (...), govorim o uspostavi kontrole nad kamerom. A ti govoriš o stavljanju mrtve kamere na vrh jebenog stativa. Kamera ništa ne vidi. (Mead i Bateson 1977 u El Guindi 2004:70)*

Kad se kamera kreće u rukama snimatelja, strahuje Mead, ona ne može vidjeti ono što se u tom trenutku događa izvan njezinog vidokrug, a što bi, međutim, registrirala u širokom, statičnom totalu.

*Kamera koja ostaje na jednom mjestu, koju nitko ne dira, ne navija, ne namješta joj fokus, ili joj ne mijenja filmsku vrpцу, bar vidljivo, postaje sastavni dio pozadine, dio situacije same i ono što je takva kamera snimila uistinu se i dogodilo. (Mead 2003:9).*

Gregory Bateson žestoko se suprotstavljao tom stavu, tvrdeći da kamera sa stativa ne vidi ništa, odnosno da snimatelj s kamerom mora biti pokretljiv i biti u stanju uhvatiti razne detalje. Na prigovor da će kameri na taj način mnogo toga promaći, Bateson odgovara:

*Od svega što se dešava, kamera će ionako snimiti samo 1%. (Mead i Bateson 1977:78).*

Dugačke, statične kadrove Bateson smatra dosadnim i ne-filmičnim i, naravno, sa stanovišta filmske umjetnosti, Bateson je potpuno u pravu. On, dapače, i izrijeком kaže da bi se svako fotografsko ili filmsko snimanje trebalo smatrati vrstom umjetnosti (Mead i Bateson 1977:78), zbog jasnog autorstva svake snimke iza koje je pozicioniran autor s autoritetom progovaranja, tumačenja. Pri tom, u smislu sadržaja same snimke i samog procesa snimanja, Bateson namjerno ne želi određivati granice znanosti i umjetnosti:

*Ne znam što je tu znanost, ne znam što je tu umjetnost. (Mead i Bateson 1977:79).*

Margaret Mead je, međutim, prema tom pitanju sasvim određena

*Mislim da je razlika između umjetnosti i znanosti u tome da je svako umjetničko djelo jedinstveno, dok u znanosti prije ili kasnije dođeš no neke vrsti teorije koja će nekog dovesti do istog otkrića. Glavna točka je*

*pristup, tako da i drugi ljudi tvoj materijal, gledajući ga, mogu razumjeti i dijeliti* (Mead i Bateson 1977:80).

Antropologinja Margaret Mead imala je, dakle, jasnu ideju i stav o tome što radi, dok je njezin partner, filmaš, Gregory Bateson, mislio drukčije. No, činjenica je da je ovaj razgovor vođen četrdeset godina nakon njihovog snimanja na Baliju, i da se u međuvremenu štošta s etnografskim filmom dogodilo – kao što ćemo vidjeti u narednim poglavljima – pa je moguće da su na Batesonova razmišljanja i stavove u međuvremenu utjecala i dostignuća drugih antropologa, etnologa i filmaša, koja su uslijedila nakon njihovog rada na Baliju. Na Margaret Mead, očito, nisu. Ona je u svoje metodološke principe bila i ostala čvrsto uvjerena. Čak je i teorijski inzistirala na istim stvarima. Naime, film *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*<sup>51</sup> - kao jedan od filmova iz serije *Character Formation in Different Societies* - objavljen 1952. i montiran s materijalom snimljenim između 1936. i 1938. g. na Baliju i Novoj Gvineji, napravila je komparacijski – usporedo je montirala zapise s dva terena. Naime, šest mjeseci unutar boravka na Baliju proveli su i istražujući na Novoj Gvineji (Sherman 1998:35). Fokus njezinog i Batesonovog istraživanja bio je na odnosu osobnosti i kulture (Heider 1982:28) i stoga je nastojala da na taj način budu snimljene i situacije na koje je fokusirala svoj rad, a to su bili „uzorci“ ljudskog ponašanja. U slučaju filma *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* radilo se o ponašanjima vezanima uz rano odrastanje, odnosno uz odgoj djece u najranijoj dobi, kroz komparativan prikaz ponašanja majki prema djeci u te dvije kulture. Spikerski off tekst bio je u potpunosti autorski, Margaret Mead, i u njemu je direktno objašnjavala što koja majka radi, a što je sama zaključila na temelju višemjesečnih opservacija. Tako je postigla da se različiti, ali srodni sadržaji građe mogu i znanstveno vizualno usporediti, čime je nastojala donijeti neke zakonitosti i zaključke o načinu na koji se unutar različitih društava formiraju različite (kulturne) osobnosti. Učinila je zapravo ono o čemu će 1960-ih maštati Milovan Gavazzi, navodeći kao jedan od mogućih žanrova filmskog etnografskog izražavanja i *poredbene istraživačke etnološke filmove* (*primerjalne raziskovalne etnološke filme*) (Gavazzi 1987:112), odnosno one sastavljene od kadrova različitih filmova koji uspoređuju istu pojavu, snimljenu u različitim krajevima zemlje ili svijeta. Iako je vjerojatno od-

---

<sup>51</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=4NqQ6KL-aUY>



nos Margaret Mead prema svojim protagonistima, u ovom slučaju bali-neškim i novogvinejskim majkama male djece, bio neupitno korektan, jer je cijeli svoj politički angažman i cijelu svoju znanost posvetila borbi protiv bilo kakvih oblika kulturnog rasizma i ideje superiornosti vlastite, američke kulture, nad domorodačkim kulturama, ipak se u analizi njenog spikerskog teksta, koji prati i tumači film, nameće pitanje koliko su u tumačenja ponašanja bile uključene majke same, a koliko su to isključivo zaključci Margaret Mead, temeljeni na opažanju.

Bitni pomaci koje su Margaret Mead i Gregory Bateson učinili znanstvenim integriranjem fotografije i filma u etnografsko zapisivanje, nisu, nažalost, imali velikog efekta na etnografsku vizualnu produkciju koja je uslijedila (Heider 1982:29 u Gotthardi-Pavlovsky 2009). Heider se, da pače, pita do koje bi mjere etnografski filmski uradci kasnijih razdoblja bili unaprijeđeni da su inovacije Margaret Mead i Gregoryja Batesona bile šire shvaćene tijekom 1940-ih i 50-ih (Heider 1982:30). Asen Balikçi tvrdi da je Boasov princip, kojeg se Meadova držala, nastao u vremenu kad su muzeji bili nositelji etnografskog istraživanja i dokumentiranja, kao ustanove kojima je pohranjivanje u temelju djelatnosti. No, kada se istraživanja počinju prihvaćati fakulteti unutar studija antropologije i etnologije, fokus znanstvenog interesa i djelovanja prebacuje se s bilježnja, skupljanja, pohranjivanja podataka, na njihovu analizu, jer je to više u prirodi studija, dok je skupljanje i pohranjivanje više u prirodi muzeja. Zato, misli Balikçi, metoda Margaret Mead više nije dolazila do izražaja (Balikçi 1987:127-129 u Gotthardi-Pavlovsky 2009). Međutim, možda razloge neprihvatanja metode Margaret Mead u nastavku razvoja globalne akademske vizualne etnografije možemo potražiti i u jednostavnoj činjenici velikog razmaka između snimanja i objavljivanja filmova Meadove i Batesona. Snimljeni su, naime, između 1936. i 1939. godine, kada profesionalne filmske etnografske produkcije nije gotovo ni bilo, a zbog Drugog svjetskog rata objavljeni su tek između 1952. i 1960. godine, kada se na tom polju već počelo raditi nešto drugo, na sasvim drukčiji, publici puno prihvatljiviji i dojmljiviji način, čemu je, vjerojatno, pridonio i opći razvoj kinematografije u to doba. Filmska publika općenito je postala zahtjevnija, filmski pismenija. Dvadeset je godina mnogo u razvoju filmskog jezika i kinematografije, a toliki je bio razmak između snimanja i objavljivanja filmskih radova Margaret Mead i Gregoryja Batesona (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Zaključno, jasno je da bismo, u području korištenja kamere u svrhu etnografskog bilježenja i prezentiranja, na suprotne polove mogli staviti koncepte Roberta Flahertyja i Margaret Mead, uvjetno ih nazvavši „umjetničkim“ i „znanstvenim“. Jer, kao što ćemo vidjeti, pojave u daljnjem razvoju etnografskog audiovizualnog bilježenja i izražavanja generalno će pokazivati pripadnost jednom ili drugom konceptu – ne doslovno, u smislu kopiranja navedenih autora, jer njihovi će se partikularni utjecaji izgubiti, već tipološki, u smislu „filmičnog“ i „znanstveno ispravnog“. I ta će dihotomija ubrzo početi opterećivati etnološku/antropološku filmsku scenu. U filmskom smislu, američka etnografska produkcija napravila je pomak tek s filmom *The Hunters* Johna Marshala iz 1958. godine koji je, umjesto praćenjem i raslagivanjem, događaje u filmu radije konstruirao montažom i naracijom (Sherman 1998:36 u Gotthardi-Pavlovsky 2009).

## Četrdesete u Hrvatskoj – od Hrvatskog slikopisa do Jadran filma

Četvrto desetljeće 20. stoljeća nije, dakle, donijelo velike pomake kad je o filmskoj etnografiji riječ, što je i razumljivo, jer je prva polovica desetljeća prošla u ratnom vihoru. Kada je Drugi svjetski rat napokon završio, Hrvatska je opet u Jugoslaviji, ali novoj, opustošena i osiromašena kao i mnogi drugi dijelovi Europe. Tijekom 1940-ih Milovan Gavazzi nije snimio ništa, zbog očitih razloga.

Ipak se, međutim, nešto snimalo za Školu narodnog zdravlja. Budući da im je snimanje bio temelj djelatnosti, predviđeni budžet kojeg su imali za tu namjenu, trebali su na to i potrošiti. Snimali su, vjerojatno, gdje su mogli, s obzirom na prostor odvijanja ratnih operacija. Princip je, naravno, bio isti - snimali su namjenske dokumentarne filmove u kojima se gradi pristupalo putopisno ili medicinsko-prosvjetiteljski (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Primjer takvog filma je *Čuvaj se zmija otrovnica* iz 1940. godine, u kojem scenarij i režiju potpisuje Nikola Nikolić a kameru Aleksandar Gerasimov. Film je sniman na Velebitu i Kalinovici, a u njemu se, između ostaloga, upoznajemo i s tradicijskim načinom prve pomoći kod ugriza zmije, pomoću životinjskog roga. Mogao bi nam biti zanimljiv i film *Seljački stanovi* iz 1941. godine u kojem se prikazuje tradicijsko stanovanje dalmatinskog zaleđa, gdje su ljudi i životinje živjeli

u istoj prostoriji, uz ognjište, što je bilo već vrlo „egzotično“ i šokantno u to doba, te drveno graditeljstvo i nešto pitomije scene iz svakodnevnog života Mraclina, u Turopolju, tamo gdje je sniman i *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi*. *Seljački stanovi* kratak su film, na kojem je sve funkcije obavio Gerasimov. Vrlo zanimljiv mogao bi nam biti, također Gerasimovljevi, *S našeg sela*, čija je namjera bila u otprilike 13 minuta pokazati kako se selo moderniziralo zahvaljujući socijalno-zdravstvenoj propagandi i obrazovanju, pa tako vidimo i uporabu šivaće mašine, gradnju nužnika, kao i pojila za stoku. Svaka država ima potrebu javno pokazati kako se brine za svoje građane, pa ju je, očito, imala i NDH. No, nama je film zanimljiv utoliko što dokumentira djelomičnu transformaciju sela i njezine razloge, što je sve karakteristično za to vrijeme. Film je završen 1942. godine, a sniman je u Posavini i u – pogađate – Mraclinu (Majcen 1995:126-127). Iste godine osnovano je i filmsko poduzeće Hrvatski slikopis, ovog puta državno, koje je osim ideološko-promidžbenih filmskih žurnala snimalo i kratke igrane i dokumentarne filmove, filmske reportaže, te jedan dugometražni glazbeni igrani film, *Lisinski* (Majcen 1998c:169). Hrvatski slikopis je već 9. svibnja 1945. zamijenila Filmska direkcija za Hrvatsku, središnjeg Državnog filmskog poduzeća nove države, Demokratske Federativne Jugoslavije (Majcen 1998c:172). Već godine 1946. ono se ukida, a novo, od državnog značaja i javno financirano, postaje Zvezda film, sa sjedištem u Beogradu, dok se u republikama osnivaju posebna filmska poduzeća, pa u Zagrebu to postaje Jadran film. Za filmsku distribuciju osniva se posebno poduzeće koje će od 1954. godine imati ime Croatia film, dok proizvodnju obrazovnih filmova, na 16 mm filmu, 1947.g. preuzima Nastavni film, koji se od 1952. godine zove Zora film (Škrabalo 1984:123). Godine 1946. ukida se u potpunosti proizvodnja znanstveno-obrazovnih filmova Škole narodnog zdravlja. U Hrvatskoj se počinju raditi ideologizirane reportaže o političkim događajima, izgradnji zemlje, veličanju seljačkih radnih zadruga i sl. Neki su autori, osim političke poruke, pokušali u svoje filmove unijeti i elemente filmske dokumentaristike, pa bi među tim filmovima za nas možda mogli biti interesantni *Tunolovci*, Branka Belana iz 1948. godine ili možda *Koraljari i spužvari* Rudolfa Sremca iz 1947. godine. Za oba filma odmah je jasno i neupitno da su ga snimali profesionalci, te da je filmski jezik ono čime se oba filma služe i kroz što progovaraju. Film *Tunolovci* u trajanju od nešto više od 15 minuta donose priču o pet velikih tunolovaca koje dva dana pratimo u nji-

hovem nastojanju da ulove veliko jata tuna u podvelebitskom kanalu. U filmu još nema sinkro-zvuka, pa nam radnju opisuje i spikerski *off*-tekst koji ponekad interpretira radnju, najčešće u smislu veličanja napora ribara, a često, jednostavno, pojašnjava što se događa. Spikerski tekst prati i (vrlo dramatična) autorska glazba. *Tunolovce* je radio Branko Belan, jedan od važnijih hrvatskih filmskih redatelja, teoretičar filma, filmski i televizijski kritičar, ujedno i utemeljitelj Katedre za montažu današnje Akademije dramskih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Iako je tema filma bila sasvim etnografska – način ribolova – film nije ni na koji način imao namjeru biti etnografski. Isto se može zaključiti i o filmu *Koraljari i spužvari*, čiji je autor također bio profesionalac, Rudolf Sremec, scenarist i redatelj, dapače, dobitnik Oscara za scenarij animiranog filma *Surogat*. Film također prati tradicijsku pomorsku ekonomiju, koraljare i spužvare šibenskog područja pri vađenju spužvi odnosno koralja; izuzetno je dobro snimljen, čak nešto intimniji i topliji u kadrovima, sasvim filmski blizak svojim protagonistima u njihovoj svakodnevnoj borbi za zaradom. Za snimanje je prvi put u hrvatskoj kinematografiji upotrijebljena podvodna kamera, koju je izradio Sergij Tagatz. Bez obzira na privlačnost kadrova, u filmu ne saznajemo ništa o kontekstu u kojem se vađenje spužvi i koralja odvija, o tome tko ih vadi i kada, koliko se može zaraditi na taj način, dakle, nedostaje čak i temeljni etnografski „tretman“ teme. Naravno, nije bio ni mišljen. Simbolika borbe s morem koje daje, ali i traži, ostaje, međutim, prepoznata do danas, pa se scene iz filma mogu danas naći na You Tubeu kao podloga klapskim pjesmama<sup>52</sup>. Škrabalo i Majcen su kritični prema oba filma i tvrde da su oni prvenstveno bili namijenjeni agitiranju pristupanja seljačkim radnim zadrugama, te da ih kao takve treba i gledati (Škrabalo 1984; Majcen 1998 c: 172-175). Unatoč tome, činjenica je da je javno, a ne komercijalno, financiranje filmske proizvodnje imalo za posljedicu i njezino usustavljivanje i organiziranje i, što je najvažnije, okupljanje i educiranje kadrova potrebnih u procesu filmske proizvodnje. Ta su vremena stoga udarila temelj suvremene hrvatske kinematografije i odgojila mnoge redatelje. Dvadesetak godina kasnije, oni će biti nositeljima zrele i autorski samosvjesne filmske dokumentaristike, čije ćemo pojedine radove, primjerice Sremčeve *Ljude na točkovima* iz 1963. ili *Vrijeme šutnje* iz 1971. godine, moći (uvjetno) uvrstiti

---

<sup>52</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8GZr76eWt9M&t=46s>

i među naslove s etnografskom vrijednošću, kao što smo već pokazali u poglavlju o vrstama vizualne etnografije.

## Jean Rouch – promjena paradigme

U razdoblju neposredno nakon Drugog svjetskog rata možemo spomenuti i ime osobe koja će, u smislu filmske etnografije, obilježiti iduća desetljeća, ali i etnografski film generalno. To je, u uvodu knjige već spomenuti, francuski etnolog i filmaš Jean Rouch. Od 1946. godine Rouch snima po Africi (Heider1982:39), koja će i tijekom narednog desetljeća biti prostorom njegovog interesa. Bilo je to vrijeme kad je 16 mm filmska kamera postala prihvatljiv profesionalni medij. Postoji i legenda vezana uz Rouchevo rano stvaralaštvo; navodno je na jednom snimanju u Nigeriji Rouch izgubio stativ kamere i tako je, silom-prilika, otkrio čari snimanja iz ruke (Sherman 1998:47). Sam, međutim, tvrdi da mu je stativ pao u rijeku prilikom prvog putovanja kanuom niz rijeku Niger, 1946. godine (Rouch 1955 u Hockings 2003:28). Nije rečeno da je baš ovaj događaj, gubitak stativa, donio krucijalne pomake u Rouchovom načinu razmišljanja, no činjenica je da je taj etnolog i filmaš već tijekom idućeg desetljeća unio bitne pomake u način korištenja filma u etnografske svrhe i to ne više na području pukog bilježenja, već na području opisivanja i to onog koje je istodobno i izražavanje (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

1950-te godine unijele su prilične živosti u etnografsku filmsku produkciju i Rouch će u svojem radu objediniti ideje i postupke Roberta Flahertyja i Dzige Vertova. Od Flahertyja će, između ostalog, direktno preuzeti ideju prikazivanja snimljenih materijala protagonistima i uključivanja njihovih stavova u samu izradu filma, a od Vertova preuzima ideju kamere kao entiteta koji se kreće zajedno s radnjom, odnosno kamere kao kino-oka (Sherman 1998:46). Rouch je čak svoj filmski pravac nazvao *cinéma vérité*, prema naslovu Vertovljevih filmskih žurnala *Kinopravda*, odnosno *kino-istina*. Rouchova kamera nije snimala onako kako se dotad uvriježilo, statično, s jednog mjesta, sa zumiranjem i odzumiranjem, već je postala pokretna, kretala se zajedno s protagonistima. Naravno, to je omogućila nova tehnologija - manje i lakše kamere. I uz to je vezana anegdota koju Rouch sam prepričava, naime, on je u Africi tijekom Drugog svjetskog rata radio kao vojni, a kasnih 1940-ih kao civilni inženjer francuske kolonijalne uprave, nadgledavši izgradnju mostova

i cesta. Nakon što je rat završio, navodi sam, bio je toliko sretan što je bio živ da je samo želio pobjeći od svega što je do tada radio i započeti nešto sasvim drugo (Rouch 2003f:219). Kulturni konflikt je bilo ono što ga je oduševilo, šokiralo i privuklo etnološkom radu, te se nekako pokušavao „ugurati“ u francuske etnološke ekspedicije toga doba (Hockings 2003:28). Odbili su ga za sudjelovanje u ekspediciji Ogooué-Kongo, što ga je naljutilo, pa je odlučio sam otploviti kanuom niz rijeku Niger i to je rekao jednome od svoja dva antropologa mentora – to su bili Marcel Mauss i Marcel Griaule – čija predavanja je slušao na fakultetu, dok još nije krenuo u Afriku. Griaule, želeći ga ohrabriti, iako je odmah ustvrdio da mu je to glupa ideja (Rouch 2003f:219), nudi mu svoju, 35-milimeterarsku staru kameru, tešku 20 kilograma. Rouch shvaća problem prevoženja i korištenja kamere teške 20 kilograma u drvenom kanuu širokom 100-njak, a dubokom jedva 40-tak centimetara, pa odlazi, po savjetu prijatelja snimatelja, na pariški buvljak i kupuje za 200 dolara laganu, malu, 16-milimetarsku Bell&Howell kameru, koja je često bila korištena za novinarska dokumentarna snimanja u Drugom svjetskom ratu (Rouch 2003f:219). „To je bila kamera s kojom sam otkrio kako snimati filmove“ (Rouch 2003f:219).

Nije nikakva tajna da razvoj tehnike otvara vidike i rađa novim pogledima. Kadar u kretanju, snimljen iz ruke, bez stativa, nije bio ostvariv dok tehnologija to nije omogućila (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Ako se sjetimo Gregoryja Batesona iz prethodnog poglavlja, pitanje je bi li on kameru koristio drugačije da ju jednostavno tehnički nije bio prisiljen držati na stativu. Bilo kako bilo, trebao se netko i usuditi to napraviti. A svaka inovacija nadahnjuje se nekim ranijim dostignućem. Tako je i Rouch, našavši svoje uzore u Flahertyju i Vertovu, „stvarao filmove u opsegu od etnografskog ‘re-kreiranja’ mogućih ‘stvarnosti’ do dokumentiranja neinsceniranih događaja“ (Sherman 1998:47).

Godine 1952. godine, kao što je već rečeno, Margaret Mead i Gregory Bateson objavili su prve od svojih filmova s Balija, odnosno montiranih filmskih zapisa s naratorskim tekstom. Međutim, u to vrijeme Jean Rouch već ozbiljno snima po Africi i samo tri godine poslije njih, 1955. godine, Rouch objavljuje „something completely different“, nešto posve drugačije, film *Les Maîtres Fous*. Film je bio u boji, sa sinkro-zvukom, i iako su kritičari jednoglasno hvalili inventivnu uporabu kamere, film je naišao i na snažne kritike u odnosu na tretman političkog konteksta i

načina na koji prikazuje ritual opozicijskog političkog pokreta Hauka tijekom britanske kolonijalne vlasti u Gani (Meyer 2017). Naime, domaći protagonisti, Hauke, u visoko ritualiziranom igrokazu glume svoje gospodare, Britance, padajući pritom u trans i pijujući pseću krv. Odmah, na prvim projekcijama, *Les Maîtres fous* podijelio je publiku - za neke je bio sasvim rasistički i imperijalistički, dok su ga drugi smatrali anti-kolonijalističkim i subverzivnim (Bensmaïa 2007, Cowie 2007, Henley 2009, Rouch 2003a, Meyer 2017:2). Za afričke revolucionare bio je gruba rasistička denuncijacija Afrikanaca kao primitivnih divljaka (Meyer 2017, Cowie 2007, Stoller 1992). Studenti na zapadu na film su reagirali mučninom, šokom, nevjericom ili s analitičkim odmakom (Stoller 1992, Meyer 2017), dok su Afrički studenti bili impresionirani neustrašivošću Hauka i tim izuzetno direktnim i plastičnim ritualom kao načinom osnaživanja vlastite pozicije unutar kolonijalnog konteksta (Cowie 2007, Meyer 2017). Rouchov mentor na doktoratu iz etnologije, Marcel Griaule, onaj koji mu je nudio veliku kameru za mali kanu, bio je toliko zgrožen i šokiran filmom kada ga je prvi put vidio da je zamolio Roucha da ga uništi (Rouch *et al.* 2003, Meyer 2017). Za javno prikazivanje filma 1957. godine Rouch je, prije suočavanja gledatelja s direktnim scenama uznemirujućeg rituala, dodao svoj narativni off-tekst i uvodne scene gradske svakodnevnice Accre. Prikazivanje filma čak četrdesetak godina kasnije na Arteu, 25. lipnja 1996. godine, također je još bilo potrebno "ublažiti", pa su prije i poslije filma prikazani intervjui s Rouchom u kojima on objašnjava što je bila namjera filma. U uvodnom intervjuu Rouch navodi da je poticaj za film došao od Hauka samih, jer mu je prilikom jednog javnog predstavljanja istraživanja migracija u zapadnoj Africi i prikazivanja jednog drugog etnografskog filma, iz publike prišao Hauka svećenik i zamolio ga da snimi taj njihov ritual.

Čini se da je to bio početak Rouchevog zaokreta prema refleksivnosti u filmu i prema vizualnoj i uzajamnoj antropologiji – *shared anthropology* (Colleyn 2005, Meyer 2017). Odbacujući jednostrani, kvazi-objektivni, empiricistički i strukturalistički pristup etnografiji koji Drugog promatra sa distance (Colleyn 2005), analitičke, političke, znanstvene, vremenske ili (samo) geografske, Rouch u svojim filmskim nastojanjima pokušava naći odgovarajuću metodu, metodologiju i tehnologiju percepcije koja bi obuhvaćala i druge, različite načine mišljenja i življenja (Rouch 2005). Upravo to pokušava postići općenito kroz ideju uzajamne antropologije,



a posebice s filmom *Les maîtres fous*, koji pokazuje podčinjenost afričkog stanovništva unutar kolonijalnog settinga jednog velikog, uurbanog zapadnoafričkog grada Accre i njihov odgovor na tu situaciju kroz zapravo jednostavan, jednodnevan, ali šokantan ritual. Uzajamna vizualna antropologija kojoj Rouch teži u idealnom slučaju, ako je dobro „pogođena“, mijenja i promatrača i promatranog u svojevrsnom etno-dijalogu koji podrazumijeva i reakciju Drugog na način na koji je predstavljen od strane promatrača (Rouch 2003c, Rouch 2003d). Otud i poznata Roucheva sintagma: „film is the only method I have to show the Other just how I see them.“ Tako koncipiran Rouchev sudjelujući promatrač spaja vizualnu tehnologiju i utjelovljeno Ja u „kino-oknu“ i „kino-transu“ (Meyer 2017), a čovjek iza kamere sam postaje Drugi u procesu snimanja (Rouch 2003c, Rouch 2003d). Rouch ovdje usvaja koncept koji se redovito vezao uz pred-refleksivno iskustvo, a koji nam omogućuje da se djelomično prepustimo samom procesu promatranja bez snažne kontrole nad samima sobom (Meyer 2017), drugim riječima da ne pokušavamo kontrolirati sam proces promatranja, već da, na neki način, pustimo da samo promatranje utječe na nas same. Takvi „mi“ više nismo samo distancirani promatrači, već postajemo vizualni sudionici, koji jasno ukazujemo i otkrivamo svoju poziciju kroz opipljive, materijalizirane pokrete rukom nošene kamere (Meyer 2017). Nadalje, čini se da kroz tu samu snimateljsku i filmsku praksu Rouch pokušava anulirati samu konvencionalno uspostavljenu vezu između percepcije i znanja, koja kasnije postaje važan trop u humanističkim znanostima u pisanjima Foucaulta, Bourdieaua, ili Merleau-Pontyja. Naime, Roucheva želja da sve vidi, taj voajerizam koji se uspostavlja kroz oko kamere ne pretvara se automatski u njegovu pretpostavku da sve zna, u omniscijenciju. Naprotiv, u komentarima ne slušamo objektivni autoritet (Meyer 2017), nego, gledajući prikazano, zapravo percipiramo sve one nejasnoće, pukotine, nezgrapnosti, zamućenosti, nekonzistencije, nekongruentnosti koje označavaju granicu između europskog uvida i afričkog postojanja. Dolazi, dakle, gotovo do izvrtnja uloga, do obrnutog reda, kao kod europskih pokladnih običaja. Dapače, i eventualna politička poruka filma ostaje nedorečena, bez obzira na ludilo igrokaza kojim se prikazuju ljudi gospodari - sve protagoniste, poludjele na jedan dan, idućeg dana opet vidimo u njihovim redovnim „ulogama“ i poslovima, kao lojalne, čini se, podanike britanske Krune. Čak i vrlo neutralne analize ističu da film *Les*



*maîtres fous* jednostavno govori o tome kako se ljudi hvataju u koštac s problemima života unutar konfliktnog svijeta (Sherman 1998):

*Film je suprotna krajnost od banalnosti putopisa koji sve ljude, iako egzotične, prikazuje istima. Les Maîtres Fous kaže da se ti ljudi prilično razlikuju od nas, a mi sami moramo shvatiti zašto. Jedno od najdražih Rouchovih naredbi etnografskim filmašima je 'Pa ispričajte priču!'. Ali ... on je učinio puno više od toga. Upotrijebio je film da bi analizirao situaciju. To je etnografija» (Heider1976:40).*

Film *Les maîtres fous* je međutim, tek početak Rouchevog stvaralaštva i ogromnog utjecaja koji je ostavio na razvoj vizualne antropologije i etnografskog filma, o čemu će još kasnije biti riječi. A kao što je već u ovom radu rečeno, povijest etnografskog filma, odnosno etnografskih (audio) vizualnih proizvoda i vizualne etnografije konstantno je „trčkanje“ između znanosti i umjetnosti, pokušaja njihovog mirenja - traženje načina da se napravi vjerodostojan dokument ljudskog ponašanja u konkretnom vremenu i prostoru, koji će, budući da je vizualan, pritom još biti i gledljiv, a da je usto i izražajan, ali u funkciji interpretacije. Pritom susrećemo žanrovske krajnosti, no još i više traženja „zlatnog reza“ među njima, s većim naglaskom na jedan ili drugi pol (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

I sljedeći američki primjeri iz 1950-ih to pokazuju. Kao i to da nisu uvijek samo redatelji, filmaši oni koji naginju umjetnosti filma, a samo etnolozi/antropolozi oni koji će inzistirati na „ispravnom znanstvenom pristupu“. Znalo je biti i obrnuto.

## Od pustinje Kalahari do institucionalizacije etnografskog filma

John Marshall pravi je primjer za to. Njegov vrlo imućni otac, Laurence K. Marshall, tada već biznismen u mirovini, financirao je od 1951. godine seriju ekspedicija, svojem tada 19-ogodišnjem sinu Johnu, u pustinju Kalahari u južnoj Africi zbog proučavanja naroda !Kung ili Ju'/hoansi (Durrington 2004). Tada još tinejdžer, John Marshall nije išao na put sam, na put je krenula cijela obitelj, a unutar obitelji podijelili su i zadatke: majka Lorna bavila se etnografijom, kći Elizabeth odlučila je o tom narodu napisati knjigu, a sin John snimiti film. Nitko od njih nije bio obrazo-

van za antropologa, John očigledno nije bio obrazovan ni za što. Također nisu ni antropologe vodili sa sobom. Ali, prema riječima Karla Heidera, rezultati su bili izvanredni: Lornina etnografija bila je „izvanredne kvalitete“, prema mišljenju Georga P. Murdocka, značajnog američkog antropologa, kći Elizabeth Marshall Thomas objavila je 1959. knjigu o narodu Ju'/hoansi pod naslovom *The Harmless People*, koja je bila vrlo popularna, a John Marshall snimio je filmove koji će, kako Heider kaže, odigrati glavnu ulogu u razvoju etnografskog filma (Heider 1976:31). Često je, unatoč čudnim okolnostima i svojoj neiskusnoj mladosti, Marshall bio hvaljen zbog svoje „etnografske dokumentarne filmske prakse“, ali je, naravno, jednako često bio i kritiziran. Čak je bio, tvrdi recentniji teoretičar Matthew Durrington, i svojevrsno žrtveno janje (Durrington 2004), jer je vjerojatno bilo lakše optužiti nepoznatog tinejdžera, niti antropologa niti filmaša, za kulturni rasizam i vidjeti njega kao utjelovljenje zapadno-hegemonijskog pogleda, nego se pozabaviti sličnim elementima u radovima drugih antropologa toga doba. S druge strane, Marshall će na istom „terenu“ ostati još mnogo godina i njegovi kasniji filmovi, primjerice *N!ai, the Story of a !Kung Woman*, koji je objavljen 1980. godine i koji sadrži materijale snimljene tijekom dvadesetak godina, mnogo ozbiljnije pričaju o političkom kontekstu i stvarnim problemima naroda Ju'/hoansi. Film *N!ai* je toliko jasan u otkrivanju konteksta u kojem se 1980-ih godina nalaze Ju'/hoansi, da sadrži i scenu sa stvarnog snimanja filma *Gods Must be Crazy* redatelja Jamiea Uysa, velikog svjetskog blockbustera koji je te zajednice postavio na holivudsku pozornicu.

Čini se, međutim, da se i mlađahni Marshall sam preplašio vlastite odgovornosti prikazivanja Drugog, i valjda svjestan činjenice da bi stotine tisuća stopa sirovine koju je nasnimio od 1951. do 1954. godine ipak trebali pogledati stručnjaci, obratio se tadašnjem ravnatelju Muzeja Peabody na Harvardu. U podrumu dotičnog muzeja smjestio se, Film Study Center, za čijeg je ravnatelja odabran antropolog Robert Gardner. Gardner je tada bio polaznik doktorskog studija na Harvardu, ali i čovjek s već stečenim filmskim iskustvom. Naime, na Washingtonskom sveučilištu svojedobno je utemeljio i vodio Orbit Films, malu kompaniju za dokumentarni film. Stoga je Gardner pratio Marshalla na sljedećoj ekspediciji u pustinju Kalahari 1955. g. i nakon tog putovanja od dijela snimljene metraže pomogao mu je montirati film *The Hunters*. Film trajanja 73 minute završili su 1956. i objavili 1958. godine, a ubrzo je postao po-

pularan i cijenjen (Heider 1982:31). U njemu se osjećao Flahertyjev utjecaj, a eto zbog čega: u filmu se radi o četiri Ju'/hoansi lovca, koji tijekom dva tjedna love i na koncu ulove žirafu. Taj je narod lovaca i sakupljača u filmu prikazan kao prilično gladujuć, kako kaže sam Marshall u naratorskom *off* tekstu, „bili su često žedni, a uvijek gladni“, pa je stoga i njihov lov naglašen kao prilično važan. Međutim, film nije snimljen tijekom dva tjedna, već tijekom nekoliko godina, tako da ni sva četvorica lovaca nisu unutar filma, od početka do kraja, ista (Gotthardi-Pavlovsky 2009). A naknadna istraživanja iz 1960-ih godina, na istom području, pokazala su da su se narodi koji su još živjeli u pustinji Kalahari u dobroj mjeri u prehrani koristili mongongo orasima, kojih ondje ima u izobilju, tako da uopće nisu gladovali, pa im ni lov nije imao do te mjere egzistencijalnu ulogu do koje su je shvatili Marshallovi i Gardner (Heider1982:32). Dominantno su, naime, bili skupljači, a ne lovci (Sherman1998:37). Film je bio opterećen i pretjeranom količinom sveznajuće spikerske naracije - jer i on je bio nijem, sniman netonskom kamerom - koja je doslovno opisivala ono što je slika i sama pokazivala (Sherman1998:37). Jedna od prvih spikerskih rečenica neodoljivo podsjeća na Flahertyjeve romantičarske telope: „sjeverni dio pustinje Kalahari je oporo, suho područje“. Sve u svemu, prema Sherman, ovaj je film, u etnografskom smislu riječi, čista fabrikacija. I ovdje je, kao i kod Flahertyja, priča romantizirana. Bez obzira što obje priče imaju nekakvu etnografsku podlogu - utoliko što je bilo zamislivo da su prikazani narodi uistinu i živjeli na prikazani način u ekstremno grubim životnim uvjetima i zbog tog gladovali - u oba slučaja je istraživačka etnografija, posebno ona na kojoj počiva interpretacija u *The Hunters*, bila na vrlo klimavim nogama (Sherman1998:37). Heider je, pak, bio zadovoljan scenama lova, iako svjestan generalno krive etnografske interpretacije filma. Heider tvrdi da, iako *Lovci* nisu konceptualno nadišli ni Flahertyja, ni Mead-Batesonove, ipak su, kao film, bolji od svih Flahertyjevih filmova, budući da je Marshall svoju priču manje idealizirao, i u njoj manje bio outsider negoli Flaherty u svojim. Heideru su, za razliku od starijih filmova, koji su do 1950-ih postali zastarjeli, *Lovci* bili moderan film (Heider1982:32). Dakako, jer su bili ispričani putem montaže, a ne putem kamere-na-koju-se-ne-smije-utjecati-kako-ne-bi-iskrivljivala-sliku-koja-je-etnografski-dokument. Međutim, prema svojoj prilici, stil filma i interpretacija bili su Gardnerovo „maslo“, a ne Marshallovo, što bi čovjek možda prije očekivao, jer Marshall nije bio antropolog, dok Gardner

jest (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Naime, upravo Marshall rezultatom nije bio zadovoljan, i s tim je filmom njegova suradnja s Gardnerom i završila (Sherman1998:37). Bez obzira ma sve, *Lovci* nisu golo bilježenje, već pričanje priče i to putem montaže i naracije – *Lovci* su film – i time označavaju novi početak za američku etnografsku filmsku produkciju. Ipak, recentni kritičari ostaju iznimno kritični i naglašavaju probleme koji neizbježno moraju nastati u pokušaju da se prikaže „pretpovijesni“ način života i ekonomija skupljača i lovaca u dvadesetom stoljeću (White 2018), jer „autentičnost“ prikaza ovdje proistječe iz uporabe kamere-oka koja transmutira ono što „vidi“, da parafraziramo Susan Sontag, u ono što je dovoljno „slikovito“ i zgodno za pogledati suvremenom flaneru srednje klase (White 2018) u njegovoj voajerističkoj dokolici.

Ne razmišljajući ipak – ili previše – o mogućoj filmskoj publici i njihovoj percepciji filmova koje su snimali, znamo dakle da su gotovo istovremeno po središnjoj i južnoj Africi ranih 1950-ih švrljala dva dobrostojeća flanera, dva bijela muškarca, inovativni Jean Rouch i nezreli John Marshall. Filmovi pak koje su tamo snimili odredili su razvoj vizualne antropologije i etnografskog filma. Jean Rouch već u tom razdoblju radi to filmski puno smislenije i etnografski relevantnije, a inovativnije – samo se za to u SAD-u tada slabo znalo.

To je desetljeće važno još po nečem što je bitno naglasiti. To je, naime, vrijeme kad se zbog etnografskog filmskog rada počinju organizirati kongresi i stvarati asocijacije, odnosno vrijeme početka institucionalizacije etnografskog filma. Na Međunarodnom kongresu antropoloških i etnoloških znanosti, ICAES, u Beču 1952. godine osnovan je Međunarodni odbor za etnografski film, CIFE – Comité International du Film Ethnographique. Osnovan je s ciljem „daljnje prezervacije, produkcije i distribucije“ etnografskih filmova (Hockings 2003:28). Iste godine, 1952., međutim, reorganizira se i s radom nastavlja njemački Institut za znanstveni film u Göttingenu osnivanjem „prvog sustavnog arhiva antropoloških filmova“. Radilo se o starom institutu koji je još 1934. osnovan kao Institut za film u znanosti i obrazovanju, a koji se nakon završetka Drugog svjetskog rata morao snažno pozicionirati protiv naslijeđa Trećeg Rajha čiji je bio dio, te se njemački antropolozi sa velikim žarom bacaju na snimanja u Melaneziji i Africi, što dalje od nedavne, bliske, ružne prošlosti. Antropolozi koje Institut pušta na takav teren bili su obvezni proći intenzivnu edukaciju u filmskoj tehnici i tehnologiji, a Deutsche

Forschungsgemeinschaft im je financirao svu potrebnu logistiku i filmsku opremu za ekspedicije, upravo pod uvjetom da su završili navedeno obrazovanje. Filmovi tih antropologa, čiji su kriteriji izrade bili definirani u prethodnoj edukaciji, sačinjavali su početak *Encyclopediae cinematographice*, arhiva, ili današnjim rječnikom, baze tisuća filmova. Kako bi se omogućilo komparativno istraživanje, ti „filmovi“ su morali filmski pokrивati samo jednu „tematsku jedinicu“ (Hockings 2003:29), primjerice ples, rad, ritual, liječenje i sl. Takav taksonomijski tretman etnografskog filma i etnografskih tema općenito nije baš „legao“ tadašnjem izvršnom uredniku CIFE-a, Jeanu Rouchu. Francuski ogranak CIFE pripremio je analizu 106 filmova i objavio ih 1955. godine kao UNESCO-ov katalog etnografskih filmova u kojem Rouch svojim pristupom inzistira na njihovoj znanstvenoj, političkoj, ali i umjetničkoj vrijednosti.

Zašto je važna administrativna i gotovo birokratska institucionalizacija etnografskog filma? Očito je da je količina etnografsko-filmske produkcije u Europi i svijetu do tog vremena toliko narasla i etnografsko snimanje postalo već do te mjere prisutan način etnološkog bilježenja i izražavanja, da je za to već postojala potreba institucijske organizacije, ali i razgovora, razmišljanja, propitivanja, definiranja. Prvi vrlo ozbiljan pokušaj definiranja dogodio se unutar Instituta u Göttingenu, koji, na temelju silne filmske metraže koja polako pristiže, 1959. godine objavljuje svoja *Pravila za filmsku dokumentaciju u etnologiji i folkloru* (Hockings 2003:29). Prema tim pravilima, (1) takvu filmsku dokumentaciju smiju raditi samo osobe s ozbiljnom antropološkom izobrazbom ili pod striktnim vodstvom antropologa, (2) i simultano voditi precizan dnevnik i terenske bilješke. Nadalje, (3), snimljeni događaji moraju biti autentični, s time da se neki (tehnološki) procesi i radnje smiju prirediti za kameru, ali ne smiju se i ceremonije te (4) se mora snimati bez naglašeno dramatičnih kutova ili pokreta kamere i montirati u skladu s time, naglašavajući reprezentativnost, a ne interpretativnost, pokazanog. Čini se, dakle vrlo rigidna pravila koja pokušavaju uspostaviti znanstveni karakter filma u društvenim znanostima općenito. Naime, definicija se postupno širi i na područje sociologije, iz čega se može zaključiti da je, možda upravo preko filma, došlo do širenja područja interesa, odnosno shvaćanja kako te dvije znanosti imaju puno dodirnih točaka i da je objema film koristan alat. A i kasniji razvojni pravac etnologije još ih je više povezao. I danas je posve uobičajeno da se i sociološki ili antropološki film nalazi

u naslovu etnografskih ili antropoloških filmskih festivala, kao što smo vidjeli u uvodnom poglavlju. Već zaključno s 1959. godinom, održano je sedam međunarodnih kongresa „etnografskog i sociološkog“ filma, a CIFE 1959. godine postaje CIFES dodajući i *sociologique* svom nazivu (Hockings 2003:29).

U tom procesu uspostavljanja discipline posebno je važno istaknuti 7. kongres etnološkog i sociološkog filma, održan 1959. godine u Peruggi, Italija. Na njemu je, naime, već tada došlo do sukoba mišljenja među etnolozima, čiji je dio smatrao da su filmaši „povelili kolo“, odnosno da nameću svoj, „umjetnički“ način razmišljanja u proizvodnji etnografske filmske metraže (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Nakon burnih rasprava, naposljetku je, kao svojevrsno rješenje, prevladalo kompromisno stajalište koje smatra da treba uvažiti različite komunikativne vrijednosti koje film nudi, te da se, u tom smislu, etnografski filmski proizvodi – kako se direktno navodi u pisanim zaključcima kongresa - mogu žanrovski podijeliti i to na: prave istraživačke filmove, popularnoznanstvene filmove, te igrane filmove i filmske žurnale (Majcen 1998c:166)<sup>53</sup>. Dakle, već je tada, 1959. godine, shvaćeno da različite filmske forme mogu biti etnografski korisne, uključujući i formu igranog filma. Logično, jer bitnih razlika između igranog i dokumentarnog filma i nema; u igranom likove glume glumci, dok u dokumentarnom ljudi glume sami sebe, no sve ostalo u biti je isto. Dapače, igrani film nerijetko puno bolje, plastičnije, može dočarati kontekst u kojem se nešto zbiva, jer priča priču „iznutra“, kroz psihička stanja likova i pokazuje njihov osobni doživljaj okolnosti koje pak stvara društveni kontekst, odnosno kako se te okolnosti i taj kontekst odražavaju na život tih likova (Gotthardi-Pavlovsky 2009). A što se tiče vjerodostojnosti – jer, navodno, u igranim filmovima sve je glumljeno i namješteno, a u dokumentarnima, kao, nije – onog trenutka kad osobi koju snimate kažete da ne gleda u kameru i da se ponaša kao da kamere nema, prestaje etnografija i počinje iluzija, počinje film (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Hoćete li filmu vjerovati, prvenstveno je pitanje njegove zanatske kvalitete, a zatim i vašeg povjerenja. Iznijeti argumente na način na koji se to mora činiti u pisanom znanstvenom radu, film i tako, u svakom slučaju, ne može.

---

<sup>53</sup> Iz: VII. simpozij etnografskega in sociološkega filma, *Naši razgledi br. 18*, 1959., str. 438.

Još je jedna iznimno važna stvar bila vezana za dotični simpozij u Peruggi: na njemu je osnovan međunarodni festival etnografskog filma, *Festival dei popoli*, koji će se, od te godine, kontinuirano održavati u Firenzi. Tolika je već do tada bila količina etnografske filmske proizvodnje da se mogao napraviti i festival, kao mjesto na kojem će se etnolozi i filmaši moći vidjeti tko što radi i razgovarati o tome. I to je onaj festival na kojem je već iduće godine, 1960., naš film *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi*, snimljen, sjetimo se, davne 1933. godine, osvojio *Grand prix* festivala. Festival u Firenzi nastavio se održavati svake godine i održava se još uvijek, kao najstariji festival etnografskog filma na svijetu.

Göttingenski Institut za znanstveni film, IWF – danas IWF Knowledge and Media – također je ostao aktivan do danas, s gotovo nepromijenjenom misijom da proizvodi, dokumentira i distribuira audiovizualni medij za potrebe istraživanja i podučavanja od javnog interesa. Kasnije, krajem 1990-ih, Institut prebacuje fokus svojeg rada s proizvodnje filmova isključivo na pohranjivanje, sistematiziranje i transferiranje audiovizualno zabilježenih podataka relevantnih za znanost – transformira se u medijskog znanstvenog provider-a<sup>54</sup>. To je ovaj Institut činio od svojih početaka, što je dijelom ponukalo i našu domaću uzdanicu, Milovana Gavazzija, da razmišlja na taj način, odnosno da to pokuša primijeniti i u svojem snimateljskom radu. Dapače, vrhuncem znanstvenog etnološkog filma Gavazzi je smatrao komparativne filmove sastavljene upravo od takvih, različitih materijala iz različitih krajeva svijeta, koji uspoređuju istu kulturnu pojavu – opširnije o tome bit će riječi u sljedećem poglavlju. On je Institutu i slao svoje filmske zapise, no nisu mu svi bili prihvaćeni kao dio arhiva, zbog visokih i strogih kriterija koje je Institut postavio. Gavazzi je, zapravo, i snimao svoje zapise prema naputcima Instituta, kako bi zadovoljio visoke znanstvene kriterije, za koje je, očito, smatrao da ih Institut ima. A Institut mu je i pomagao, povremenim doniranjem filmske vrpce za snimanje (Križnar 1992:189-190). Nekako je Gavazzi u istom intervjuu i priznao tu svoju ovisnost o njima, pomalo rezervirano naglasivši da su oni u Institutu baš htjeli „takve“ – što god to da značilo – filmove (Križnar 1992:190).

---

<sup>54</sup> Podaci sa službene web stranice Instituta: <http://www.iwf.de/IWF/Institute/profile.htm>

## Mlade snage i mlada televizija u Hrvatskoj

Milovanu Gavazziju neizmjereno je bilo stalo da i mi budemo članovi etnografske filmske „obitelji“. Već 1957. godine potaknuo je osnivanje odbora CIFE za Jugoslaviju, koji je postao 9. nacionalni odbor CIFE, a Gavazzi je postao njegovim predsjednikom (Majcen 1998c:166). Tijekom 1950-ih Milovan Gavazzi nastavlja s produkcijom snimanja kraćih, nekolikominutnih filmskih zapisa za tadašnji Etnološki zavod pri Odsjeku za etnologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu, na kojem i dalje predaje i radi. U tom su desetljeću snimljena svega četiri etnološka filmska zapisa. 1952. godine sam Gavazzi snima film o tatauiranju kod Banje Luke, dok ostala tri snima Salih Rajković, povjesničar umjetnosti iz Mostara, i to: na temu tatauiranju u Prozoru, u Hercegovini, 1953. godine, te o oranju ralom i o modeliranju posuda na ručnom kolu, kod Banje Luke, oba iz 1958. godine.

Međutim, početkom tog desetljeća, točnije, krajem prošlog, na etnološkoj sceni pojavljuje se i prvi znanstveni institut koji se bavi etnologijom i folkloristikom i koji je očigledan i novi interesent za etnološka audio-vizualna istraživanja. Naime, godine 1948. u Zagrebu je osnovan Institut za narodnu umjetnost – današnji Institut za etnologiju i folkloristiku – čiji zaposlenici i suradnici, etnolozi, etnomuzikolozi, etnokoreolozi, folkloristi, itd., također izlaze na teren i također koriste kameru u svrhu bilježenja. Prvi put se to dogodilo 1957. godine kada se kamere prihvatio etnolog i etnokoreolog Ivan Ivančan (Gotthardi-Pavlovsky 2009). I on radi kratke filmske zapise: snima ples balun/balon u Rovinjskom Selu i Rudanima, kod Pule, zatim običaj ljelja, pa kolo i nadgrobne križeve u Gorjanima, kod Đakova, a iduće, 1958. godine posvetio se svojem rodnom selu Molavama, u Podravini, gdje snima obradu konoplje, te ispiranje zlata na Dravi<sup>55</sup>.

Ivančan je Gavazzijev student, i u njegovom se čitavom stručnom i znanstvenom radu osjećao Gavazzijev utjecaj. I njemu je film samo sredstvo bilježenja, a ne izražavanja, pa ga i koristi na isti način kao i Gavazzi, s istim istraživačkim pristupom i prioritetima. No, Poput Gavazzija i Ivančanu možemo biti zahvalni na marljivom i predanom bilježenju, zahvaljujući kojem su nam ostali sačuvani neponovljivi dokumenti pojava koje je snimao (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

---

<sup>55</sup> Podaci dostupni u arhivi Instituta za etnologiju i folkloristiku Zagreb



I naposljetku, u Hrvatskoj se tih godina dogodilo još nešto što će se pokazati važnim za stvaranje etnografske filmske i kasnije video produkcije – osnovala se televizija. Godine 1956. u Zagrebu se, prva u Jugoslaviji, osniva Televizija Zagreb i s već postojećim, od 1926. godine, Radiom Zagreb udružuje se u Radioteleviziju Zagreb, koja pak od 1990. postaje Hrvatska radiotelevizija (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Time se otvara novo poglavlje u proizvodnji etnografske audiovizualne metraže, naravno, sa svojim specifičnostima. No, to će više doći do izražaja tijekom narednih desetljeća - upravo će Televizija Zagreb/Hrvatska televizija postati glavnim, odnosno većinskim, nositeljem etnografske audiovizualne proizvodnje u Hrvatskoj (Gotthardi-Pavlovsky 2009).