

## PROFESIONALIZACIJA VIZUALNE ANTROPOLOGIJE – FILMOVI I INSTITUCIJE

### Jedno ljeto, *Mrtve ptice*, sjekire i pogled kroz tuđe oči

1960-ih godina se zbivaju glavni pomaci u filmskoj etnografiji i, u tom smislu, to je desetljeće bilo najinventivnije. Je li to do „ludih ‘60-ih“, odnosno općih društvenih i duhovnih gibanja koja su se odrazila globalno i na mnogim poljima ili do nečeg drugog, teško je reći, no činjenica je da je upravo to razdoblje u kojem započinje najintenzivnije razmišljanje o mogućnostima korištenja filma u antropološke i etnološke svrhe – koje se nastavlja i tijekom 1970-ih – a kao logična posljedica takvog razmišljanja, koncem 1960-ih započinje i intenzivno akademsko institucionaliziranje i etabliranje audiovizualne etnografije kroz konferencije, časopise, udruge i studijske programe i ona se, polako ali sigurno, od stručnog i znanstvenog alata pretvara u znanstvenu disciplinu (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Na samom početku desetljeća, 1960. godine Jean Rouch, zajedno sa sociologom Edgarom Morinom radi na filmu koji će, poput *Nanooka*, postati nezaobilaznom točkom u povijesti etnografskog filma i koji će do krajnosti primijeniti princip uključivanja snimanih protagonista u postupak proizvodnje filma. To je *Chronique d'un été*, *Kronika jednog ljeta*, 90-minutni film kojeg Rouch i Morin objavljuju 1961. godine. Prva novina je, što se za razliku od dosadanih Rouchovih filmova, radnja *Kronike* odigrava u Parizu, tijekom tog istog ljeta, ljeta 1960. godine, u vrijeme „bolnog odvajanja“ Alžira (Rouch 2003f:221), odnosno u vrijeme trajanja Alžirskog rata, koji je bio izniman politički, ekonomski, strateški, ali i kulturni i humanistički teret za Francusku onoga doba. Rouchovo oko kamere u nastojanju da pronade *cinema-vérité*, ne traži ju u nepoznatom, neuhvatljivom, nerazumljivom Drugom, već ju traži tu, kod kuće i pronalazi neke nove istine i neke nove Druge. Iako se antropologija kod kuće polako razvijala i 1960-ih je svakako već bila dio temeljnih istraživanja u antropologiji, teško da je bilo koji uvid u svog bliskog Drugog tako rano u povijesti razvoja antropologije bio toliko jasan, očit i pričljiv. Film se sastoji od tri dijela. U prvome dijelu Rouch i Morin šecu ulicama Pariza i, nekada sami nekad uz pomoć drugih glumaca, ispituju građane o njih-

vim životima, pitaju ih jesu li sretni. Teme koje na taj način istražuju autori su u velikom rasponu od prostitucije, zarobljeničtva u Auschwitzu, dobrovoljnog sudjelovanja u ratu u Alžiru, života afričkih migranata u Parizu, jet setta St. Tropeza, pa sve do seksualnih odnosa među rasama, što je bila izuzetno bolna tema 1960-ih. Pritom se – sad već tonska – kamera kreće, kako bi i sama postala dijelom radnje koju snima. U drugom dijelu, autori ispituju te iste ljude, nakon što su napravili grubu montažu snimljenog materijala i projicirali im ga. Njihove komentare autori uključuju u finalnu verziju. Na koncu, u zadnjem dijelu, Rouch i Morin šecu dvoranama Muzeja čovjeka u Parizu i razgovaraju o filmu, komentirajući ono što su napravili (Sherman 1998:47-48; Heider 1982:39), tvrdeći da je film bio eksperiment zbog kojeg će upasti u nevolje. I, kao što su Flaherty i Nanook međusobno nadopunjavali svoj film – time što je Nanook, gledajući dnevnu metražu, sugerirao Flahertyju što bi još sve trebalo snimiti – tako su i Rouch i Morin, kako kaže S. Sherman, integrirali ideje svojih filmskih subjekata kako bi stvorili filmski dokument sintetiziran od autora i glumaca (Sherman 1998:48). Rouch tu svoju tehniku naziva, kao što smo već naveli, „uzajamna antropologija“ /*shared anthropology*.

*Antropolog je odustao od toga da bude nekom vrstom entomologa i promatra druge kao da su kukci (čin poniženja) te time postao stimulatorom uzajamne svjesnosti (čin digniteta), objasnio je to Rouch (u Sherman1998:48)<sup>56</sup>.*

Zapravo je teško reći nešto sasvim novo o *Kronici jednog ljeta*. Uz DVD izdanje 2013. godine u *The New Yorkeru*<sup>57</sup> izlazi prigodni članak koji film naziva „jednim od najvećih, najhrabrijih, najoriginalnijih dokumentaraca koji su ikada snimljeni i koji postavlja – ali i uvjerljivo odgovara na njih – pitanja same svrhe kinematografije i njene forme, te moralne angažiranosti koje su u temelju samoga žanra, same ideje dokumentarnog filma. Genijalna refleksivnost samoga filma nije uopće njegov konačni doprinos, već samo početak njegovog doprinosa i značaja.“ Pokušaj da se film prepriča ili dočara nekom, uvijek će završiti sa: ma, treba ga pogledati!

<sup>56</sup> citirano iz Rouch, Jean: *The Camera and Man*. Preveo Steve Feld. u: *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1, 1974. str. 43.

<sup>57</sup> <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-extraordinary-chronicle-of-a-summer>; Brody, Richard. „The Extraordinary Chronicle of a Summer“. *The New Yorker*, February 21, 2013.

Peter Loizos, jedan od teoretičara 1980-ih, zlatnog doba teorije vizualne antropologije, kojem se polako približavamo, u svojoj knjizi *Innovation in Ethnographic Film* (Loizos 1993) važno mjesto u povijesti etnografskog filma ostavlja naravno *Kronici* i Jeanu Rouchu. Pema njemu, njegovi filmovi su prvenstveno intimniji, fleksibilniji, spontaniji, tehnički inovativniji. Također naglašava kako kamera Rouchu nije samo pasivni snimateljski alat – što bi bila promatrajuća kamera – već je aktivni agens ispitivanja, a sam snimatelj – čovjek s kamerom – postaje tumač svijeta (Loizos 1993). Takvo aktivno ispitivanje kamerom u procesu tumačenja svijeta sam Rouch naziva *provocation*. Rouch je prvi koji je filmom preispitao „nevinost ranog dokumentarnog snimanja i njegovo utjecanje na objektivnost i istinu“ (Rouch 1993:61). Zanimljivo, taj izazov objektivnosti koji Rouch uspostavlja u filmu odmah na početku 1960-ih, tada još ne utječe na pisanje u antropologiji, ali je jako utjecao na filmaše općenito. Slično navodi i Heider, prema kojem je takav Rouchov stil, u kojem je stvarnost uhvaćena novim sinkronim zvukom i promišljenim nametanjem autora, utjecao je na neke od francuskih filmaša, poput François Truffauta i Jean-Luc Godarda, ali na one etnografske baš i nije (Heider 1982). Dapače, njih trojica se smatraju i začetnicima francuskog novog vala. Kao ključne i inovativne doprinose Jeana Roucha za razvoj etnografskog filma, Loizos će navesti *sudjelujuću* kameru koja, za razliku od promatrajuće, povezuje kameru i ljude i pretvara snimanje filma u stimulans za zajedničko razumijevanje i poštivanje, osiguravajući potpunu odgovornost Drugom (Scheper-Hughes 1995). Sudjelujuća kamera je, stoga, vizualna terenska tehnika velike humanističke i metodološke vrijednosti koja uvelike poboljšava kvalitetu terenskog snimanja (Loizos 1993:64). Nadalje, upotreba sudjelujuće kamere, odnosno sudjelujuća uporaba kamere vodi nas i prema *direktnoj kinematografiji*, koja se odnosi na direktno snimanje događaja i direktan kontakt između onih koji snimaju i onih koje se snima. Takav stil interakcije s ljudima koje snimamo omogućava i automatsko stvaranje analitičkog i interpretativnog okvira filma – snimanje i tumačenje je proces koji se simultano događaju. Etnografičnost takvog filma, odnosno potencijalna etnografsko-dokumentacijska vrijednost filmskih podataka je time suptilna, sofisticirana, empatička, nikako proklamirano objektivna ili empiričko-znanstvena. Kolaboracija sa subjektima koje snimamo, a koju karakterizira subverzivnost i nepostojanje objektivnog, izdvojenog promatrača, vodi ka interogaciji, improvizaciji i inovaciji

koje dopuštaju da se filmu stvari dešavaju, koje dopuštaju fantaziju. Iako nevezano uz Jeana Roucha, možda taj proces veliki Tarkovsky najbolje opisuje:

*Nikada ne pokušavaj publici direktno prenijeti svoju ideju – nezahvalan je to i besmislen zadatak. Pokaži im život i sami će pronaći način da ga dožive i shvate* (Tarkovsky u Chiaramonte et al 2006).

Rouch je nakon *Kronike* snimio još mnogo filmova, zapravo je bio prvi profesionalni etno-filmaš u povijesti (Hockings 2003:28), ali njihov veći utjecaj na etnografski film bio je vidljiv tek kasnije; još ih je znatno kasnije bilo moguće vidjeti i u SAD-u, pa na američke antropologe nisu bitno utjecali (Heider 1982:39-40).

Međutim, indikativni su razvojni putevi već ranije spomenutih američkih autora, Roberta Gardnera i Johna Marshalla. Robert Gardner, koji je bio antropolog, prema tumačenju Sharon Sherman, njegovao je „interpretativnu montažu i etnografski romantizam“ (Sherman 1998:39), dok je ne-antropolog Marshall, upravo suprotno, umjesto naracije fabulom – koja se kod Gardnera događajima služi da bi ispričala autorovu priču i predstavila njegovu interpretaciju, bez obzira na njihov stvarni slijed – razvijao princip „sekvencijskog snimanja“, odnosno dijelio je metražu u sekvence događaja prema njihovom prirodnom slijedu, kako bi pokazao važnost ponašanja unutar pojedine kulture i društva, te kako bi to ponašanje, upravo zbog takvog načina izlaganja, moglo biti analizirano (Sherman 1998:37). Drugim riječima, antropolog Gardner bio je više filmski, „flahertyjevski“ nastrojen, dok je ne-antropolog Marshall više težio znanstvenoj, „meadovskoj“ utilitarnosti svojeg rada, iz čega bi se dalo zaključiti da u formiranju principa i metoda rada formalno obrazovanje i nije presudno (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Robert Gardner, predvođeci ekspediciju harvardskog Peabody muzeja, uputio se 1961. godine među narod Dani, u Nizozemsku Novu Gvineju. Danas je to pokrajina Irian Jaya u državi Indoneziji. Bila je to, opet, multidisciplinarna ekspedicija i sastojala se od prirodoslovca, botaničara, fotografa i od trojice antropologa – Roberta Gardnera, Nizozemca Jana Broekhujsa, te još jednog Amerikanca, Karla Gustava Heidera, autora knjige koju ovdje često koristimo. Naime, zajedno s već spomenutim zbornikom *Principles of Visual Anthropology* Paula Hockingsa, čije je prvo izdanje izašlo 1974. godine – uz ponovljena izdanja 1995.

i 2003. godine – ta knjiga Karla G. Heidera, *Ethnographic Film*, originalno iz 1976. godine, predstavlja uistinu „pisane“ početke vizualne antropologije i zajedno dugo godina ostaju teoretske početnice i udžbenici na studijima vizualne antropologije u svijetu. Tek u posljednjih dvadesetak godina, nakon 2000-ih, zamjenjuju ih u većoj mjeri udžbenici autorica Fadwe El Guindi i Sarah Pink, o kojima će biti riječi kasnije. Možda je ovo dobar trenutak da spomenemo da je veliki Karl G. Heider osobno pristupio jednom od autora ove knjige, Alekseju Gotthardi-Pavlovskom s namjerom da pohvali upravo jedan njegov etnografski film. Radilo se o etnografskom televizijskom dokumentarcu *Maškori 'z Turčičša*, autora Ive Kuzmanića i Alekseja Pavlovskog, u produkciji Hrvatske radiotelevizije, koji je bio prikazan na Međunarodnom festivalu etnografskog filma (*Göttingen International Ethnographic Film Festival*, GIEFF) u Göttingenu 2006. godine. *Maškori* su prikazani kao dio službene selekcije festivala, a Karl G. Heider ih je posebno pohvalio, uputio svoga prijatelja, također teoretičara i praktičara vizualne antropologije, Asena Balikčija, da ga svakako pogleda, te zatražio kopiju filma kako bi ga mogao pokazivati svojim studentima. U kasnijim poglavljima ove knjige otkrit ćemo zašto je Heider bio toliko zadovoljan jednim etnografskim filmom naše 'domaće' produkcije.

No, točno 45 godina prije toga, Karl Heider, tada već magistar antropologije, pratio je Gardnera na njegovoj ekspediciji u zapadnu Novu Gvineju. Tijekom prvih pet mjeseci ekspedicije Gardner je snimio film o ratništvu Danija, što je uključivalo i njihove bitke s neprijateljima. Prvi njihov boravak trajao je osamnaest mjeseci u razdoblju od 1961. do 1962. godine, te osam mjeseci tijekom 1963. godine. I tek na kraju 1963. godine, nakon što su se vratili s puta, provevši među Danima dugih dvadesetšest mjeseci, montaža filma je i dovršena (Heider 1982:33). To je film *Dead Birds* „jedan od najpopularnijih etnografskih filmova u povijesti toga žanra“ (Ruby 1991:6). Kako sam navodi, Gardner je u njemu htio prikazati cjeloviti način života Danija:

*Temeljni cilj ekspedicije bio je učiniti sveobuhvatnu studiju jedne neolitičke zajednice ratnika agrikulturalista. Željeli smo verbalno i vizualno zabilježiti cijeli društveni i kulturni kontekst te zajednice. (Gardner u Ruby 1991)*

Njegov ovdje navedeni ambiciozni plan, kako ga definira Jay Ruby (Ruby 1991), se mijenja, jer je, upoznavši narod Danija, ostao fasciniran

njihovim ritualnim i vjerskim tretiranjem nasilja. U filmu jesu prikazani i ostali segmenti njihove svakodnevice, ali nisu naglašeni, pa središnje mjesto ipak zauzima nasilje, kao da je upravo to ono što ih određuje. U sličnu interpretativnu zamku o nasilnom Drugom upali su nekoliko godina kasnije, točnije 1975. godine, i Napoleon Chagnon i Timothy Ash s filmom *The Ax Fight*. Prema Sharon Sherman, naime, Gardner je propustio predstaviti Danije u njihovoj cjelovitosti, a sve u ime vlastite, autorske poruke da Daniji nisu bitno različiti od nas kad je nasilje u pitanju, točnije da je fascinacija nasiljem zapravo dio zapadnjačkog pogleda na svijet, dok je ovdje nasilje zapravo ritualno i bez šokantnih posljedica kakve imaju ratovi u zapadnim društvima. Takvom osobnom pristupu svakako je kumovala i činjenica da je ovaj film jedan od posljednjih koji su još snimljeni netonskom kamerom, tako da Gardner nije niti mogao snimiti razgovore sa svojim junacima, odnosno omogućiti gledateljima da o Danijima čuju od njih samih. Štoviše, artificioznosti filma doprinosi i činjenica da je filmski zvuk naknadno stvoren i snimljen u studiju, dok je naracija sasvim prepuštena Gardnerovom komentaru, koji nam čak spikerski prepričava unutarne monologe samih protagonista. Unutrašnja kontemplacija jednog od glavnih likova, Weyaka, izgovorena Gardnerovim spikerskim glasom, dok gledamo Weyaka kako zamišljeno gleda u sumrak (Ruby 1991:7), čak i filmski sasvim evidentno ne predstavlja Danije onako kako bi se oni predstavili, odnosno ono što je u filmu rečeno, definitivno nije njihova verzija priče. Dapače, prva izgovorena rečenica je opet romantizirana fraza jasnog autorstva: „Postoji priča koju pričaju ljudi koji žive na drevnim visoravnima Nove Gvineje...“ A i bitka je, naravno, već je pomalo i jasno, montirana od nekoliko bitaka (Sherman 1998:39-43), koje su se odvijale u duljem vremenskom periodu, potpuno neovisne jedna od druge i na drugim lokacijama. Sve u svemu, Gardner se i ovdje više ponio kao filmaš, negoli kao antropolog.

*Od uvodne naracije, pa sve do naratorovog završnog komentara, publici je jasno da gleda dramatično strukturiran film kojem je osnovni cilj poslati moralnu poruku.* (Ruby 1991:7)

Riječima samog Gardnera:

*Iskoristio sam priliku da progovorim o nekim temeljnim istinama ljudskog postojanja. Sami Dani su mi bili mnogo manje važni od tih istina* (Gardner u Henley 2020:279).

Karl G. Heider ipak naglašava da je film u toj ekspediciji bio samo jedan od načina bilježenja, samo jedan dio ukupne etnografije, pa nije stoga, možda uistinu, niti bilo bitno da kompletna kultura Danija bude predstavljena filmom. Osim toga, *Mrtve ptice* imaju i svoju popratnu literaturu, u kojoj je Gardner objasnio sve što je za razumijevanje filma i kondicija njegove izrade bilo bitno, kao i za razumijevanje njegovih stavova (Heider 1982:33-34). Suvremeni kritičari pak navode da je najveći problem zapravo u činjenici da je netko tko predstavlja etnografsku kinematografiju pokušao rekonstruirati scene koje su u njegovoj imaginaciji predstavljale stvarni život prehistorijskih ljudskih zajednica kojima ni na koji način ne možemo svjedočiti, već ih možemo samo pretpostavljati (White 2018). Stoga će se u teoriji vizualne etnografije uvijek nanovo propitivati odnosi *cinéma vérité* pristupa i same epistemologije dokumentarnog filma, koji se smije usuditi više nego što to smije, čini se, etnografski film (White 2018).

Nakon ovog filma, Gardner seli Film Study Center iz Muzeja Peabody u novoosnovani Visual Arts Center na Sveučilištu u Harvardu, gdje drži tečajeve o snimanju etnografskih filmova i pomaže ljudima u snimanju i montiranju njihovih. A onda, krajem 1960-ih ponovo odlazi snimati, ovaj put u Etiopiju. Prvi u nizu filmova iz tog vremena je *Rivers of Sand* koji je bio objavljen tek 1974. godine, ali kojeg valja spomenuti zbog promjene Gardnerovog stila, izazvanog tehnološkim promjenama, a možda i dotadašnjim antropološkim zamjerkama koje su mu bile upućivane. Napokon se, naime, dokopao tonske kamere, pa je kompletnu naraciju filma, umjesto sebi, odnosno svojem tekstu, „povjerio“ kazivanju jedne protagonistice, pripadnice naroda Hamar. Na taj je način svakako postigao određenu razinu participacije samih sudionika, upravo zbog tog relativno dugačkog direktnog usmenog svjedočenja jedne udane žene - koju Gardner naziva Omali Inda - u kojem ona opisuje obrasce po kojima su žene kontrolirane i disciplinane od strane muškaraca u hamarskom društvu (Henley 2020). Za razliku od dotadašnjih Gardnerovih filmova, ovaj nema fabulu. Tu se Gardner naglašeno služi asocijativnom montažom – npr. s ogrlice na vratu žene imamo rez na žig na vratu krave. Ovim se filmom Gardner ipak nastojao približiti klasičnijim preokupacijama antropologa nastojeći opisati kulturne stavove i vrijednosti jedne zajednice, a ne samu njihovu materijalnu ili duhovnu pojavnost (Heider 1982:35-36) u nekoj vlastitoj, autorskoj interpretaciji. Unatoč dramatur-

škom i stilskom pomaku kojeg je napravio u ovom filmu, a koji nastavlja u *Forest of Bliss*, Sharon Sherman, američka teoretičarka vizualne antropologije i filmašica, i dalje mu zamjera istu stvar: kao što se u *Mrtoim pticama* fokusirao samo na poziciju nasilja u kulturi Danija, samo na temelju vlastitog doživljaja njih samih, tako se i kod Hamara, u *Rijekama pijeska*, usmjerio samo na bol, tumačeći preko nje i međusobne odnose u tom društvu, te stavljajući u prvi plan sve što se boli tiče - skarifikaciju, bičevanje, omatanje vrata, ruku i nogu olovnim kolutima, i sl. Ponovo nedostaje etnografski točniji kontekst tih praksi kojima bol svakako nije primarni cilj, ili cilj uopće. Gardnerovi filmski odmaci od generalizacija u pogledu na Drugog su svakako primjetni, ali samo djelomični. Film je atipičan za Gardnerov opus i po tome, što se umjesto muškarcima i njihovim kulturnim domenama, ceremonijama, ratovanjima, ovdje bavi svakodnevnicom žena i ženskim kulturnim iskustvom (Henley 2020). Sniman odmah nakon raspada Gardnerovog prvog braka, film nudi i relativno turoban pogled na mogućnost da postoji harmoničan odnos između muškaraca i žena, ne samo kod Hamara, već općenito (Henley 2020). I opet je Gardner htio reći da američka kultura ima puno sličnosti s onom Hamara, no budući da je to argumentirao samo jednim segmentom, Shermanova smatra da ga i Amerikanci i Hamari imaju pravo upitati bi li mu zaključak bio isti da je usporedio i druge segmente njihovih kultura (Sherman 1998:43-45). Nekoliko godina nakon izlaska filma, antropolozi Jean Lydall i Ivo Strecker, koji su tijekom kasnih 1960ih direktno radili sa Gardnerom na snimanju *Rivers of Sand*, ustvrdili su da film predstavlja kulturu Hamara na tako fragmentiran i netočan način da predstavlja čistu „etnografsku farsu“ (Lydall i Strecker u Henley 2020).

Ovo je možda opet dobro mjesto za razmisliti o temeljnim pitanjima etnografskog bilježenja i izražavanja kamerom. Gardner je – iako antropolog – ovdje, očito, prije svega filmaš. I drži se onog što je u filmu posve legitimno – priča svoju priču; ne tuđu, već svoju. A svoju priču filmski autor priča uvijek – nekad na svoja usta, nekad na tuđa, ali uvijek je to prvenstveno njegova priča, čak i ako toga nije svjestan (Gotthardt-Pavlovsky 2009). Antropolozi/etnolozi onog vremena više su bili spremni cijeniti interpretaciju kazivača, negoli onu autorovu, od trenutka kad je to postalo tehnički izvedivo, kad se pojavila tonska kamera, ona koja je mogla snimati zvuk sinkrono sa slikom. To je i razumljivo i opravdano. Ali, što se generalne interpretacije tiče, to ništa ne mijenja na



stvari. Jer, što govore kazivači? Pa, ono što ih autor pita i na što ih svojim pitanjima navodi. I što od toga ulazi u konačnu verziju filma? Pa, ono što autor odabere. Prema tome, uvijek je je film autorova priča – onoga tko film radi, a ne onoga kojeg se snima. Nije li, dakle, i poštenije i „znanstvenije“ deklarirano otvoreno ispričati svoju priču, negoli se praviti da ju priča netko drugi? (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Problem nastaje samo onda kad autor netočno interpretira građu – bilo tendenciozno, bilo iz neznanja, ali i onda kada je film tehnički ili zanatski loše napravljen i to je ono što se može kritizirati. Gardner je svoje filmove popratio i literaturom, točnije pisanim komentarima samih filmova. U pisanoj formi autor uvijek može dodatno objasniti i svoju poziciju i sve ono što se filmom nije moglo reći. Budući da je Gardner upravo to radio, njegova je pozicija „čista“ u svakom smislu riječi. A upravo zato, što se filmom ne može reći sve ono što se može pisanim tekstom, filmski autor mora napraviti puno rigorozniju selekciju građe i na njoj temeljenih misli i poruka, pa je i njegova naratorska pozicija automatski ekskluzivnija – više mu se mora vjerovati na riječ – od pozicije autora pisanog rada. I to je priroda filma. A ako od filma imamo kriva očekivanja, nisu krivi ni autor, ni medij, već mi sami. I na koncu, nije tajna ni to da u znanosti također postoje mode i trendovi, što može značiti da onodobnom antropološkom mainstreamu, ili, barem, jednom njegovom dijelu, onodobni Gardner, jednostavno, nije „legao“, dok bi kod nekih, možda, danas – kad su u antropologiji širom otvorena vrata refleksivnosti autora - bio primljen s ovacijama (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Tijekom 1960-ih John Marshall krenuo je sasvim drukčijim putem od Roberta Gardnera. Posvetio se proučavanju i snimanju života svoje vlastite kulture, napravio je onaj pomak oka kamere, odnosno etnografovog oka (Grimshaw 2001) koji je, i u Rouchovom slučaju, doveo da promjene paradigme. Za producenta i redatelja Fredericka Wisemana radio je kao snimatelj filma *Titicut Follies* o zatvoru za mentalno bolesne osuđene kriminalce u Bridgewateru koji je prvi put prikazan na New York Film Festivalu 1967. godine. Film je bio dugo cenzuriran i zgrozio je američku publiku zbog načina na koji, bez zadržke, prikazuje život mentalno bolesnih zatvorenika, te im u potpunosti omogućava da sami govore za sebe, čak i o strašnim seksualnim zločinima protiv djece. Snimljen je vrlo očigledno u tradiciji *direktna kinematografije*, što je u američkoj tradiciji termin koji se odnosi na pristup koji teži realizmu, ali uz vrlo jasnu poza-

dinsku ideologiju da autor ne smije za vrijeme snimanja utjecati na protagoniste, već da mora biti „objektivni“ promatrač događaja. Iako je bio „samo“ snimatelj, dok je cijeli scenarijski i redateljski posao odradio kasnije poznati Wiseman, Marshall u filmu ipak jasno pokazuje da može kamerom pričati priču koja se odvija pred njim. Promjena u Marshallovom stvaralaštvu vidljiva je i u njegovom autorskom serijalu filmova *Pittsburgh Police Series*, (Heider 1982:36; Sherman 1989:37), koji započinje filmom *Inside/Outside Station 9* iz 1970. godine, upravo zavodljive intimnosti u kojima je uvijek jasno da iza svake policijske priče stoji, izvan i iza kadra, neka ljudska priča, te da uzrok ljudskih problema uvijek leži u nekom društvenom, kulturnom i socijalnom kontekstu. Kontekstualnost koju „otkriva“ u vlastitoj kulturi i usudi se pokazati u filmovima o vlastitoj kulturi mu, vjerojatno omogućuje da u svojevrzni zaključni dio svoje etnografske metraže o Ju/hoansi narodu, serijal filmova *The Kalahari Family* iz 2000. godine, jasno uključi same protagoniste, ali i jasno „prizna“ cijeli kontekst nastajanja tih filmova kroz pedeset godina.

Sredinom 1960-ih počelo je i premontiranje njegove metraže o Ju/hoansi narodu iz 1950-ih, s čijim uobličavanjem u filmu *The Hunters*, Marshall, kako je već rečeno, nije bio zadovoljan. U ovom novom premontiranju sudjelovao je, naravno, i Marshall, ali periferno. Glavnu riječ u tome imao je filmaš i antropolog Timothy Asch, profesionalac koji je studirao fotografiju i doktorirao antropologiju. John Marshall i Timothy Asch su 1968. godine u Somervilleu, Massachusetts, SAD, osnovali poznati Documentary Educational Resources (DER), poduzeće za proizvodnju etnografskih filmova, koja i danas, 2020-ih, ostaje jedan od najvećih distributera etnografskih filmova na svijetu. Asch je s montažerom Frankom Galvinom, uz sudjelovanje Marshallove majke Lorne, koja je bila prisutna na originalnim snimanjima, ponovo montirao Marshallove snimke naroda Ju/hoansi, ali na sasvim novi način. To su sada bile kraće forme, pa je iz Marshallove sirovine nastalo dvadesetak filmova, prema tematskim jedinicama. Problem razumijevanja događaja bez izdašnog i opterećujućeg naratorskog teksta riješio se tako što bi određeni događaj, primjerice obred, u filmu pokazali dvaput; najprije kroz seriju fotografija preko koje bi se naratorskim tekstom objasnio događaj, a zatim bi se isti događaj pokazao filmskim kadrovima s nadsinkroniziranim šumovima koji su naknadno snimljeni, jer je originalna metraža bila netonska. Zvučna kulisa je ovaj puta bila bez ikakvog naratorskog teksta. Nešto kasnije, sredinom

1970-ih, Marshall-Aschova firma Documentary Educational Resources (DER) krenula je i s produkcijom i distribucijom popratnih pisanih tekstova uz Marshallove filmove, kao i uz ostale etnografske filmove koje su proizvodili, i tu su praksu uveli kao pravilo (Heider 1982:36-37).

Aktivno je 1960-ih još i Jean Rouch objavljivao filmove, ali na temelju materijala snimljenih 1950-ih. Godine 1967. završio je film *Jaguar* o trojici afričkih migrantskih radnika na putu do njihove radne destinacije u Gani, u zapadnoj Africi. Sami pripadnici Songhay naroda iz Nigera bili su glavni glumci, naturščici, koji su radnju odglumili za potrebe filma. Jean Rouch sam navodi:

*Pa, jedini objektivni dokument je film sam, koji je ipak, unatoč tome, igrani film, glumljen od ljudi koji su odigrali vjerodostojne uloge. Zašto? Jer pokazuju ono što istraživanje nikad ne bi, a to je kontekst: kako i gdje se što dogodilo, odnose među ljudima, njihove geste, ponašanje, govor, itd. (Sherman 1998:47)<sup>58</sup>.*

Pritom su glumci, nakon odgledane projekcije, komentirali svoje ponašanje u filmu i ti su njihovi dijalozi zatim i uvršteni u konačnu verziju filma. Rouch ovaj tip filma naziva kino-fikcija, *cine-fiction*, ali u literaturi taj pod-žanr češće ostaje naveden kao etno-fikcija. *Jaguar* je po mnogočemu drugačiji od Rouchevih ranijih afričkih filmova. Odmah je na prvi pogled jasno da ga trojica protagonista, simpatičnih, otkačenih mladića koji se na dugom putovanju dobro zabavljaju, te rade svašta što mladi ljudi rade, zanimaju na isti način kao što su ga zanimali protagonisti *Kronike jednog ljeta*, a ne kao pripadnici dalekih, nama nerazumljivih kultura i kulturnih konteksta.

*Rouch nas prisiljava da se suočimo s cijelim nizom kolonijalističkih pretpostavki; da u svojoj „zaostalosti“ Afrikanci ne posjeduju žar za putovanjima; da u svojoj „zaostalosti“ ne razumiju kako uživati i doživjeti putovanja. Uz izvrsan humor, Jaguar razbija sve naše predrasude (Stoller 1992:133).*

Slično pohvalan je i Karl Heider:

*Raskošan...Po svom spontanom dobrom humoru, čini se kao nešto što bi samo Beatlesi mogli stvoriti (Heider 1982).*

---

<sup>58</sup> citirano iz Levin, G. Roy, *Documentary Explorations: Fifteen Interviews with Filmmakers*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971., str. 136.

Iako Rouch snima i kasnije, većina filmova koji ostaju zapamćeni bila su iz upravo razdoblja 1960-ih, dok se 1970-ih, kao što smo već vidjeli, bavio osnivanjem festivala filmova i institucionalizacijom vizualne antropologije.

Jednog, međutim, od osnivača DER-a, Timothyja Ascha, pamtit ćemo iz tog razdoblja po još jednoj poznatoj kolaboraciji u povijesti vizualne antropologije, njegovom radu s antropologom Napoleonom Chagnonom. Njihov prvi zajednički film bio je *The Feast* snimljen tijekom ljeta 1968. godine, a bavio se ritualnom gozбом u narodu Yanomamö iz južne Venezuele. Sam Napoleon Chagnon i njegovo istraživanje Yanomama koje je trajalo nekoliko desetljeća predstavlja jedno od centralnih istraživačkih tropova opće socio-kulturne antropologije, gotovo kao i istraživanje Bronisława Malinowskog na Trobrijandskom otočju. Slično kao i njegovo, i Chagnonovo istraživanje je bilo predmetom kasnijih vrlo ozbiljnih etičkih propitivanja i kritika. Osnovna kritika upućena Chagnonu bila je da je, želeći dokazati svoje sociobiološke teorije, preferencijalno naglašavao neke dijelove Yanomamö kulture, nasilje i sukobe, kao dominantne, što je po nekim kritičarima, a najžešći je bio Peter Tierney (Lindee 2001), bilo sasvim pogrešno. Kritika cijelog opusa Napoleona Chagnona izlazi, naravno, iz okvira ove knjige, ali je Chagnonov pristup, osporavan naknadno, svakako mogao 1960-ih utjecati i na način na koji Asch i Chagnon filmski predstavljaju narod Yanomamö. Za početak je važno primijetiti da se ovdje opet radilo o pridržavanju pravila Margaret Mead da se filmskom bilježenju pristupa tek nakon što smo već upoznali kulturu koju namjeravamo snimati, odnosno nakon odrađenog „klasičnog“ etnografskog istraživanja, jer je Chagnonovo istraživanje započelo već 1964. godine. Na temelju tog istraživanja, 1968. godine objavljena je etnografija *Yanomamö: The Fierce People* koja je poslužila kao svojevrsni predložak za cijelu ideju i samu realizaciju snimanja filmova o narodu Yanomamö. Na film *The Feast*, Asch je primijenio isti princip na temelju kojeg je ponovo montirao Marshalllove materijale: i ovdje se u uvodnoj sekvenci pokazuju fotografije događaja, s naratorskim tekstom koji ih objašnjava, nakon čega slijede filmski kadrovi događaja, u kojima nema naratorskog teksta, već gledatelj može gledati i slušati sinkroni razgovor protagonista – film je sniman tonskom kamerom – pri čemu su njihovi dijalozi prevedeni i titlani na engleski (Heider1982:38-39). Nakon ovog filma Asch i Chagnon nastavili su suradnju na seriji kratkih filmova u kojima uspoređuju

kulture Ju/'houansi i Yanomamö (Sherman1998:38-39), na temelju starog snimljenog materijala, dakle, ne na temelju nekog ponovnog snimanja kojem bi cilj bila produkcija takvog komparativnog filma. Komparativni etnografski film je nešto o čemu je, nakon Margaret Mead, tih godina govorio i Gavazzi, kao o kruni etnološkog filmskog izražavanja. Upravo takve, komparativne etnološke filmove vidio je kao „recept“ za realizaciju te znanstvene, prema njihovim mišljenjima toliko potrebne, komponente etnografske filmske metraže, do kojih on sam ipak nije stigao (Gavazzi 1987:112-113). To što su, u slučaju filma *The Feast* i premontirane sirovine radili Gardner, Marshall i Asch, odnosno Asch i Chagnon, kombinirali fotografije s klasičnim etnografskim tekstom, nakon čega bi slijedili filmski kadrovi tog istog događaja, namjenski su filmovi znanstvenog karaktera. Jedina razlika je možda bila u sasvim individualnom kombiniranju „filmičnog“ sa „znanstvenim“, izraženim putem stručnog naratorskog teksta, u čemu je Robert Gardner, koga su zvali i „snimateljski anđeo“ (Hockings 2003), možda bio malo hrabriji, dok su Asch i Chagnon, poput Margaret Mead, čvršće ostali u maniri namjenskog znanstvenog filma.

Znanstvenost se u etnografskom filmu u istom desetljeću, 1960-ima, pokušala ostvariti i kroz znanstvene filmske rekonstrukcije, nešto nalik onome što je radio Flaherty, i to opet na primjeru Inuita. Antropolog Asen Balikçi, doktorand Margaret Mead, tijekom nekoliko duljih razdoblja počevši od 1957. godine provodio je „klasično“ etnografsko istraživanje na arktičkoj obali Kanade, među Netsilik Inuitima. Budući da se radilo o velikom projektu s dotacijom National Science Foundation-a, Asen Balikçi i još jedan antropolog, Guy Mary-Rousseliér, s filmskim producentom Quentinom Brownom, 1962. godine krenuli su u osmišljavanje serije filmova o Netsilik Inuitima. Filmovi su planski bili direktno namijenjeni prikazivanju u nastavi iz društvenih znanosti, jer je organizacija snimanja bila prepuštena poduzeću Educational Development Corporation koje je osnovao 1965. godine „s ciljem razvijanja dodatnog nastavničkog materijala za škole i obrazovne institucije“<sup>59</sup>. Time je dodatno problematična bila ideja da film ne bi trebao prikazivati tadašnji život Netsilik Inuita, iz 1960-ih, već njihov „nekadašnji“, prije pojave vatrenog oružja u lovu i prije utjecaja misionarskih kampova na izgled njihovih naselja. Drugim riječima, ponovo je trebalo stvoriti etnografsku

---

<sup>59</sup> <https://www.edcpub.com/>

fikciju na temelju eventualnog sjećanja samih pripadnika naroda Netsilik, ponovo uz evidentno 'poricanje istovremenosti' (Fabian 1983), a sve to u obrazovne svrhe u društvenim znanostima. Vjerojatno se procijenilo da je zadnji trenutak za učiniti takvo nešto, dok još ima ljudi koji se – eventualno – sjećaju života prošlosti i prije nego što se njihova kultura sasvim promijeni. Balikči je odlučilo rekonstruirati njihov načina života – odabrao je lov i ribolov kao glavne teme – iz 1919. godine stoga što je to bila zadnja godina prije dolaska lovnog oružja, prvenstveno pušaka, u to područje. I, upravo poput Flahertyja, priču je odlučio ispričati kroz život jednog čovjeka Itimanguerka i njegove obitelji, kroz njihove sezonske migracije u potrazi za hranom<sup>60</sup>. Poput Flahertyja i Nanooka, i Balikči i Itimanguerk usko su surađivali. U filmovima nije bilo nikakve naracije, čak ni titlova. Ostavljeno je da radnja i situacije govore same za sebe. Tijekom 1960-ih napravljeno ih je ukupno devet u trajanju od pola sata što je, također, očigledno bilo prilagođeno obrazovnoj svrsi. Prikazivani su na obrazovnoj televiziji, te na nastavi u učionicama, imali su velik odjek i, čini se, ipak pokazali moguću obrazovnu vrijednost tako zamišljenih filmova (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Međutim, sami Inuiti iz sjeverne Kanade nisu tada uopće bili suglasni s načinom na koji je prikazan život njihovih sunarodnjaka kao onih koji nose odjeću od ručno krojenih i rezanih kože i krzna, koriste usta i pljuvačku za oblikovanje obuće, hrabro preživljavaju u zahtjevnom, okrutnom okolišu, a u vremenu dok je sve to bila samo povijesna priča i dok su Inuiti živjeli vrlo slično kao i svi ostali Kanađani na sjeveru. Uvijek možemo zaključiti da je kritika prošlih analiza i tumačenja kulture nešto što je očekivano, jer se kulture snažno i relativno brzo mijenjaju, te da su nova tumačenja uvijek točnija od prošlih, no vrlo je zanimljivo analizirati način na koji je široka i suvremena, *You Tube* publika, razumjela serijal *Netsilik Eskimo* nakon što ga je nezavisni kanal pod nazivom *Alaska Extreme* postavio za javno gledanje 2018. godine.<sup>61</sup> U tri prve godine svoga postojanja na *You Tube*-u serijal je prikupio više od 2 milijuna gledanja uz više od 7 tisuća sviđanja i niti jednog ne sviđanja. Većina komentara naglašavala je iskonsku hrabrost čovjeka, glavnog glumca, u preživljavanju i adaptaciji i „čitala“ značenje filmova kao himnu čovječanstvu. Iz mnoštva sličnih, znakovita su tri:

<sup>60</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gHT4FV5P9Ak>

<sup>61</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gHT4FV5P9Ak>

*Da sam bar Eskim...nevini su i bezgrešni, baš onakve kakve nas je sve Bog zamislio... Bog vas blagoslovio što ste napravili tu povijesnu snimku...*

zatim

*Ako je išta snimka Stvarnog Života, onda je to to* ❤️👍

i

*Ovaj čovjek je heroj. Toliko teško radi za svoju obitelj. Bilo bi dobro da ima youtube kanal.*<sup>62</sup>

Izgubljeno u prijevodu, ponovo. Seriju je popratila i Balikčijeva knjiga, klasična etnografija, *The Netsilik Eskimos*, objavljena 1970. godine. A iste godine, National Film Board of Canada odabrao je istu glumačku eskimsku obitelj, da s njima ipak snimi film o njihovom suvremenom životu, odnosno o promjenama u načinu života koje su se dogodile od 1919. do tada. Taj film uopće više nije radio antropolog (Sherman 1989:48-50).

Zanimljivo je, zapravo, da su se tijekom 1960-ih u američkoj filmskoj antropologiji – uz Rouchove europski doprinos – pojavili gotovo svi bitni načini etnografskog filmskog metodološkog razmišljanja, koji će se tijekom narednih desetljeća, sve do danas, provlačiti kroz etnografsku filmsku proizvodnju. Tako se, napokon, došlo i do shvaćanja da nazočnost filmske ekipe u trenutku snimanja jest jedina prava stvarnost, istina tog trenutka, te da uskraćivanje te informacije i stvaranje iluzije da kamera nije prisutna, nipošto nije ta, tako željena, „objektivnost“.

*Pretparati se da je kamera nekako nevidljiva i odvojena od situacije implicira da autorova prisutnost ne postaje dijelom događaja, te da film radnju bilježi izvana, objektivnim i sveznajućim okom. Ali, objektivnost je izmišljotina* (Sherman 1989:50-51).

Još jedno filmsko-antropološko partnerstvo pokušalo je ostvariti sasvim novi pristup upravo u tom smjeru. Tražeći način da na filmu objasne neke filmski možda teško prenosive značajke društva, filmaš Mark McCarthy i antropolog Paul Hockings, u produkciji Programa za etnografski film Sveučilišta Kalifornije Los Angeles (UCLA), napravili su 1968. godine film *The Village*. Ideja o izradi takvog filma naslanjala se na razmišljanja producenta filma Colina Younga. Young je tada bio

---

<sup>62</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gHT4FV5P9Ak>

ročelnik Filmskog odsjeka i dugogodišnji predavač filmske umjetnosti na UCLA koji je predavao, između ostalog, Francisu Fordu Coppoli i Lawrencu Kasdanu (Petrie 2004), a imao je ideju o kreiranju filmskog žanra koji bi direktno i očigledno spojili film i antropologiju. Radilo se zapravo o široj ideji, svojevrsnom „kreativnom zanosu“ (Bromhead 2020), u kojem su odsjeci za izvedbene i filmske umjetnosti tada usko surađivali s odsjecima za antropologiju upravo s namjerom da pokušaju osmisliti sasvim novi način, novi *modus* u kojem bi filmove trebalo snimati, a koji bi posljedično omogućio produkciju filmova koji bi bili antropološki relevantniji, odnosno korisniji za samu znanstvenu disciplinu (Bromhead 2020). *The Village* je film o jednom malom vrlo udaljenom irskom selu Dún Chaoin iz okruga Kerry, najzapadnijoj točki cijele Euroazije. Selo su brojni turisti tada, kasnih 1960-ih, posjećivali zbog prelijepog krajolika, ali i njegove zabačenosti i još prisutnog gelskog jezika, te je utjecaj modernizacije na tu malu zajednicu centralna tema filma. Irski filmski institut u najavi javne projekcije filma iz 2017. godine navodi<sup>63</sup>: „film jasno bilježi kako turisti koji dolaze u potrazi za iskustvom te neke stare, tradicijske kulture, uopće ne razumiju da samo njihovo prisustvo direktno ubrzava njeno nestajanje. Istu poruku vidimo i na jednom od uvodnih telopa.“ Nadalje, uvodni nas telop upozorava da film direktno „dokumentira ono što se događalo u ljeto 1967. godine“, da „niti jedna scena nije bila inscenirana“, da u filmu „nema naratorskog komentara“, te da je „tumačenje prepušteno gledateljima“ (0:01:32). Film u svom pristupu uistinu nudi nešto novo (Bromhead 2020); bio je to, kako tvrdi sam autor filma, prvi film napravljen u stilu „sudjelujuće kinematografije“, odnosno „participatory cinema“, koji direktno pokazuje odnos koji se stvara između autora i onih koje snima jer autori, obrađujući temu, pokazuju svoju filmsku ekipu na raznim mjestima snimanja: u pubu, ribarskoj kolibi, domovima protagonista. Možda najbolji sažetak i analizu filma nudi sam Paul Hockings u intervjuu iz 2007. godine<sup>64</sup>:

*Kada smo MacCarthy i ja tu počeli, vrlo smo svjesno pokušali napraviti novi filmski stil.. riješiti se komentara i učiniti ga razumljivim iako je bio na gelskom ... razumljivim u samoj strukturi i uz titlove, ali na gel-*

<sup>63</sup> <https://ifi.ie/film/from-the-vaults-the-village/>

<sup>64</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sH620WYg4E>



skom... a razumljivo dovoljno i, primjerice, američkim studentima...(...) to se poslije nazivalo sudioničkom kinematografijom i ovo je bio prvi film koji je bio snimljen na taj način.<sup>65</sup>

I ta je ideja pokazala stanovit utjecaj *cinéma vérité*-a, u smislu otvorenog pokazivanja činjenice da film ne nastaje sam od sebe, već da ga netko radi, s konceptom i namjerom, što su kao postupak primijenili Rouch i Morin u *Kronici jednog ljeta*. Taj je *participatorni* pristup utjecao na filmsku produkciju UCLA-e 1970-ih godine, posebno na autorski par Davida i Judith MacDougall (Sherman1998:50-51), koje Hockings posebno spominje u navedenom intervjuu, upravo kao prve rane „baštinike“ novoga stila.

Dva su značajna detalja koja je važno spomenuti u tom kontekstu razvoja pristupa u vizualnoj antropologiji, ali i eventualnog razvoja svijesti o recepcijama i javnim dosezima etnografskih filmova. Naime, David MacDougall je, kako Hockings navodi, već u to doba montirao promatrajuću kinematografiju na materijalu koji je snimio u Ugandi, a slušao je i predavanja na UCLA-u. Znakovito je ustvrdio da poznati filmaši koje je Colin Young kao pročelnik Odsjeka angažirao da predaju studentima, „nisu znali predavati, ali su definitivno bili zaraženi tim virusom filma, koji smo bome i mi od njih pokupili“ (MacDougall 2001). Već na samom početku svoje vizualno-antropološke i etno-filmaške karijere, David MacDougl je, očigledno, svjestan da film nije lako ili nije moguće svesti samo na teoriju i znanstvenost. Za sam film *The Village* složio se s idejom da se radi o prijelaznom filmu /*transitional film* (Bromhead 2020) koji je direktno naznačio novi način etnografskog predstavljanja. Drugi detalj koji će biti važan za daljnju raspravu o recepciji i publici etnografskog filma je relativno neobičan zaključak Paula Hockingsa o dosezima filma *The Village* u gore spomenutom intervjuu. Hockings zaključuje da je selo Dún Chaoin zbog njih i zbog tog filma doživjelo ekonomski, društveni i turistički procvat, te da je film imao „stvarnu povijesnu vrijednost“. Hockings tvrdi da je David Lean iz MGM-a vidio film *The Village* i odlučio baš na istoj lokaciji snimati veliki popularni blockbuster iz 1970. godine *Ryan's Daughter*. Iako Hockings kaže da je *Ryan's Daughter* bio „grozan“ film, bio je stvarno planetarno popularan i privukao je, prema Hockinsonovim riječima, nove valove turista u potrazi za mirom i ljepotom, a

---

<sup>65</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sH620WGyg4E>

u najnovije vrijeme, i sasvim nove generacije, „hip IT stručnjake“ iz Dublina. Oni su redom kupovali i renovirali stare kamene kuće u selu kako bi imali svoje vlastite oaze ljepote na nekoliko sati vožnje od Dublina, što je naravno bilo popraćeno i mnogim ugostiteljskim i trgovačkim sadržajima, a što je rezultiralo time da selo danas izgleda sasvim drugačije nego kada je sniman film *The Village* i kada je selo izgledalo uglavnom „siromašno i tužno“<sup>66</sup>, navodi Hockings. Teško je zaključiti da se jedno udaljeno irsko selo promijenilo u posljednjih 50-ak godina zahvaljujući jednom etnografskom filmu, ali ovdje se postavlja direktno pitanje o svrsi etnografskih filmova kao onih koji bi na kvalitetan način trebali širokoj publici, filmskoj publici, objašnjavati i približavati neke kulturne, društvene pojave, fenomene i probleme ljudske svakodnevnice. Publikom u etnografskom filmu će se kasnije baviti spomenuti David MacDougall, koji će u filmskom i teorijskom smislu obilježiti 1970-te i 1980-te, a najvažnije filmove snimiti 2000-ih.

Još je jedna metodološko-antropološko filmska praksa obilježila kraj 1960-ih. Praktički u isto vrijeme kad se zbivaju sva gore navedena nastojanja, 1966. godine, komunikolog Sol Worth i antropolog John Adair, uz asistenciju studenta doktorskog studija, Richarda Chalfena, pokreću eksperiment kojim su pokušali pronaći logičan način na koji će filmski opisati i upoznati nečiju kulturu, a da to ne bude kontaminirano kulturom iz koje dolazi istraživač i/ili filmaš. Sol Worth je prvotno obrazovanje stekao kao slikar, zatim fotograf i filmaš, a u kasnijem se obrazovanju fokusirao na vizualnu komunikaciju. Temeljno pitanje na koje je pokušao odgovoriti bilo je kako film možemo razumjeti i proučavati kao način komunikacije, što ga je usmjerilo na još šira i kompleksnija pitanja o samoj prirodi vizualnih medija općenito, te uloge koju vizualni prikazi imaju u oblikovanju i kreiranju stvarnosti (Gross i Ruby 2013). Smatrao je da su vizualni mediji oblici komunikacije koji se, iako fundamentalno drugačiji od onih govornih i izgovorenih, mogu i trebali bi se analizirati kao načini na koje ljudska bića stvaraju i izmjenjuju značenja (Gross 1981). U odnosu na film, osnovno pitanje koje je postavljao bilo je što točno komunicira određeni film i kako funkcionira taj proces stvaranja značenja (Gross 1981). John Adair bio je, s druge strane, „pravi“ antropolog, prvi s doktoratom iz antropologije sa University of New Mexico. Bio je izu-

<sup>66</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sH620WGyg4E>

zetan stručnjak za narode Zuni i Navajo s kojima je živio i radio već od 1948. godine. Bio je glavni antropolog na državno financiranom projektu Cornell-Navajo Field Health Research Project u razdoblju od 1953. do 1960. godine<sup>67</sup>. Na temelju tih istraživanja piše mnoge medicinsko antropološke studije, te se sve više bavi primijenjenom antropologijom. Prema članku *The New York Timesa* kojim je popraćena Adairova smrt 1997. godine, bio je izniman stručnjak, ali i antropolog koji je ostvario rijetko kvalitetan odnos s narodom koji je istraživao i čiji su mu pripadnici, kada ga je već u starosti snašla i bolest, 1994. godine priredili kompleksnu i zahtjevnu ceremoniju liječenja koja se gotovo nikada ne priređuje osobi koja nije Navajo<sup>68</sup>.

Na godišnjem sastanku Društva za primijenjenu antropologiju Američke antropološke asocijacije 1964. godine Sol Worth najavio je projekt izrade bio-dokumentarnog filma, a kada je Nacionalna zaklada za znanost 1966. godine dodijelila značajnu novčanu potporu za projekt pod nazivom *Uporaba filma u kros-kulturnoj komunikaciji* (Chalfen 1981) za istraživanje naroda Navajo, u ljeto iste godine na put kreću Sol Worth sa svojom idejom bio-dokumentarca (Gross 1981), te Adair, tada, u antropološkoj struci, vjerojatno najbolji poznavatelj naroda Navajo.

Projekt je proveden u Pine Springsu, u Arizoni i u njemu je sudjelovalo osam pripadnika naroda Navajo. Sami ciljevi projekta ticali su se i antropoloških i komunikacijskih teorija. Istraživače je prvenstveno zanimalo mogu li pripadnici kultura koje su značajno drugačije od naše vlastite naučiti snimati filmove, dakle, koristiti vizualni medij koji je nastao u određenoj vizualnoj kulturnoj konvenciji.<sup>69</sup> Također su se pitali kako će se film koji rade pripadnici naroda Navajo razlikovati od filma koji snimaju neke druge kulturne skupine, uključujući našu vlastitu. Ideja je, dakle, bila istražiti vizualnost naroda Navajo tako da njima daju kameru u ruke i da oni sami bilježe svoju kulturu (Heider 1982:43). U samom projektnom prijedlogu, Worth je naveo da je antropologija kao disciplina, a posebno antropološki film, bila „diktirana američki (ili za-

---

<sup>67</sup> <https://www.nytimes.com/1997/12/29/arts/john-adair-84-anthropologist-who-studied-navajo-culture.html>

<sup>68</sup> <https://www.nytimes.com/1997/12/29/arts/john-adair-84-anthropologist-who-studied-navajo-culture.html>

<sup>69</sup> <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/inside-the-project/purpose/>

padnjački) treniranim okom i rukom i vođena emocijama, stavovima i vrijednostima te kulture” (Worth 1966:B17FF21P1). Nadalje, naglašava:

*Kao autsajderi u Navajo kulturi uvijek imamo određene predrasude, koje potječu ne samo iz vlastite kulture nego i iz vlastite discipline tako da selekcija onoga što promatramo i pitanja koja pitamo su nužno ograničavajući faktor u skupu znanja koje smo stekli (Worth 1966:B B17FF21P1).*

Worf ovdje smiono zaključuje da onda „korištenje kamere od strane njih samih zapravo oslobađa pripadnike naroda Navajo od podsvjesnog utjecaja antropologa” (Worth 1966:B15FF14Jan). Drugim riječima, Worth i Adair su se ponadali da će antropolozi, kada vide svijet „kroz oči Navaja”, moći više naučiti o njihovom pogledu na svijet, nego što su to mogli kroz vlastite antropološke istraživačke metode.

U teoriji, zamisao da se ostvaruje prezentacija Drugog od strane samog Drugog zvuči gotovo idilično, ali se stvari usložnjuju kada se pogleda tko su bili i kako su izabrani pripadnici naroda Navajo koji su sudjelovali u projektu. Projekt je započeo s njihovom edukacijom o snimanju filma od strane istraživačkog tima u trajanju od osam sati pet dana u tjednu, tijekom lipnja i srpnja 1966. Tijekom trajanja projekta sudionici su bili plaćeni minimalnom plaćom tada važećom u SAD-u.<sup>70</sup> Iz današnje perspektive naučiti osnove rada s kamerom se ne čini preteškim zadatkom jer je rad s kamerom, bar na razini *rec-stop*, relativno jednostavan, ali tada se još radilo o filmskim kamerama – nije bilo elektronskih za terensko snimanje – pa je bilo važno da se ipak radi o sudionicima koji su to mogli savladati, nisu mogli biti, dakle, bilo koji pripadnici naroda Navajo. Autori projekata su ih, tijekom tih ljetnih tjedana, podučili i osnovama postupaka filmske montaže. Učitelji su nastojali ne upućivati svoje učenike ni na koji način što da snimaju niti kako da to poslije poručuju u montaži, kako bi rezultat bio upravo njihov pogled (Sherman 1998:52), pogled „kroz oči Navaja”. Novopečeni filmaši nisu, dakle, bili slučajno izabrani pripadnici naroda Navajo, bili su izuzetno mladi, u svojim ranim dvadesetima ili mlađi uz iznimku jedne majke. Bili su to: jedan student umjetnosti koji je planirao iskoristiti honorar koji je dobio zbog sudjelovanja u projektu kako bi otputovao na poznati festival u Edinburgh i zatim upisao diplomski studij iz medija; zatim jedan poli-

<sup>70</sup> <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/citations/>

tičar, podpredsjednik lokalnog ogranka političke stranke i trgovac u lokalnom dućanu suvenira; pa mladić koji je inače godinama živio i radio u San Franciscu i na ljeto došao kući u Pine Springs, te tražio honorarni posao; mlada žena koja je izrađivala turističke rukotvorine, ili dvije unuke poznatog Navajo iscjelitelja, od kojih je mlađa inzistirala da joj se rad na projektu prizna kao školska obveza (Worth i Adair 1972). Jasno je da su autori projekta, u želji da projekt uspije, izabrali mlade pripadnike naroda Navajo za koje su smatrali da će brže savladati filmsku tehniku, ali koji su živjeli u američkoj saveznoj državi Arizoni kasnih 1960-ih godina i bili, povijesno vrlo jasno, kroz svoje življeno iskustvo, već dugo pod utjecajem 'ne-Navajo oka'.

Prema nekim autorima, Worth i Adair su, zapravo, naslanjajući se na lingvističku teoriju relativnosti lingvista Edwarda Sapira i njegovog studenta Benjamina Lee Whorfa da struktura jezika utječe na različite percepcije svijeta (El Guindi 2004:140; Borjan 2013:150), odnosno odražava pogled na svijet njegovih govornika, krenuli od pretpostavke da je film, kao oblik izražavanja, na neki način analogan jeziku, te da će zbog toga i filmovi Navajo Indijanaca pokazivati njihov način razmišljanja, njihovu kulturnu esenciju (Heider1982:43). Štoviše, Worth i Adair proučavali su semiotiku filma kako bi odredili kodove i obrasce filmskog izražavanja, jer su se nadali da će onda moći i filmski jezik usporediti s drugim aspektima stvaranja obrazaca koji se izražavaju unutar kulturnih kodova (Sherman1998:52 u Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Uglavnom, u sklopu ovog projekta nastalo je oko dvadeset filmova, od kojih je sedam – trajanja od deset do dvadeset minuta – bilo u potpunosti završeno nakon dvomjesečnog rada na projektu i išlo u distribuciju pod nazivom *Navajo Film Themselves*. Sami sadržaji filma su različiti, ali ne neočekivani. Slijedeći navodne upute da snimaju sebe i svoju kulturu „kako misle da treba“, novopečeni filmaši snimili su iscjelitelja koji izvodi ritual liječenja, tradicionalne obrte poput tkanja i izrade nakita, sanaciju plitkog bunara, život uz jezero ili religijske prakse koje uključuju tradicijsku religiju i kršćanstvo. Dvije su stvari autorima projekta upale u oči kao svojevrсни zaključci i potvrde njihovih inicijalnih znanstvenih pretpostavki. Većina filmova imale je duge sekvence u kojima netko hoda. U filmu o izradi nakita od srebra, petnaest minuta potrošeno je na hodanje u potrazi za materijalom, a svega pet na samo kovanje. Druga je pojava bila odsustvo krupnih kadrova lica. Oboje je objašnjivo kulturom

naroda Navajo; hodanje je vrlo istaknuto u njihovim mitovima, a izravno gledanje u oči nešto je što se u njih izbjegava (Heider 1982:43). Ali neko me tko nije Navajo, ti filmovi to neće reći, to je nešto što bi već unaprijed morao znati o njihovoj kulturi, a da bi to mogao iščitati iz njih.

*Ako su Worth i Adair u pravu, Navajo filmovi bit će na neki način 'snimljeni u jeziku Navaja' i zbog toga će biti sirovinom za etnografiju, a ne etnografija sama. Najvažniji cilj ovog projekta bilo je otvoriti pitanje o kulturno specifičnoj prirodi filmova. Implikacije toga bi mogle imati veliku važnost za etnografske filmove (Heider 1982:43).*

Čitav projekt pratila je i knjiga njegovih autora, *Through Navajo Eyes: An Explorations in Film Communication and Anthropology*<sup>71</sup>, koja je zapravo postala sinonim za cijeli projekt i često se filmovi krivo nazivaju tim imenom. *Kroz Navajo oči* svakako ostaje u povijesti vizualne antropologije zabilježen kao važan početak razvoja nativne ili indigene, odnosno starosjedilačke kinematografije. Međutim, velike pretpostavke i ideje o kulturnom filmskom jeziku koji je imanentno, preskribirano upisan u različite kulture jednostavno su se pokazale potpuno pogrešnima. Iako autori donose već spomenuta dva sitna zaključka o kadrovima s puno hodanja i kadrovima bez krupnih planova, što nije bilo sasvim točno, jer su u filmovima postojali i suprotni primjeri, sadržaji koje Navajo filmaši biraju za teme svojih filmova zapravo upućuju na auto-retradicionalizaciju vlastite kulture. Oni, čini se, prikazuju ono što se od njih očekuje, ono što turisti tada kod njih traže, ono što strancima predstavlja njihovu kulturu. Tako, primjerice, mlada autorica filma o tkanju, Susie Benally, čiji je suprug u to vrijeme bio u američkoj vojsci – čudno, nije naganjao bizone – navodi:

*Mnogo ljudi žele vidjeti sam proces tkanja. Ne znaju što je to; nikada to nisu vidjeli... postoji jako malo Navajo žena koje znaju tkati, jako, jako malo. A tkanjem se trguje okolo, mnogo trgovaca prodaje ove tepihe izvan rezervata. Neki od njih uopće ne znaju kako nastaje tepih. (Worth 1966:B15FF5P1712-4).*

Slično navodi i Johnny Nelson, zaposlenik lokalne trgovine suvenirima, autor filma o izradi tradicijskog nakita:

<sup>71</sup> Indiana University Press, Bloomington, 1972.

Važno je bilo da „vanjski svijet“ nauči više o tom aspektu kulture Navaja (...), odnosno da kupci rukotvorina shvate koliko je zahtjevna njihova izrada. Tako će kupci više cijeniti proizvode i razumjeti zašto su skupi. (...) Znaite, mnogo ljudi dolazi u trgovinu... baš zato...jer je ovo glavni centar za izradu indijanskog nakita (Worth 1966: B15FF6P1683).

Johnny Nelson bio je i autor filma o sanaciji zapuštenog plitkog bunara, za što je imao sličnu motivaciju:

*Način kako stvarno možemo objasniti strancima, znaš... (Worth 1966: B15FF6P1979)... Ideja je bila, hm, pokazati naš stari način života /the old ways/...i kako su ljudi zajedno radili i mogli sami iskopati ovakav bunar (Worth 1966: B15FF6P1681).*

Dvije sestre, Mary Jane i Maxine Tsosie, unuke poznatog iscjelitelja koje su snimile film o njemu gotovo identično objašnjavaju vlastitu motivaciju: svojom željom da „ljude izvana“ educiraju o kulturi Navaja i njihovoj tradicijskoj medicini i pri tom su posegle za rekonstrukcijom iscjeliteljskog obreda koje same nisu nikada niti vidjele (Worf 1966:B15FF3P1523). Dakle, ne prikazuju vlastitu kulturu kako je one žive, već neku koji nikada nisu niti doživjele. Zanimljivo je da su 2010. godine, kada su mnoge snimke indigenih naroda i njihovih praksi revidirane po pitanju eventualnog problematičnog sadržaja za pojedine narode i kulture, kustosi Muzeja arheologije i antropologije Sveučilišta Pennsylvanija, poznatog Penn Muzeja, čiji arhiv i čuva svu dokumentaciju Sola Wortha, u suradnji s Muzejom naroda Navajo zaključili da taj film, *The Spirit of the Navajo*, sadrži scene koje nisu prikladne za prikazivanje javnosti.

U cijelom projektu, iznimka od ovog obrasca prikazivanja nekadašnjeg načina života vanjskome svijetu ili *the old ways to the outside world*, riječima Mary Jane i Johnny-ja, bila su dva filma, *Intrepid Shadows* i *Old Antelope Lake*. Prvom je autor bio već spomenuti Al Clah, koji je imao umjetničko predznanje stečeno na sveučilištu. Njegov film je bio duboko simboličan, a pokušao je propitati ideju uljeza, neželjenog stranca, vrlo se inventivno poigravajući s konceptom uljeza u cijelom procesu, vidjevši ga nekada kao simboličnu figuru, nekada kao autore projekta, a nekada vidjevši i sebe u toj ulozi. Međutim, autor je otišao predaleko u želji da film bude eksperimentalan i zbog čudnih pokreta kamere koji često onemogućavaju bilo kakvu vidljivost, film zapravo ne donosi neko jasno

značenje. Zadnji film o lokalnom jezeru i životu uz njega, autora Mike-a Andersona iz San Francisca, koji sudjelovanjem na radionici zarađuje sezonski honorar, također je pomalo nerazumljiv.

Prvi, dakle, pokušaj nativne kinematografije, konceptualiziran u projektu *Navajo snimaju sami sebe*, teorijski je obećavao mnogo i činilo se da će rezultirati uistinu značajnim pomacima u prezentaciji kultura. Očekivani se pomaci, međutim, nisu dogodili; dok su antropolozi tražili Navajo-oko, dobili su manje ili više uspješno usvajanje konvencije filmskog gledanja i filmskog snimanja. Naravno, one vještine i konvencije koje su učitelji poučavali učenike, polaznike svoje radionice. Izostali su i rezultati i svrha kojima su se nadali sami pripadnici naroda Navajo. Ako su oni očekivali da će im filmovi, kao što su naveli, biti svojevrsna reklama za autentičnost i vrijednost njihovih rukotvorina čime će se pojačati trgovina, to se nikada nije dogodilo, jer distribucija tih filmova nije niti bila namijenjena širokoj publici, već se radilo o pojedinim projekcijama organiziranim od strane autora projekata. Štoviše, mrežna stranica Penn Muzeja koji, kako je već navedeno, čuva većinu dokumentacije vezane uz projekt navodi čak mogućnost da nisu u potpunosti niti poštivana autorska prava samih Navajo filmaša, da su se filmovi kasnije prikazivali bez njihovog znanja, te da nije sasvim jasno imaju li i jesu li ikada imali svoje kopije filmova.<sup>72</sup> Zanimljivo, dotični dućan, u kojem je radio Johnny Nelson, se još može naći na istom mjestu<sup>73</sup>, iako je nanovo izgrađen nakon požara 1992. godine (El Guindi 2004) i Trip Advisor ga reklamira kao mjesto koje je obavezno posjetiti kao dio doživljaja najpoznatije transkontinentalne ceste na svijetu, *Route 66*, jer je vrlo blizu same ceste, a nudi „indijanske stvari“ i divnu gospođu koja „vodi dućan i zna sve o lokalnoj povijesti“, navodi jedan komentar iz 2017. godine. Što se tiče samih suvremenih teoretičara, i njihova su mišljenja podijeljena oko samog projekta. Dok Faye Ginsburg – uz Sarahu Pink i Fadwu El-Guindi, jedna od tri dosada najvažnije teoretičarke vizualne antropologije 21. stoljeća – tvrdi da je projekt Kroz Navajo oči bio kratkog dometa i, u retrospektivi, da je bio relativno sterilan i patronizirajući eksperiment (Ginsburg 1991), Fadwa El Guindi pak navodi da je obiteljima Navajo filmaša dao „iluziju,

<sup>72</sup> <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/the-films-2/old-antelope-lake/>, approached on July to December 2021

<sup>73</sup> [https://www.tripadvisor.com/Attraction\\_Review-g31271-d12526402-Reviews-Tee\\_Pee\\_Trading\\_Post-Lupton\\_Arizona.html](https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g31271-d12526402-Reviews-Tee_Pee_Trading_Post-Lupton_Arizona.html)



možda i nadu, stvarnost jednog identiteta koja je zauvijek zabilježena (El Guindi 2004:146).

Slično zamišljena metodologija vizualne etnografije, ali primijenjena na vlastiti kulturu, donosi, ponovo, sasvim različite rezultate. Worthov i Adairov asistent iz projekta Navajo, antropolog Richard Chalfen, pod Worthovim je mentorstvom napravio vizualno istraživanje sa skupinom teenagera iz Philadelphije (Chalfen 1981). Prema unaprijed definiranim kriterijima, odabrao je osam grupa po pet teenagera starih između 14 i 16 godina koji su prošli identičnu edukaciju o izradi filmova (Chalfen 1981). Budući da je pokušavao otkriti vizualne svjetove pojedinih društvenih grupa, Chalfen je svoj rad okrstio kao 'sociodokumentarnost' jer je fokus usmjerio na skupinu, a ne na pojedince. Rezultati njegovog istraživanja ukazuju na to da unutar pojedinih kultura, pojedine društvene skupine različito nauče i usvoje konvenciju snimanja filmova. Dakle, da ne postoji nacija-oko, Navajo-oko, koje bi uniformno definiralo vizualnost određene kulture, nego je vizualnost unutar kulture na neki način određena različitim faktorima. Međutim, kriteriji odabira grupa teenagera usmjerili su Chalfena na zaključke da su najveće razlike u apropiaciji filmske tehnike bile one između Afro-Amerikanaca iz nižih klasa i Euro-Amerikanaca srednjih klasa. On i Worth ustanovili su da su bijelci bili skloniji raditi filmove o tuđoj, a ne vlastitoj svakodnevnicu, te da se nisu sami gotovo uopće pojavljivali u svojim filmovima. Ne-bjelačke skupine radile su pak filmove o vlastitoj kulturi i vlastitoj aktivnosti i pritom su snimali isključivo same sebi ili eventualno osobe iz njihovog najbližeg društvenog okruženja (Chalfen 1981). Worth i Chalfen vidjeli su u tome drukčiju statusnu orijentaciju istraživanih skupina – bijelci su svoj status nalazili u manipuliranju filmskom opremom, ne-bjelci u glumi (Sherman 1998:54-55). Naravno, rasne i klasne razlike u Philadelphiji tada su objašnjavale mnogo toga i svakako nisu bile dovoljne za donošenje velikih zaključaka o vizualnim svjetovima pojedinih ljudskih skupina, pa se i Chalfen u konačnici zadovoljio time što je svojim istraživanjem dokazao da je kriva pretpostavka da su mlađe generacije zbog snažnog razvoja vizualne kulture mnogo više „vizualne“ (Youngblood 1970 u Chalfen 1981), u smislu da je vizualna komunikacija mnogo prirodnija i intuitivnija od verbalne. Chalfen donosi suprotan zaključak: vizualna percepcija i komunikacija su, kao i verbalna percepcija i komunikacija, konvencije koje su uvjetovane mnogim čimbenicima (Chalfen 1981). Projekt Philadelphia važan

je zbog toga što je usmjerio Chalfena na razmišljanje o svakome od nas kao o „kulturnom“ filmašu, odnosno o svakom pripadniku kulture kao onom koji može snimati kulturu i svoju ili tuđu – uobičajenu, rijetku, čudnu, šokantnu, posebnu ili dosadnu – kulturnu svakodnevnicu. Razvoj i dostupnost tehnologije nam omogućava da sami sakupljamo svojevrstan vizualni materijal, a što antropologija, prema Chalfenu, uopće ne valorizira kao vizualne podatke vrijedne pažnje.

*Dok antropologija smišlja sve moguće načine i metode sakupljanja podataka, u potpunosti ignorira činjenicu da ljudi diljem svijeta imaju, stvaraju i čuvaju vizualne materijale o samima sebi. O tome što te slike predstavljaju, sadržajno, ali i u smislu kulturne prakse, te kako to proučavati, uopće se ne raspravlja (Chalfen 1986).*

Žanr unutar kojeg Chalfen tvrdi da se vizualna etnografija već događa i unutar kojeg bi se trebala u budućnosti ozbiljno valorizirati i analizirati je kućni film, kućno kino ili, u njegovom originalu, *home movies*.

*Ukratko, kućni film nam može pokazati na koji način je pojedini nativni pripadnik određenog društva i određene kulture upotrijebio jeftin, dostupan i jednostavan za korištenje komad filmske tehnologije kako bi snimio/la etnografski bogate informacije o tome kako on ili ona „jesu“ dio tog društva. Takav kućni filmaš može snimiti sve što mu dođe „u vidokrug“ – tehnologija kamere će pomoći da se razaznaju motivi koji su daleko, osigurat će oštrinu slike i njenu općenitu dobru kvalitetu (Chalfen 1986:104).*

Iako možda glorificirani Navajo projekt nije urodio željenim rezultatom ukidanja konvencije o etnografskom filmu kao tipičnoj *what the West does to the rest* praksi, ponudio je mogućnost sagledavanja bilo koga, tko je dovoljno vješt, kao autora vizualne etnografije, što je svakako ključno za suvremene mogućnosti i analize naše vizualne svakodnevnice. A što se tiče nativne kinematografije, zapravo je dobila svojevrstnu zaključnu analizu tek u autorstvu Trinh T. Minh-ha, o čemu će biti kasnije govora.

Sve u svemu, 1960-e donijele su posvemašniji razvoj ideja o načinima korištenja filmskih sredstava u bilježenju i interpretiranju kulture. I ne samo to; etnografski film postao je „institucionaliziran, birokratiziran i etabliran“ (Heider1982:44). Katalog *Films for Anthropological Teaching* koji je počeo je izlaziti 1966. godine s popisom od manje od stotinu filmova, 1972. godine doživio je peto izdanje, sa skoro petsto filmova. Od 1966.

godine sesija etnografskog filma postala je sastavnim dijelom godišnjeg okupljanja *Američke antropološke asocijacije (AAA)*, a 1969. već spomenuti Jay Ruby – vrlo istaknuto ime u vizualnoj antropologiji koje ćemo od tada, pa sve do njegovog umirovljenja 2000-ih, „sretati“ u teoriji i edukaciji na tom polju – pokrenuo je i godišnju konferenciju o vizualnoj antropologiji na Sveučilištu Temple u Philadelphiji. Od 1965. godine etnografski se filmovi recenziraju u jednom od najuglednijih antropoloških časopisa *American Anthropologist*, najprije pod uredništvom Gordona Gibsona, a zatim, već spomenutog, Timothyja Ascha. Otvoreni su programi proizvodnje etnografskih filmova na čak četiri američka sveučilišta – na Sveučilištu Kalifornija u Los Angelesu, UCLA-i, Temple-u, Chicago kampusu Sveučilišta Illinois, te na Državnom kalifornijskom sveučilištu u San Franciscu. Pokreću se časopisi za vizualnu antropologiju. 1966. godine utemeljuje se organizacija *The Program in Ethnographic Film (PIEF)*, a šest godina poslije utemeljuje se unutar *Američke antropološke asocijacije* i prvo strukovno društvo ove poddiscipline antropologije. Međutim, to su već 1970-te.

## Kod nas doma - etnologija, tradicija, folklor

Nažalost, čitavo to bogatstvo ideja i razmišljanja o metodama etnografskog filmskog bilježenja nije se previše osjetilo na našem tlu. A pogotovo nema ni traga „institucionaliziranju, birokratiziranju i etabliranju“ etnografskog filma, u smislu u kojem se to dogodilo u SAD-u (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Međutim, ne bi bilo sasvim točno ustvrditi da se baš ništa na temu filma u etnologiji nije događalo. Još 1959. godine osniva se ogranak Etnološkog društva Jugoslavije u Hrvatskoj, te lokalni ogranak u Zagrebu, kojem od samih početaka tajnikom postaje Andrija Stojanović, važan Gavazzijev suradnik na snimanjima od 1960-ih nadalje. Već u proljeće 1960. godine (Milićević 1979 u Gotthardi-Pavlovsky 2009) ogranak organizira prvi godišnji sastanak na kojem je održano niz plenarnih predavanja i „prikazani su etnološki filmovi“ (Milićević 1979 u Gotthardi-Pavlovsky 2009:14). Nema podataka koji filmovi, ali na istom sastanku održana su dva referata na filmsku temu: *Uvodni referat za film „Indijanci Gran Chaca“* koje su održale Renata Pavlačić i Ljiljana Bosanac, te referat pod naslovom *S fotokamerom kod zagorskih lončara*, koji je održao etnolog Marcel Davila. Budući da nema nikakvih detaljnijih podataka, svako donošenje zaključka bi ovdje bila spekulacija, ali važno je primi-

jetiti da je ipak bilo nekog malog, gotovo marginalnog govora o filmu, etnološkom, kako se navodi u tekstu. Čini se da je svaki godišnji sastanak ogranka Etnološkog društva Jugoslavije bio popraćen projekcijom „etnoloških filmova“, a u travnju 1963. godine su u Zagrebu četiri etnologa Gavazzi, Palošija, Bosanac i Tutek održali predavanje pod naslovom *Komantari uz prikaz etnografskih filmova*. Osim promjene u terminu, iz etnološkog u etnografski, nemamo drugih podataka o sadržaju predavanja.

Međutim, očigledno je da Milovan Gavazzi promišlja temu etnografskog filma, te iz razdoblja 1960-ih postoje dva njegova, doduše kratka, teksta koja se bave tom temom, koja su oba objavljena u slovenskim etnološkim časopisima. Prema našim saznanjima, to su možda prvi znanstveni članci iz same struke na temu vizualne etnografije i uporabe vizualnih medija u hrvatskoj etnologiji. Bio je to članak pod naslovom *Etnografski film, njegovo značenje i primjene* koji je objavljen 1964. godine i u njemu Gavazzi definira etnografski film kao *naučni dokument, čija je vrijednost u tome da vjerno bilježi pojave, ne bi li na taj način ostale zabilježene i kad ih više ne bude bilo u stvarnom životu* (Gavazzi 1964:58). Svrha etnografskog filma za Gavazzija ostaje, dakle, nepromijenjena, radi se o dokumentaciji kulturnih pojava, fenomena i elemenata koji su nestali ili kojima prijeti nestajanje. U istom članku Gavazzi po prvi put, međutim, pokušava dati neku klasifikaciju, pa razlikuje *etnografski, odnosno faktografski film* od *etnološkog filma*, koji, navodi, je *tek na pomolu*. Prema njemu,

*etnološki film je znanstveni film koji donosi pred promatrača određenu, već stečenu, etnološku spoznaju ili neki problem na razmatranje (...), bilo o iskonskoj genetskoj srodnosti ovih i onih kulturnih elemenata ili čitavih kulturnih kompleksa, bilo o njihovu podrijetla* (Gavazzi 1964:62).

Tu ideju nadalje razrađuje u drugom tekstu koji je prvi put predstavio na francuskom jeziku na kongresu u Temišvaru koncem 1960-ih, a koji je objavljen u prijevodu na slovenski jezik tek dvadesetak godina kasnije, u Glasniku Slovenskog etnološkog društva. To je tekst pod naslovom *O nužnosti kategorizacije etnografsko-folklornih filmov*, u kojem generalno razlikuje *dokumentarni film*, koji samo predstavlja određeni događaj, bez znanstvene namjene i *dokumentacijski film* pod kojim podrazumijeva:

*čiste znanstvene filme, posnete po posebnom predhodnem proučavanju in natančni pripravi etnografsko-folklorne vsebine, ki bo snemana* (Gavazzi 1987:111-112).

Ponovo smo dakle kod zahtjeva da snimamo samo ono što smo pret-hodno etnografski istražili, kao to je to zahtijevala Margaret Mead. *Dokumentacijski film*, u našem slučaju, *etnografsko-folklorni dokumentacijski film*, Gavazzi dalje dijeli na: *kinematografsko-etnografsko-folklorne beležke*, fragmente koji ne predstavljaju dovršene ili u cijelosti kompletne verzije sadržaja, i *splošne monografske etnografsko-folklorne filme*. Potonje dijeli na *monografske lokalne filme*, koji govore o životu u tradicijskoj kulturi nekog sela ili pokrajine i uključuju više tema, na *monografske tematske filme*, gdje se iscrpno predstavlja jedan folklorno-etnografski sadržaj, te na *primerjalne reziskovalne etnološke filme*, koji se sastoje od izbora neovisnih sekvenci iz različitih filmova, kako monografskih, tako i filmskih bilješki i koji predstavljaju i uspoređuju isti etnografsko-folklorni sadržaj različitih krajeva ili naroda (Gavazzi 1987:111-113). Ukratko, bila je to vrlo elaborirana kategorizacija koja je, međutim, proizlazila samo iz teorijskih pretpostavki i ideja samoga Gavazzija, ali koja nije imala uporište u praksi, niti je iza nje slijedila neka posljedična edukacija ili škola etnografskog filma. Gavazzi je, kao što smo naveli, surađivao s Institutom za znanstveni film iz Göttingena i slao im je svoje materijale, vjerojatno potaknut njihovim principom slaganja i pohranjivanja filmskih materijala prema jedinicama podataka. Od takvih jedinica podataka, mogu se raditi i ovakvi, komparativni istraživački filmovi, koji, su prema Gavazzijevom mišljenju, bili nešto čemu je trebalo težiti (Majcen 1998c:166; Križnar 1992:189-190,194), naravno, u sasvim znanstvenom smislu.

I Gavazzi je, evidentno, bio svjestan da se filmom može bilježiti, ali i da se filmom može i izražavati, te da to dvoje nije isto. No, njegov pojam znanstvenog izražavanja, očito, počiva na koncepciji koja kazivača i njegovu kulturu vidi kao objekt rada i koja ne uzima u obzir istraživačevo tumačenje tuđe kulture ekvivalentima iz vlastite, pa mu je i film „objektivno“ sredstvo bilježenja, u kojem istraživač nema potrebe pokazivati i obrazlagati svoju poziciju, pogotovo ako smatra da ima jurisdikciju nad bilježenjem i očuvanjem kulture, objekta njegovog istraživanja. Pritom Gavazzi ne razmišlja niti o distorzijama koje kamera i istraživač unose u materiju koju snimaju, odnosno o metodama snimanja koje bi trebale uzeti u obzir tu činjenicu. Iako je Gavazzi gledao i Flahertyjeve i Rouchove filmove i iako za njih tvrdi da su bili poticajem njegovim filmskim nastojanjima (Križnar 1992:189), ništa od onog što je za njih bilo specifično, Gavazzi nije primijenio. To se može vidjeti na temelju njegovih

filmskih radova i na temelju ova dva teksta, kao i intervjua kojeg je s njim 1987. g. vodio slovenski etnolog i filmaš Naško Križnar (Križnar1992). A ako je Gavazzi i mislio drukčije, ili ako je s vremenom promijenio mišljenje, ne znamo, jer su ova dva teksta i taj intervju sve što je o toj temi ikad objavio. Prema kraju 1960-ih također se ništa značajnije nije na tom polju događalo. Jedna aktivnost zbilja se 1965. godine tijekom VIII savjetovanja Etnološkog društva Jugoslavije koje se održalo u Splitu i bilo posvećeno proslavi 70-godišnjice prof. M Gavazzija i tom prilikom „prikazan je niz etnografskih filmova, što ih je između 1930. i 1934. snimio dr. M. Gavazzi“ (Miličević 1979 u 2009). Postoji još podatak da je projekciju svojih filmova on sam komentirao. Iako se polako klima mijenja i unutar teorijskog razmišljanja u etnologiji i 1967. godine etnologinja Dunja Rihtman-Auguštin na godišnjem sastanku drži predavanje pod naslovom Etnologija, odnosno, antropologija što uspostavlja pozitivan znak jednakosti između disciplina, osim godišnjih filmskih projekcija i komentara, o vizualnom istraživanju se ne raspravlja i ne piše. A da stvar bude gora, o problematici etnološkog vizualnog izražavanja u Hrvatskoj napisano je kompletno svega još nekoliko tekstova, od svega nekoliko autora i to puno kasnije, tek tijekom 1990-ih i 2000-ih, uz jedinu znanstvenu monografiju objavljenu na tu temu iz 2013. godine i to ne iz pera etnologa/antropologa, te znanstvenu raspravu objavljenu iste godine, što ćemo kasnije analizirati. Ako bismo odsustvo stvaranja udruga, održavanja kongresa, pokretanja specijaliziranih časopisa i kataloga, te organizirane proizvodnje namjenskih i drugih filmova, pored filmskih zapisa, mogli dovesti u vezu s nedostatkom novca, još uvijek se nameće pitanje zbog čega se o metodama korištenja kamere u etnografske svrhe u nas ne piše više u znanstvenim etnološkim i antropološkim časopisima? Nažalost, to stanje ne-pisanja o tim temama u našoj se etnologiji održalo od vremena Milovana Gavazzija do danas – uz nekoliko iznimki – što je pokazatelj temeljnog problema – da se u nas o tome disciplinarno ne razmišlja, odnosno da se film u hrvatskoj akademskoj etnološkoj zajednici ne doživljava kao, do te mjere, važan način stručnog izražavanja, da bi se o principima njegovog korištenja i metodama postizanja dotičnog više i dublje razmišljalo i raspravljalo (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Međutim, što se snimanja tiče, 1960-te su za Etnološki zavod – današnji Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju – zagrebačkog Filozofskog fakulteta bile najplodnije. Milovan Gavazzi dobio je pojačanje u

liku i djelu gore spomenutog etnologa Andrije Stojanovića, Babogredca porijeklom iz obitelji slavonskog učitelja, prosvjetitelja, pisca i etnografa 19. stoljeća, Mijata Stojanovića. Andrija Stojanović tek je u zreloj dobi života upisao, studirao i diplomirao etnologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, upravo tijekom 1960-ih, a već je za vrijeme studija pokazao talent za vizualno, kao dobar crtač, te zatim i kao dobar fotograf i snimatelj (Belaj 1985:147). Zadržavši ga na Fakultetu, Gavazzi je s njim započeo snimati, a zatim mu to i u potpunosti prepustio. U desetljeću od 1960. do 1970. Etnološki zavod proizveo je petnaestak – odnosno nešto više, ali nekoliko njih nije dovršeno – filmskih radova. Gavazzi je samostalno napravio dva filmska zapisa *Rakaljsko lončarstvo* iz Istre i *Izrada pokljuka* iz okolice Požege, te zajedno sa Stojanovićem četiri rada, od čega je jedan filmski zapis *Jerovečki lončari*, dva bismo mogli nazvati namjenskim filmovima *Šestinski opanci* iz zagrebačkog Prigorja i *Prevlačenje drvene kuće* iz Turopolja, a jedan je rad ostao nedovršen, pod radnim naslovom *Život na Neretvi*. Stojanović je radio kao snimatelj i kao koautor tih radova (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Osim s Gavazzijem, Stojanović je 1960-ih napravio još devet radova, neke samostalno kao snimatelj, neke kao etnolog, redatelj i scenarist s drugim snimateljima, a neke je, pak, radio kao redatelj i snimatelj s drugim etnologima kao scenaristima ili koscenaristima. To su filmovi: *Ljetna paša na Troglavu* kod Pometnika, sa stanovitim Juračićem, *Obiteljska zadruga Živić-Krlavini* iz Sikirevaca u Slavoniji koji je snimio Stjepan Katušić, zatim *Lončari s otoka Iža* iz Velog Iža, *Proljetni običaji* iz Turopolja u suradnji s etnologinjom Višnjom Huzjak, *Smotra folkloru u Vinkovcima*, Uskrсни običaji u Novigradu na moru, *Tragom bukovičkih stočara* iz Bukovice s etnologinjom Olgom Oštrić, *Narodno ukrasno tkanje 'prijebor'* iz Moslavine, te *Fašnik u Međimurju* u selu Turčišću u suradnji s etnologinjom Katicom Benc Bošković.

Od čitave te produkcije izdvajaju se pet naslova, od kojih bismo dva mogli nazvati namjenskim filmovima, a tri filmskim zapisima s nekakvom filmskom namjerom, nečime što je između filmskog zapisa i filma. Jedan od potonjih je *Obiteljska zadruga Živić-Krlavini*, filmski zapis montiran u duže trajanje. U 40-ak minuta prikazuje seoske poslove u jednogodišnjem životnom ciklusu dotične zadružne obitelji u Sikirevcima, u brodskom Posavlju. Iako je to u to vrijeme već bio raritet, obitelj je tada, 1962-63. godine kada se snimao film još uistinu tako, zadružno, živjela. Imala je 26 članova i sastojala se od roditelja, te njihovih oženjenih sinova



s obiteljima, suprugama i djecom. Film je rađen na principu *Jednog dana u turopoljskoj zadruzi* Chloupeka i Gerasimova, samo što umjesto jednog dana, prikazuje jednu godinu, odnosno sezonske poslove u četiri godišnja doba. Velika razlika jest bila u tome što film nije bio glumljen kao Chloupekov, već je uistinu bio dokumentaran. Međutim, ponovo su, gotovo scenski, namjenski prikazani samo poslovi, i to samo na izvedbenoj razini, bez ikakvog šireg konteksta, a budući da film nema ni dinamičkih oscilacija – jer to zapravo i nije film, nego zapis – u tom trajanju postaje zamoran i trajanje mu je svakako predugo za ovakav koncept (Gotthard-Pavlovsky 2009). Nadalje, to je još uvijek nijemi film, kao, uostalom i svi filmski uradci Etnološkog zavoda, pa kao takav nije mogao dati izjave ili dijaloge protagonista, ali nema niti *off* komentara, niti nam slika pokazuje išta više od obavljanja poslova. Najupečatljiviji kadrovi su kratki portreti članova obitelji, a ti su, doslovce, na samom kraju filma, gotovo već dio odjavne špice. Drugi film koji pomalo odudara od obrasca su *Šestinski opanci* iz 1967. godine, također, filmski zapis, koji vrlo detaljno prikazuje tehnologiju izrade opanaka u Šestinama, kraj Zagreba, pa ga zato i ovdje uvjetno nazivamo namjenskim filmom. I sve bi bilo dobro da je ostao na formi zapisa, jer bi onda bio žanrovski dosljedan. Ali, ponukani tko zna čime, autori, Gavazzi, Stojanović i Đurđica Palošija, također etnologinja, završili su film tako da opančaru u radionu dolazi djevojka kupiti opanke, odjevena pritom u šestinsku narodnu nošnju! Film je sniman 1967. godine kad se ta nošnja nije više nosila u svakodnevnom životu, barem ne kod djevojjaka. Opančar je, naravno, odjeven u odjeću vremena u kojem je snimano, a i njegova kuća, iz koje djevojka na kraju izlazi, nije tradicijska, već novija, zidana, moderna katnica u Šestinama koje su tada već predgrađe grada Zagreba, a ne ruralni prostor. Stoga je scena izlaska razdragane snaše koja ima nove opanke i u svečanoj šestinskoj nošnji – kakvu danas rado pokazujemo turistima svakom prilikom i neprilikom – iz moderne zidane, betonske katnice time još karikaturalnija. Ne samo da su autori napravili vidljivo namještenu situaciju, nego su još pritom bili i kostimografski i scenografski nedosljedni i anakroni. Takvo nešto ne bi bilo čudno od neke laičke, možda čak i televizijske produkcije, ali od etnološke i to još znanstvene, ipak je posve neprimjereno. Treći film koji je potrebno izdvojiti je 16-minutni uradak *Uskrnsni običaji u Novigradu na moru*, autora i snimatelja Andrije Stojanovića. Snimljeni su netonskom kamerom, pa je riječ o nijemom filmu, odnosno o zapisu,



jer nema pratećeg *off* komentara, pa film ostavlja dojam dokumentarnog film atmosfere, a i tako izgleda. I to je upravo ono što mu daje draž (Gotthardi-Pavlovsky 2009). U njemu su kronološki prikazani pojedini trenuci kolektivnog svetkovanja Velikog tjedna i Uskrsa u Novigradu na moru. Specifična je bila njegova ideja prikazivanja Uskrsa ne onakvog kakvog ga većinom doživljavamo i obilježavamo, kao privatnog, obiteljskog, već kao vanjskog, zajedničkog, koji pripada zajednici, koji tu malu zajednicu stvara, ali i predstavlja. Budući da je film nijem, njegovo izražajno sredstvo je slika sama. A budući da je Stojanović bio talentiran snimatelj uspio je, kao i nakon toga u *Tragom bukovičkih stočara*, «uhvatiti» situacije – i radnju i atmosferu. To ovom uratku daje draž i dojam dokumentarnog filma, no budući da se njime prikazuje samo događajnica, bez pokazivanja odnosa među ljudima i bez ičega što bi nam otkrivalo autorov osobni prema istom, odnosno želju da načinom iznošenja slike interpretira građu, vidi se da je jedina namjera bila u registraciji i deskripciji kronološke radnje običaja, pa je stoga ovdje ipak riječ o filmskom zapisu, a ne o filmu, barem kad je o etnološkoj interpretaciji riječ (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Ostala dva naslova su jasne zaokružene cjeline, kojima se nešto artikulirano želi reći. To su *Prevlačenje drvene kuće* iz 1967. godine i *Tragom bukovičkih stočara* iz 1969-70. godine. Prvi je snimljen u turopoljskom selu Kuće i prikazuje tehnologiju prevlačenja kuće pomoću vitla i valjaka, s jednog kraja okućnice na drugi. Film traje 11 minuta, nijemi je, a postupak se objašnjava pomoću telopa. Radi bolje prezentacije teme korištena je i animacija – prikazano je prevlačenje makete kuće na podlozi na kojoj je nacrtan tlocrt okućnice. Maketu i tlocrt je izradio arhitekt Aleksandar Freudenreich, koji se bavio istraživanjem tradicijske arhitekture. Drugi film traje 45 min. i prikazuje transhumantni govedarski i ovčarski izdig stanovnika Kruševa u Bukovici, u daljem zaleđu Zadra, u svim njegovima fazama – pripremama, odlasku na planinu, boravku na planini i poslovima koji se ondje obavljaju, te silasku. On ima i nasnimljen spikerski *off* komentar, kojeg je napisala etnologinja Olga Oštrić, potpisana i kao scenaristica filma. Film je snimljen netonskom kamerom, no tonska je atmosfera odvojeno snimljena i položena u montaži, dok naratorski tekst cijelo vrijeme prati i glazbena kulisa tonskih snimki tradicijske glazbe na tradicijskim glazbalima toga kraja. Ovdje je Stojanović redatelj i snimatelj, pri čemu je ponovo pokazao zamjetan snimateljski talent, dajući

tako filmu dokumentarističku notu – jer, radilo se o događaju kojeg je trebalo „uhvatiti“, postupak snimanja trebalo je prilagoditi radnji. Film, zapravo, izgleda poput – danas bismo rekli - dokumentarne obrazovne TV emisije. Prema stilu je, jedini od filmskih radova Zavoda za etnologiju, napravljen u formi onog što se i tada i kasnije pod naslovom etnografskog filma radilo i u svijetu. Na televiziji bismo to nazvali dokumentarnom reportažom (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Stilski su tako u to doba, pa i kasnije, sve do 1990-ih, izgledale i mnoge od dokumentarnih emisija Redakcije narodne glazbe i običaja Televizije Zagreb. Riječ je svojevrsnom etnografskom putopisu, koji predstavlja tradicijsku ekonomiju stanovništva Bukovice, s najvećim naglaskom na tada, kasnih 1960-ih ondje još uvijek prisutno ovčarstvo i govedarstvo. Tekst naracije pisan je popularnim stilom, na trenutke nastoji biti i poetičan. Boljka mu je to da ga je previše jer opisuje ono što slika i sama pokazuje. No, čini se da to nije pitanje trenda, stila epohe, već osobe - jednostavno, radi se o tome da pisanje naratorskog teksta za film ili televizijsku emisiju traži iskustvo u tom specifičnom načinu izražavanja. Ljudi koji ga nemaju, pogotovo ako su stručnjaci „odgojeni“ na stručnoj literaturi, dakle, na pisanom izražavanju, pokazuju pomanjkanje povjerenja u rječitost slike, pa teže tome da, „za svaki slučaj“ sve još kažu i tekstem, što je iskustvo i jednog od autora ove knjige koji je i sam imao taj problem na početku rada na televiziji, pa ga lakše prepoznaje kod drugih. To se dogodilo i ovdje, no film je, unatoč tome, vrlo dojmljiv, prvenstveno zbog Stojanovićevog vizualnog dijela posla (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Zapravo, da film *Tragom bukovičkih stočara* nema off komentara, zbog dojmljivosti Stojanovićeve fotografije i njegovog osjećaja za situaciju, kao i za montažni ritam, funkcionirao bi kao dokumentarni film atmosfere – nešto poput *Uskršnjih običaja u Novigradu na moru*, samo što potonji kraće traju, pa scene u njima ne uspiju „prodisati“ i „doći do izražaja“ tako dobro kao u *Tragom bukovičkih stočara*. No, u svakom slučaju, Stojanović je pokazao veliki filmski talent i osjećaj za prenošenje ozračja stvarne situacije na film. Ovako, sa spikerskim off tekstom, *Tragom bukovičkih stočara* pokušava nas o nečem informirati, nečemu naučiti, dok bi nam bez njega više dao atmosferu samih situacija i radnji, više bi nas kao gledatelje uvjerio da se nalazimo ondje, da smo «ušli» u snimljenu situaciju. *Uskršnji običaji u Novigradu na moru* više su u tome uspješni - jednostavno zato jer u njima nema nikakvog tona. I čak kao takvi, napravljeni samo

kao opis događaja, pružaju nam donekle i njegovu atmosferu. To je mogućnost filma i ono u čemu je on najjači. U *Tragom bukovičkih stočara* hrpa informacija izrečenih tekstem guši atmosferu koju pruža slika. Oni nam daju više informacija, ali manje atmosfere, manje dojmova. To su mogućnosti dokumentarne reportaže, odnosno onog etnografskog filma koji pod svaku cijenu mora biti „etnološki stručan“. Film može biti dojmljiv, a namjenski film informativan i edukativan. Principijelno, za nešto se od toga autor u startu mora odlučiti (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Snimaju u to doba i zaposlenici Instituta za etnologiju. Ivan Ivančan kamerom bilježi tradicijske plesove s otoka Korčule, iz Istre, te dubrovačkog Primorja i Konavala. Godine 1960. u Blatu na otoku Korčuli snimio je tradicijsko održavanje *kumpanjije*, lančanog plesa s mačevima, kojeg izvode muškarci. Film prati pripreme izvođača, te sam tijekom izvedbe, a sve to prati *off* komentar autora, Ivana Ivančana, koji ga sam i čita. U tekstu govori o podrijetlu običaja, kao i o kontekstu izvođenja. Budući da, nažalost, nije imao tonsku kameru na raspolaganju, cijeli je sadržaj snimljen netonski, a odvojeno snimljena svirka i atmosfera koja prati izvedbu, položena je u montaži. Rezovi slike često su „nečisti“, odnosno vidi se da autor-snimatelj, Ivančan, nije bio educiran o pravilima filmske montaže i montažnog načina snimanja. No, za namjenski etnološki vizualni zapis, to i nije toliko bitno, ukoliko ispunjava svoju glavnu svrhu, a to je da je građa zadovoljavajuće zabilježena i da pruža informacije koje je autor odabrao kao važne i da je autorovo interpretiranje građe artikulirano. U ovom Ivančanovom namjenskom etnološkom filmskom zapisu, *Kumpanija u Blatu na Korčuli*, ti su kriteriji zadovoljeni. Ostalo što je Ivančan tijekom tog desetljeća snimio, filmski su zapisi pojedinih tradicijskih plesova, gdje su plesači snimani na tradicijskim lokacijama plesanja i odjeveni u nošnju, a da se pritom ne radi o održavanju ikakvih svetkovina. Drugim riječima, ples i odijevanje nošnji učinjeni su samo kao demonstracija, za potrebe tog filmskog bilježenja. To je slučaj i kod plesova koje u tom desetljeću kamerom za Institut bilježi etnolog Josip Milićević – snimio je ples s mačevima „bijelih maškara“ iz Putnikovića na Pelješcu. Snimio ih je na točnoj lokaciji, ali ne u vrijeme poklada, već su plesači taj ples otplesali samo za potrebe filmskog bilježenja. Osim toga, Milićević snima plesove folklornih skupina iz Hrvatskog primorja na smotri održanoj u povodu kongresa folklorista u Novom Vinodolskom 1964. godine. Ivančan radi i zapis o tehnologiji izrade lonaca u Raklju, u

Istri, a Milićević filmski bilježi nekoliko pokladnih običaja – s Nikolom Bonifačićem Rožinim u Novom Vinodolskom 1964. godine, te samostalno u okolici Sinja, kao i u Turopolju. Sve su to relativno kratki zapisi, koji, dakako, ne prikazuju dotične običaje u cijelosti. Obojica, Ivančan i Milićević, 1966. godine snimaju i običaj održavanja *moštre* (*kumpanjije*) u Žrnovu na otoku Korčuli. Nažalost, sve su to filmovi snimljeni netonskom kamerom i zvuk im nije mogao biti sniman sinkrono sa slikom (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Krajem tog desetljeća, 1968. godine Institut ima i suradnju sa Školskim programom TV Zagreb. Napravljena je dokumentarna 25-minutna emisija *Narodni kazivač Ante Rančić*, o dotičnom narodnom pripovjedaču iz Brnaza kod Sinja, prema scenariju Maje Bošković Stulli i uz njezin komentar, kojeg čita spiker, a u režiji Iva Tomulića. Riječ je zapravo o kazivanju narodne priče *Žingalo-mingalo*, koju u kuhinji svoje kuće okupljenim sumještanima i članovima obitelji priča pripovjedač Rančić. Ta scena, koja ipak ne uspijeva u potpunosti izbjeći dojam namještenosti, čini veći dio emisije. U uvodnom dijelu doznajemo biografske podatke o pripovjedaču i upoznajemo prostor na kojem živi, čime se htio objasniti kontekst održavanja narodnih priča, njihovog života. Na kraju emisije prikazuju se zbirke narodnih pripovjedaka i fotografije raznih kazivača, sve uz prateći *off* kometar, koji govori o tom folklornom bogatstvu i njegovim čuvarima. To je, dakle, bila TV produkcija, kakvu si tada ni Institut, ni Zavod nisu mogli sami priuštiti (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

Zaključno, što se tiče hrvatske znanstvene etnografske filmske produkcije 1960ih, još je uvijek većina proizvedenog u formi zapisa i po principu: sam istraživač snima svoj objekt istraživanja. Tri rada ipak čine iskorak prema interpretaciji unutar neke od filmskih formi – *Kumpanija u Blatu na Korčuli* Ivana Ivančana, *Prevlačenje drvene kuće* Gavazzija i Stojanovića, te *Tragom bukovičkih stočara* Stojanovića i Olge Oštrić, no nijedan od njih ne pokazuje razmišljanja o ulozi kamere i komunikaciji ispitanika i ispitivača, kakva se istodobno zbivaju u inozemnoj znanstvenoj i filmskoj produkciji.

Međutim, 1960-ih se u Hrvatskoj zbivaju značajnije stvari u filmskom, umjetničkom svijetu. Među filmskim se autorima rađa otpor prema „producentskoj kinematografiji“ i stvara apel za „autorsku kinematografiju“. To jest, autori su, revoltirani samovoljom i velikim ovlastima pojedinih direktora filmskih kuća, tražili da se ustanovi stručniji sustav

raspodjele sredstava za financiranje filmova (Škrabalo 1984 u Gotthardi-Pavlovsky 2009). Tome je poticaja dala i klima u europskoj kinematografiji gdje su djela pojedinih autora pokazivala shvaćanje filma kao umjetnosti, točnije gibanja u francuskoj kinematografiji s kraja 1950-ih, gdje je redatelj François Truffaut u časopisu *Cahiers du Cinéma*, apelirajući za obnovom filmske umjetnosti, formulirao sintagmu „cinéma d’auteur“. Nadalje, godine 1962. decentraliziran je Savezni fond koji je financirao kinematografiju u čitavoj državi, a 1967. došlo je i do promjene u pozicijama dodjele sredstava za proizvodnju filmova u Hrvatskoj (Škrabalo 1984:258-259). Uglavnom, za hrvatsku su kinematografiju „zapuhali novi vjetrovi“ i tijekom 1960-ih došlo je sublimiranja stila kojeg možemo nazvati „autorskom kinematografijom“, što je rezultiralo kvalitativnim pomacima u slobodi i inventivnosti izražavanja hrvatskih filmskih autora. Budući da je za temu kojom se bavimo bitan razvoj našeg dokumentarnog filma, izdvojiti ćemo upravo takva filmska djela iz 1960-ih, koja se ponovo okreću temama iz života ljudi i zajednica, ali ovoga puta ne zbog nekog etnološkog, znanstvenog cilja, već zbog toga što je filmskim autorima bio zanimljiv njihov način života, nerijetko u nezavidnim okolnostima. Naše filmske autore, međutim, nisu pri tome zanimali kulturni elementi, obrasci i procesi, već život u svojoj pojavnosti, često povezan s nekim životnim borbama i nastojanjima, što u filmskoj umjetnosti kao nadahnuće nije ništa novo, ali je vječno. Naravno, uzevši u obzir da oni svoje dokumentarne filmove nisu radili iz etnoloških/antropoloških pobuda, unatoč tome teme njihovih filmova ponekad i možemo poistovijetiti s etnološkima. Jasno je da ih nema nikakvog smisla mjeriti prema kriterijima stručnog etnografskog bilježenja. Osim toga, riječ je o filmovima, a ne o znanstvenim djelima. Upravo stoga, umjesto „etnografski-ma“, nazovimo ih radije „etnografičnima“ ili „etnografski korisnima“.

Filmski autori iz Hrvatske obrađivali su teme sa sela, kao i one iz grada. Često se sadržajno radilo o javnosti nepoznatim akterima, *malim ljudima*, i njihovoj korelaciji za svojom zajednicom i životnim okolnostima. I zanimljivo je to da će se teme koje će hrvatski filmski dokumentaristi obrađivati već 1960-ih godina, teme iz životne svakodnevice i njezinog aktualnog socijalnog konteksta i sela i grada, biti upravo one koje postaju zanimljive i „novoj paradigmi“ u hrvatskoj etnologiji (Rihtman-Auguštin u Muraj: 1998), i novim etnološkim pravcima promatranja i razmišljanja od 1960-ih, intenzivnije od 1970-ih godina.

Tijekom 1960-ih nastaju tako dokumentarni filmovi Rudolfa Sremca *Ljudi na točkovima* iz 1963. godine o masovnim dnevnim migracijama ljudi na posao, i drugi na slično profilirane teme iz aktualne životne svakodnevice, poput *Zemlje* iz 1964. godine, *Sezonaca* iz 1965., simpatičnih i toplih *Zelene ljubavi* iz 1968. ili *Učitelja plesa* iz 1969. godine. Iako će generacije pamtit i redatelja Obrada Glušćevića prvenstveno po TV seriji „Jelenko“ i dječje-omladinskim filmovima, kao autor dokumentaraca također snima izvrсна djela. Etnografičan po svom karakteru je sigurno film *Ljudi s Neretve* iz 1966. godine snimatelja Frane Vodopivca, gotovo poetski snimljen, o segmentima ljudskog života i rada na toj rijeci i njezinim močvarama, od rođenja do smrti. Već smo govorili o Krsti Papiću, a iz ovog razdoblja možda treba izdvojiti *Halo München* iz 1968. godine, igrano-dokumentarni film o iseljavanju u Njemačku, ili *Kad te moja čakija ubode* iz 1969. Zanimljivo je da se ovaj drugi film bavi nasiljem kao sastavnim dijelom tradicije i kao iznimnom, ali očekivanom ponašanjem, u određenim situacijama prihvaćenom, gotovo onako kako nam to pokazuju Asch i Chagnon, odnosno Gardner da je slučaj kod naroda Yanomamö ili Dani. Film je svakako šokantan, vjerojatno je bio i tadašnjoj publici, a teško ga je gledati i 2021.<sup>74</sup> godine. Javno je film postavljen na YouTube 2014. godine i iako je imao dosta pregleda, preko 10000 do danas, komentari su rijetki, ali tri nedavna, upravo iz 2021. godine, su znakovita: *koji luđaci, poubijaše se zbog besmislica, (...) pogledajte film i uvidite koliko je Tito pripitomio divljake* ili, treći, *joj divljaka, bili smo Indijanci*<sup>75</sup>. Pitanje svih pitanja je naravno tko je tu kome Indijanac?

Važno je spomenuti i Zlatka Sudovića i njegov *Ljudi, godine, more* iz 1968. godine o tunolovu u Bakarcu, Bogdana Žižića i *S one strane mora* iz iste godine o čuvanju identiteta moližanskih Hrvata, pa Krešu Golika *Od 3 do 22* iz 1967. ili, opet već spomenutog Petra Krelju i, primjerice, *Ponude pod broj* iz 1969. godine (Škrabalo 1984:271-283). Sve su to dokumentarni filmovi i, budući da ih nisu radili etnolozi, da nisu rađeni s etnografskom namjerom, niti se u njima primjenjuju teorije kulture, a nisu ni snimani prema kriterijima etnografskog bilježenja, definitivno ih ne možemo nazvati etnografskim filmovima ili vizualnom antropologijom. Ali, istini za volju, u tim radovima ima kud i kamo više etnografije u smislu

<sup>74</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SZt76Z21daI>

<sup>75</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SZt76Z21daI&t=10s>

atmosfera, konteksta i osjećaja, negoli u radovima Gavazzija, Stojanovića, Ivančana i Miličevića (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Međutim, to je „etnografija s pomakom“, stvarnost viđena i predstavljena kroz shvaćanja i stavove autora filma; to sigurno nije etnografija tipa Margaret Mead, građa zabilježena do te mjere univerzalno da i drugi iz nje mogu izvlačiti svoje zaključke, neovisno o onom tko je građu zabilježio. Zato filmove hrvatskih dokumentarista možemo smatrati etnografski zanimljivima, „etnografičnima“ na svoj način, čiju „etnografičnost“ itekako možemo doživjeti, priznati, shvatiti, analizirati. S druge strane, kamo sreće da su i naši etnolozi išli za tim da su i atmosfera i osjećaji i sukobi i socijalne okolnosti važan dio etnografije, čak i kada je u pitanju, primjerice, izrada *pokljuka* (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

I napokon, sredinom 1960-ih dogodilo se nešto vrlo bitno za hrvatsku etnografsku audiovizualnu proizvodnju. Godine 1966. tadašnji urednik Zabavnog programa na Televiziji Zagreb, Saša Zalepugin, pozvao je Božu Potočnika, dotadašnjeg šefa orkestra zagrebačkog Ansambla narodnih plesova i pjesama Hrvatske *Lado*, i tada i sada jedinog profesionalnog folklornog ansambla u Hrvatskoj, da dođe uređivati taj segment programa TV Zagreb. Potreba je, očito, postojala. Pojedini programi doticali su se tema iz tradicijske kulture, a i Zabavni je program imao u svojoj ponudi folklorne glazbene i plesne sadržaje. Takve glazbene emisije često je režirao redatelj Igor Michieli. Očito, postojala je svijest o tome da i takvi sadržaji trebaju biti zastupljeni u programu jedne državne nacionalne TV kuće. Jugoslavija je tada imala šest republičkih radiotelevizija – u Ljubljani, Zagrebu, Beogradu, Sarajevu, Titogradu /danas Podgorica/ i Skopju - i dvije radiotelevizije autonomnih pokrajina unutar Srbije, u Novom Sadu i Prištini. Svaka je bila pod kontrolom republičke partije, a iako su međusobno i razmjenjivale programske sadržaje, svaka je, zapravo, funkcionirala kao nacionalna TV kuća, odnosno svaka je pokrivala područje svoje republike. Sve države tadašnjeg komunističkog bloka velikom su pozornost pridavale javnom isticanju i prezentiranju „narodnih“ atributa, što god to da bilo, među kojima je bila i folklorna baština. Tako je bilo i u Jugoslaviji, pa stoga i u Hrvatskoj. Osim toga, u Hrvatskoj je „tradicija“, točnije korištenje tradicijske kulture i folklor kao sredstva nacionalnog kulturnog i političkog samoosveščivanja postojala već i od ranije, iz vremena između dvaju svjetskih ratova, kroz političko djelovanje braće Radić i Hrvatske seljačke stranke i njezine kulturne organiza-



cije *Seljačke sloge*. Bilo je stoga posve razumljivo da takvi sadržaji budu zastupljeni i na državnoj televiziji, a to je – istini za volju – igralo i svoju ulogu u zadržavanju nekog oblika nacionalne samobitnosti unutar više-nacionalne zajedničke države.

Božo Potočnik nije po obrazovanju bio etnolog, već profesor hrvatskog jezika i književnosti, ali time se u životu nije bavio. On je bio glazbenik - samouk, ali vrstan. Stručnjak je za mandolinsku i tamburašku glazbu – kao svirač, skladatelj i aranžer – te istraživač hrvatske tradicijske glazbe. Na televiziju je došao iz Ansambla *Lado*, dakle, sa scene, i to scene čija je zadaća bila prezentirati i popularizirati upravo folklorne sadržaje, ali na izrazito scenski način, s jasnim odmakom od „izvornog“ stila tradicijskih plesova. I, upravo stoga, pokazao se posve odgovarajućom osobom za urednika takvih sadržaja na televiziji, budući da je dobro shvatio i njezinu bit i društvenu ulogu. Televizija je, naime, medij zabave i informacije, s ulogom popularizacije različitih vrijednosti. Božo Potočnik krenuo je, stoga, odmah s proizvodnjom glazbenih emisija na terenu – tada se na terenu još sve snimalo filmski; elektronika je ondje došla kasnije – u kojima poznatiji pjevači onog vremena na različitim lokacijama sela ili manjih gradova interpretiraju narodne, tradicijske pjesme u novoj glazbenoj obradi. S vremenom se prešlo i na lokalna zavičajna folklorna društva (KUD-ove) koja su, također na terenu, u vlastitim selima, izvodila svoje tradicijske pjesme i plesove u nekom svom „izvornom“, tradicijskom obliku. No, i Ansambl *Lado* bio je, čisto zbog scenske dopadljivosti ili dokazivanja „autentičnosti“ karaktera glazbe i plesova koje su izvodili, sniman na terenu, na ruralnim lokacijama, unatoč svojem stilskom – i vrlo očiglednom – odmaku od „izvora“. Takve glazbene emisije, s novoobrađenim pjesmama koje su se, bez dokumentiranog autora, smatrale narodnima, tradicijskima, u izvedbi više ili manje poznatih estradnih pjevača i s koreografiranim plesovima, u izvedbi folklornih ansambala, Redakcija narodne glazbe i običaja proizvodila je također i u studijima Televizije Zagreb. Sve je to služilo popularizaciji hrvatske tradicijske baštine, pogotovo u trenutku kad je iz Bosne i Hercegovine i Srbije, istočnih republika tada zajedničke nam države vrlo snažno stizao val njihove komercijalizirane novoskladane „narodne“ glazbe, više ili manje – i s vremenom sve manje – temeljene na njihovoj glazbenoj predaji<sup>76</sup> (usp. Gotthardi-Pavlovsky 2014).

<sup>76</sup> Sve navedene podatke (osim službenih arhivskih) autor knjige dobio je osobno od Bože Potočnika, tijekom nekoliko godina, u više navrata.



Međutim, usporedo s tom proizvodnom linijom, Božo Potočnik istodobno je vodio još jednu; producirao je i dokumentarne emisije o pojedinim narodnim, tradicijskim običajima, poslovima, nošnjama, pučkim umjetnicima. Pri njihovoj su proizvodnji nerijetko, kao scenaristi, koscenaristi ili stručni suradnici, bili angažirani etnolozi i folkloristi. Neke od tih emisije rađene su u maniri dokumentarnih reportaža s obrazovnom notom i naratorskim tekstom, neke pak više kao dokumentarni filmovi, u maniri tadašnje umjetničke filmske dokumentarističke produkcije u Hrvatskoj. Većinu emisija novoosnovane Redakcije, i glazbenih i dokumentarnih, pogotovo u njezinim počecima, režirao je TV redatelj Igor Michieli<sup>77</sup> i njegov je stil, zapravo, dao vizualni pečat toj produkciji. Nažalost, najstariji arhivski podaci o produkciji Redakcije na njezinim počecima su tek iz 1968. godine – a i to samo o nekolicini emisija – no od iduće, 1969. godine, pa sve do danas, podaci o čitavoj produkciji sačuvani su u cijelosti. Te je, 1969. godine snimljeno dvadesetak emisija, te još njih devet prigodom Međunarodne smotre folkloru u Zagrebu, u kojima folklorne skupine izvode svoj program u TV studiju.

No, budući da se ova knjiga bavi oblicima filmske interpretacije etnografske građe, više nas zanima dokumentarni dio produkcije ove Redakcije. Iz 1968. godine sačuvani su podaci o tri dokumentarne emisije snimljene na terenu – *Zvončari*, o aktualnim pokladnim običajima Kastavštine; stručna je suradnica bila etnologinja Beata Gotthardi-Pavlovsky, *Omišaljski veli pir*, rekonstrukcija tradicijske svadbe iz Omišlja, na otoku Krku, te Baukači koji prikazuju tada još žive pokladne običaje u Turčišću, u Međimurju; stručni suradnik bio je Zvonimir Ljevaković, folklorist, umjetnički ravnatelj Ansambla *Lado*. Ta emisija, međutim, čini se prema nekoliko izvora informacija, nije snimana na sam *Fašjak*, već kasnije, tijekom korizme, pa je de facto napravljena kao rekonstrukcija za kameru, ali živog običaja. Zanimljivo je da su te iste godine, na sam *Fašjak* u Turčišću bili Katica Benc Bošković i Andrija Stojanović, etnolozi, koji su za Etnološki zavod napravili već ranije spomenuti filmski zapis *Fašnik u Međimurju*. Čini se gotovo kao da su etnolozi došli obaviti svoj posao, a

---

<sup>77</sup> Studirao je povijest, ali mu nikad nije bila profesija; od samih početaka je na TV Zagreb (od 1957. godine, a ista je osnovana 1956.), gdje režira drame, dokumentarce, glazbene emisije na terenu i u studiju, kao i TV prijenose (reportažnim kolima), sve do odlaska u mirovinu, 1997. godine; od 1992. do 1997. bio je i urednikom Redakcije narodne glazbe i običaja.

da su filmaši radili nešto drugo. A tema je bila savim etnografska i etnografična.

Tijekom 1969. snimljeno je, pored glazbenih emisija, sedam dokumentaraca na terenu. Neki od njih ekranizacije su živih događaja: *Korantija*, o pokladnim običajima iz okolice Ptuja, u Sloveniji; stručni je suradnik bio etnolog Vitomir Belaj, *Sinjska alka* i *Bela nedeja u Kastvu*, opet uz suradnju Beate Gotthardi-Pavlovsky, dok su neki rekonstrukcije pojedinih segmenata života iz prošlosti, koje glume članovi folklornih društava odjeveni u nošnju – *Čijalo kod strin' Ane*, *Turpoljska svadba*, ili *Zelinska jesen*, što je bila rekonstrukcija berbe i dijela svadbenih običaja. Tu su i *Običaji Cetinske krajine*, etnografsko-folklorni putopis, žanr koji će se još dugo provlačiti kroz produkciju ove Redakcije; u emisiji su, naime, prikazani i pojedini tradicijski plesovi i pojedini seoski poslovi, koje sve izvode članovi folklornih društava odjeveni u narodne nošnje tog kraja, a ipak, emisija nije rekonstrukcija prošlosti i ne skriva da je snimana u vrijeme kad jest, jer se usporedo pokazuju i kadrovi današnjice i današnjeg života nekih segmenata tradicijske kulture, pa se dakle radi o svojevrsnoj primjeni „etnografskog predmeta“.

Već ovakav, letimičan, pogled na onodobnu produkciju dokumentarnih emisija Redakcije narodne glazbe i običaja otvara mnoga pitanja o načinima i oblicima TV prezentacije etnografskih i folklornih sadržaja. Stilovi mogu biti vezani uz epohu i s epohama se mijenjati, ali neki principi i metode ostaju iste, prije svega zbog tehničkih razloga, ali i zbog uloge koju državna (danas javna) televizija mora igrati u društvu, tj. one koju to društvo od nje očekuje.

## Rezolucije, profesionalizacija i kraj početka

Dok su 1960-te donijele mnoštvo različitih praksi i inovativnih ideja, 1970-te su godine uspostave prvih važnijih teorija, osnivanja do danas vodećih profesionalnih i strukovnih udruženja, te zapravo vizualne antropologije kao, prvenstveno primijenjene, poddiscipline socio-kulturne antropologije. Godine 1969. Sol Worth u svojem tekstu *Razvoj filmske semiotike* objavljenom u časopisu *Semiotica* kaže:

*Da bismo govorili o filmskim znakovima, u razvoju semiotike filma morat ćemo razviti jezik kojim ćemo raspravljati o filmskim znakovima, što pretpostavlja razvoj metodologije koja će ih opisati i odrediti. Morat ćemo*

*promisliti o tome konstituiraju li ti znakovi jezik, sa svime onime što riječ 'jezik' implicira (Worth1969:284)*

*Nekakva metoda verificiranja pretpostavljene strukture mora biti jasno naznačena, a da bi se to dogodilo, mora se razviti i nekakav oblik procesa i konteksta pomoću kojeg se autor, film i gledatelj nalaze u međusobnom odnosu (Worth1969:286).*

Sol Worth htio je otkriti metodu analiziranja našeg vizualnog okoliša, nečega što su Jay Ruby i Marcus Banks kasnije nazivali vizualni svjetovi. Worth ga je nazvao etnografskom semiotikom */ethnographic semiotics*, pod čime je podrazumijevao slikarstvo, televiziju, filmove, kućne snimke, fotografije i foto albume, odnosno sve oblike kroz koje ljudi predstavljaju sebe – dakle i svoju kulturu – kroz vizualna sredstva. Tvrdio je da, prije no što pokušamo shvatiti umjetnost, generalno moramo shvatiti simboličko ponašanje. Na isti način moramo shvatiti filmove, prije no što pokušamo shvatiti filmsku umjetnost (Worth 1977b:69). Ideja o filmu kao jeziku i filmskim znakovima kao jedinicama značenja putem kojih se stvara komunikacija između filma, publike i autora, te, shodno tome, istraživanje načina na koji ljudi pomoću tih znakova u svoju vizualnu komunikaciju upisuju svoju kulturu, postat će temeljem razvoja antropologije vizualne komunikacije, ali i vizualne antropologije tijekom 1970-ih i dalje. To je pravac koji će reći da je njezin interes puno širi od snimanja filmova.

Sljedeće desetljeće je značajno ponovo obilježio i rad Margaret Mead. Već tijekom 1960-ih na mnogim je kongresima i profesionalnim okupljanjima antropologa, primjerice tijekom svog predsjedavanja Američkom antropološkom asocijacijom (AAA) snažno zagovarala uporabu vizualnih medija i kritizirala antropologiju koja je sva u „riječima, riječima, riječima“ (Prins 2001, usp. Hockings 2003). Podatke o počecima profesionalizacije discipline koje analiziramo ovdje preuzeli smo iz *Smjernica za profesionalnu evaluaciju etnografskih vizualnih medija*<sup>78</sup> koje objavljuje AAA, a koje su 2001. godine napisali tadašnji članovi upravnog vijeća i tadašnji urednik časopisa *Visual Anthropology*, Harald E. L. Prins. Time želimo ukazati na činjenicu da se neka nova klasifikacija i redefinicija etnografskih vizualnih medija – koja je trebala služiti za neka buduća postupanja, jer

---

<sup>78</sup> <http://societyforvisualanthropology.org/documents/svaresolution2002.pdf>

se radi o smjernicama – događa i relativno recentno, 2000-ih, odnosno da neka „stara“ razmišljanja i nedoumice zapravo ostaju još otvorena. Kako je navedeno u *Smjernicama*, 1970. godine je Margaret Mead na Smithsonian Institution uspjela okupiti interdisciplinarnu skupinu „znanstvenika i praktičara“ koji su bili zainteresirani za etnografske vizualne medije. Ta grupa inicira osnivanje institucije pod nazivom National Human Studies Film Center čija je primarna zadaća bila „sačuvati vizualne podatke nestajućih plemenskih kultura kao trajnih izvora znanstvenih podataka i producirati i čuvati znanstvene istraživačke snimke“ (Prins 2001). Kratke brošurice postale su zatim znanstveni časopisi, neformalni sastanci godišnje konferencije, a 1972. godine su svi dotadašnji napori zapravo iste grupe ljudi nekako zaokruženi u osnivanju *Society for the Anthropology of Visual Communication* (SAVICOM) unutar AAA. Možda najvažniju ulogu pri osnivanju društva imaju Jay Ruby i Sol Worth, ali svakako se radi o zajedničkim idejama i zajedničkim naporima. Sljedeće, 1973. godine je američka Zaklada za humanističke znanosti financirala veliku konferenciju iz vizualne antropologije u Chicagu na kojoj je plenarno predavanje održala Margaret Mead pod provokativnim – kaže Prins – naslovom *Vizualna antropologija u disciplini riječi*. Najupečatljivija poruka tog predavanja je upravo njena opaska da antropolozi, usprkos novih tehnoloških mogućnosti, i dalje sa sobom nose na teren samo olovku i papir što, naravno, nije bilo baš sasvim točno, ali poruku da su vizualna istraživanja i mediji zapostavljeni u mejnstrimu struke je svakako htjela jasno preneti. Većina referata s te konferencije, uključujući i samo plenarno predavanje Margaret Mead uvršteno je u zbornik koji smo do sada već mnogo puta spomenuli. Bio je to *Principles of Visual Anthropology* urednika Paula Hockingsa koji je prvi put objavljen 1975. godine. I, kako se obično kaže, ostalo je povijest. Desetljećima je bio prvi i osnovni udžbenik vizualne antropologije na studijima antropologije diljem svijeta, doživio je i treće veliko izdanje 2003. godine, te eventualno dostojno zamijenjen tek 2004. godine s *Visual Anthropology: Essential Method and Theory* autorice Fadwe el Guindi. Drugim riječima, tu su uspostavljeni temelji discipline i na njih se naslanjamo i referiramo i danas u suvremenim teorijskim raspravama, a etnografsko filmsko snimanje, odnosno korištenje kamere u etnografske i etnološke/antropološke svrhe je definitivno postalo znanstvenom disciplinom i dobilo svoj precizan naziv. Na kongresu Međunarodnog udruženja antropoloških i etnoloških znanosti (IUAES) u Chicagu 1973.

godine<sup>79</sup> formirano je i Povjerenstvo za vizualnu antropologiju/*Commission on Visual Anthropology* koja je trebala uspostaviti međunarodnu mrežu antropologa, filmaša i komunikologa, a potpisana je i rezolucija, kao neki čvrst, uspostavan dokument koji bi trebao odrediti opsege i ciljeve discipline. Tekst te originalne rezolucije<sup>80</sup> navodi da su film i videotehnologija tada, dakle 1970-ih, neizostavni izvori znanstvenih podataka, jer daju pouzdane podatke o ljudskom ponašanju koje nezavisni istraživači mogu analizirati u svjetlu novih teorija. Dapače, takvi podaci, navodi se u rezoluciji, mogu sadržavati informacije za koje još ne postoje teoretski ili analitički alati. Nadalje, informaciju prenose nezavisno o jeziku i čuvaju jedinstvene značajke promjenjivog načina života za buduće naraštaje, budući da je tadašnje vrijeme – vrijeme usvajanja rezolucije – bilo vrijeme ne samo velikih promjena, nego i sveopćeg širenja uniformnosti i gubitka kulturnih raznolikosti. Rezolucija uspostavlja i jasan cilj: zaustaviti taj proces i ispraviti kratkovidan pogled na ljudska društva kojem on vodi i pri tom nužno zabilježiti naslijeđe ljudskog roda u svom njegovom bogatstvu i raznolikosti. Stoga su predložili i šest smjernica djelovanja: (1) Odmah započeti sa sveobuhvatnim programima snimanja sustavnih oblika tradicijskih kultura, urbanih i ruralnih, u svim dijelovima svijeta, (2) Locirati, sakupiti, sačuvati i indeksirati sve postojeće etnografske snimke, (3) Stvoriti međunarodnu distribucijsku mrežu koja bi osigurala da ljudi koji su snimani sudjeluju u rezultatima, te da im je snimljena dokumentacija dostupna, (4) Potaknuti edukaciju o tehnikama modernog etnografskog snimanja, posebno za terence, (5) Osnovati organizaciju sa lokalnim podružnicama koje će biti zadužene za arhiviranje, istraživanje, distribuciju i edukaciju u pojedinim dijelovima svijeta i, posljednje, (6) Osnovati međunarodne komisije za praćenje programa snimanja i omogućavanje međunarodne razmjene vizualnih podataka za znanstveno istraživanje i edukaciju. Na prvi pogled je jasno da su misija i vizija Povjerenstva bile vrlo široko, gotovo utopijski zamišljene, ali nije jasno jesu li autori rezolucije, među kojima su bili svi navedeni, uključujući Paula Hockingsa, Jay Rubyja, Sol Wortha, Margaret Mead tada uistinu smatrali da je taj poduhvat bilo moguće ostvariti. Sve što se u smislu razvoja vizualnih istraživanja u antropologiji dogodilo u međuvremenu

---

<sup>79</sup> "Commission on Visual Anthropology." *Pacific Arts Newsletter*, no. 25, Pacific Arts Association, 1987, pp. 28–30, <http://www.jstor.org/stable/23409012>.

<sup>80</sup> Prijevod autora iz Hockings 2003

fokusirano je bilo na nekoliko svjetskih arhiva vizualne etnografije, spomenuti Göttingen i Smithsonian, veliki arhiv u Tokiu i na nekoliko velikih festivala, koji su nabrojani u uvodnim poglavljima ove knjige, ali je u međuvremenu snimljen ogroman broj etnografskih filmova ili etnografskih filmova koji su ponekad spadali u vrh svjetskog dokumentarnog filma. Možda smo ovdje upravo zaključili da je film pobijedio, međutim još uvijek ostaje problem što je to točno etnografsko i/ili etnografsko u filmu?

Važno je napomenuti da ipak niti među tim osnivačima discipline nije bilo sasvim harmoničnog suglasja. Sol Worth je, primjerice, inzistirao na pojmu vizualne komunikacije, otud i prvi naziv društva *Society of the Anthropology of Visual Communication*. Drugim riječima, vizualno izražavanje shvaćeno je u tom smislu kao komunikacija, čime je, zapravo, priznata višesmjernost u protoku informacija u procesu komuniciranja preko kamere, odnosno oblika vizualnog izražavanja. Ideja o istraživaču kao subjektu i ispitaniku – „Drugom“ – kao objektu, je u ovom teorijskom konceptu zamijenjena idejom o komunikaciji subjekata, ili još preciznije, istraživanje je shvaćeno kao dvosmjerno komuniciranje, a na isti način shvaćena je i proizvodnja etnografskih filmskih proizvoda. Postignut je, međutim, kompromis da se ipak umjesto termina vizualna komunikacija izabere jednostavniji termin, vizualna antropologija, koja svakako uključuje sadržaj koncepta vizualne komunikacije, a da se pri tom eksplicitno tako nužno ne zove. Stoga je Povjerenstvo pri IUAESU-u osnovano kao Povjerenstvo za vizualnu antropologiju, a i sam SAVICOM je desetak godina kasnije, točnije 1984. promijenio ime u *Society for Visual Anthropology* (SVA) koje pod istim nazivom kao dio Američke antropološke asocijacije vrlo aktivno radi i djeuje i danas, 2021. godine.

Sam proces profesionalizacije vizualne antropologije do 1970-ih dobro je sumirao Jay Ruby u svojem izlaganju pod nazivom *Profesionalizacija vizualne antropologije u SAD-u - 1960-e i 1970-e* koje je održao 2001. godine na konferenciji „Origins of Visual Anthropology: Putting the Past Together“ u Göttingenu, u Njemačkoj. Američkog antropologa Ruby-ja smo do sada mnogo puta spomenuli kao važnog teoretičara vizualne antropologije i uistinu je obilježio gotovo četrdeset godina razvoja discipline. Bio je i jedan od rijetkih svjetski poznatih vizualnih antropologa koji je posjetio Hrvatsku, zajedno s Marcusom Banksom, u travnju 2012. godine kada su na poznatom hrvatskom festivalu etnografskih filmova

u Rovinju, Etnofilm festival, predstavljali svoju tada novu knjigu *Made to be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*.

U izlaganju 2001. godine u kojem daje pregled zbivanja u dotičnom razdoblju na području akademskog i sveučilišnog etabliranja etnografskog filma i vizualne antropologije u SAD-u<sup>81</sup>, Jay Ruby naglašava kako je on 1967. godine bio prvi put on angažiran od Odsjeka za antropologiju Sveučilišta Temple u Philadelphiji sa zadatkom da ondje razvije tečajevе i centar za etnografski film. Sam kaže da je, izgleda, bio prvi među antropolozima u SAD-u koji se našao u takvoj akademskoj ulozi i da je to označilo sam početak sveučilišnog etabliranja etnografskog filma. Još tijekom 1960-ih UCLA-in Odsjek za filmsku i izvedbenu umjetnost i Odsjek za antropologiju surađuju na jednogodišnjem tečaju čija je namjera bila obučiti antropologe i filmaše da zajednički surađuju na proizvodnji etnografskih filmova, što smo spomenuli u raspravi o Colinu Youngu. S antropološke strane taj program je vodio Paul Hockings, a s filmaške Mark McCarthy, redatelj filma *The Village*. Tečaj je, kako je naglasio Ruby u tom izlaganju, krenuo od pretpostavke da antropolozi nisu školovani za snimanje filmova, kao što ni filmaši nisu za antropologiju. Međutim, postalo je jasno da taj novonastali profil „antropofilmaša“ nije ono što zapravo treba akademskoj zajednici, a to je, zapravo, akademski obrazovan stručnjak za vizualnu antropologiju, koji zna raditi filmove. Tečaj se ubrzo i ugasio. Otprilike u isto vrijeme u Santa Feu, u New Mexico, Carroll i Joan Williams pokreću Anthropology Film Center (AFC) - privatnu obuku na tom polju, u formi tečaja od devet mjeseci, koji će potrajati čak tridesetak godina.

Godine 1969. godine, već spomenuti *Program in Ethnographic Film* (PIEF), koji je bio glavni odbor za etnografski film pri Američkoj antropološkoj asocijaciji, a ujedno i predstavnik SAD-a pri UNESCO-vom Odboru za etnografski i sociološki film i koji je inicijalno, tri godine ranije, bio utemeljen s namjerom organiziranja edukacije za snimanje etnografskih filmova, njihove proizvodnje, te predavanja tog znanja drugima, seli se na Temple University u Philadelphiju i Jay Ruby postaje njegovim predsjednikom. Zahvaljujući značajnim financijskim sredstvima koje je osigurala National Science Foundation, PIEF 1972. godine pokreće *Summer Institute in Visual Anthropology* (SIVA), kojeg organiziraju Sol Worth, Karl Heider, Carroll Williams i Jay Ruby, a kojeg pohađaju postdiplomanti

---

<sup>81</sup> Tekst izlaganja objavljen na: <http://astro.temple.edu/%7Eruby/ruby/iwf.html>



doktorskog studija i studenti (Ruby 2001). Zahvaljujući SIVA-i, PIEFF se od etnografskog filma okreće prema širem području, antropologiji vizualne komunikacije, shodno konceptu kojeg je razvio Sol Worth, ili, još općenitije, prema antropologiji vizualnog, što je koncept kojem je bio skloniji Jay Ruby. SIVA nije bila usmjerena samo na poduku o korištenju kamere u vizualnoj antropologiji, već je nastojala i razviti teoriju o filmskom prenošenju antropoloških poruka, što je također u svojem izlaganju iz 2001. godine Ruby naglasio kao izuzetno važnu teorijsku i metodološku odrednicu. Studenti su podučavani kako koristiti fotografiju, film i televiziju za istraživanje i komunikaciju, proučavajući sve oblike ljudskog ponašanja, odnosno kako konceptualizirati istraživanje u vizualnoj komunikaciji i, naposljetku, sami koristiti vizualne medije za izlaganje svojih rezultata (Worth 1977b:69). SIVA je bila i nekom vrstom posrednika između AFC-a i Sveučilišta Temple u Philadelphiji i naposljetku, sredinom 1970-ih, u suradnji s AFC-om, to Sveučilište pokreće diplomski magistarski studij etnografskog filma, prvi takav u SAD-u. Zanimljivo je bilo da se zapravo radilo o interdisciplinarnom, „dvojnomo“, studiju na kojem su se direktno kombinirala znanja iz dviju disciplina, pri čemu su studenti godinu dana slušali nastavu iz kulturne antropologije na Sveučilištu Temple, a zatim godinu dana nastavu iz tehnike filmskog rada na Anthropology Film Center (AFC). Takav studij održavao se sve do kasnih 1980-ih, kada se pretvorio u doktorski studij iz antropologije vizualne komunikacije (Ruby 2001).

Inzistirajući na širokom viđenju vizualne antropologije i svakako smatrajući njeno potencijalno fokusiranje samo na etnografski film ograničavajućim i, zapravo, pogrešnim, Ruby i Worth osmišljavaju i prvi istraživački znanstveni projekt koji bi se bavio vizualnošću u kulturi, odnosno, kako su oni to nazvali „etnografijom vizualne komunikacije“. Naime, u akademskoj godini 1978/79. Sol Worth planirao je započeo pisanje svoje knjige *Osnove vizualne komunikacije / Fundamentals od Visual Communication* u kojoj je planirao iznijeti:

*...teoriju komunikacije i vizualne komunikacije koja opisuje proces kojim se stvaraju, kodiraju i proizvode vizualni događaji i kojima su nanovo kreirani i interpretirani od gledatelja (Worth 1977b:69).*

Trebalo je to biti njegovo kapitalno djelo, koje bi ponudilo principe za prepoznavanje i iščitavanje različitih, kulturom određenih kodova vizu-

alnog izražavanja s ciljem upoznavanja i razumijevanja dotične kulture. Nije ga stigao dovršiti zbog prerane smrti. Teorija se trebala provjeriti i na konkretnom primjeru, „primjeru iz života“, upravo kroz Rubyjev i Worthov istraživački projekt pod nazivom *Socijalizacija američke zajednice slikama: etnografija vizualne komunikacije / An American Community's Socialization to Pictures: An Ethnography of Visual Communication*, gdje su namjeravali analizirati jednu malu američku zajednicu u središnjoj Pennsylvaniji kroz tri vizualne sfere. To su bile: sfera popularne kulture i masmedija, dakle filmova, televizije, reklama, obiteljskih fotografija, video snimaka i sl., zatim sfera visoke kulture ili umjetnosti u smislu slika, grafika i skulptura u muzejima, galerijama i javniom zgradama, i treća sfera, sfera oblika vizualne simbolike u svagdanjoj osobnoj uporabi na primjeru odjeće, namještaja i sl.. Autore je zanimalo pomoću kojih to metoda i strategija „obični ljudi“ kao korisnici ili promatrači/gledatelji uče i stvaraju značenja iz svojeg vizualnog okruženja (Worth i Ruby 1977:70). Projekt je evidentno bio dobro osmišljen i uistinu je bio pionirski i inovativan u kontekstu promišljanja o kulturnim vizualnim konvencijama, vizualnim svjetovima, etnografijama vizualnog, ili koji god termin poželimo, u antropologiji. Gotovo je zavodljivo zamišljati koja su to bila umjetnička djela koja su pripadnici jedne male zajednice američkog sjeveroistoka vješali po svojim zidovima ili zbog kojih su filmova odlazili u kina, gdje su kupovali namještaj i kako odlučivali što je lijepo za odjenuti, i sigurno bi bilo zanimljivo saznati odgovore na ta pitanja. Na toj razini saznanja, nije, međutim, sasvim jasno kako bismo iz tih podataka mogli formulirati zaključke o kulturnoj vizualnosti i što bismo, uopće, mogli zaključiti o jednoj zajednici i kulturi u odnosu na drugu, ako koriste ovakav ili onakav namještaj ili odjeću 1970-ih kada tržište detektira trendove, odnosno trendovi detektiraju tržište – bismo li ih svega toga mogli iščitati neke kulturne vrijednosti, norme, stavove? Teško. Ipak, iz navedenih se tema može vidjeti pravac u kojem je 1970-ih krenulo znanstveno promišljanje o značenju, funkciji i uporabi vizualnih sredstava komuniciranja. Kako su to zamislili na Svečilištu Temple proizvodnja etnografskih filmova prestaje biti glavnim znanstvenim interesom antropologije vizualne komunikacije, iako se ona, naravno, ne napušta, jer jedno od područja kojem su podučavani studenti jest i ono o izlaganju antropoloških i etnoloških rezultata putem vizualnih medija (Ruby, Chalfen 1974:6-7). Stoga i Karl Heider i Jay Ruby pokušavaju ustanoviti metode,

odnosno antropološke i etnološke principe i kriterije proizvodnje takvih audio-vizualnih proizvoda, prema čemu bi ih metodološki izdvojili od – tada već pozamašne – proizvodnje dokumentarnih filmova. Naime, tada već jako bogata produkcija dokumentarnih filmova uključuje i mnoge na različite etnografske i folklorističke teme, sada već vlastitih kultura ili još i kultura „Drugih“, koji su se nazivali ili u javnosti smatrali etnografskima, a koje jesu ili nisu autorski radili etnolozi ili antropolozi. Čini se da je to u povijesti razvoja vizualne antropologije bio drugi pokušaj da se ostvari jurisdikcija i uspostavi monopol nad produkcijom etnografskih filmova, naravno, pokušaj od strane upravo etnologa i antropologa, kako bi spriječili da se etnografski film, kao djelo profesionalnih antropologa/etnologa, utopi u masi dokumentarnih filmova i prestane biti etnološki/antropološki prepoznatljiv. Zbivanja tijekom narednih desetljeća pokazat će nešto drugo, no tada se razmišljalo tako.

U svojem tekstu iz 1975. godine pod naslovom *Je li etnografski film filmska etnografija? / Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?*, Jay Ruby „okomio se“ na dotadašnju produkciju etnografskih filmova, tvrdeći da se drži konvencija dokumentarnog filma, u smislu da u njoj nema ničeg specifično antropološkog.

*Antropolozi se ne odnose prema etnografskom filmu kao prema filmskoj etnografiji; to jest, prema etnografiji u vizualnom obliku nemaju ista ili analogna znanstvena očekivanja kakva imaju prema pisanoj etnografiji (Ruby 1975:104).*

Smatrajući da etnografski film treba govoriti sam za sebe i bez prateće literature, te da mora pritom zadovoljiti iste kriterije kao i pisana etnografija, pri čemu kamera ne unosi ništa više distorzije u promatranu materiju negoli teka i olovka, Ruby je tvrdio da treba razmišljati o tome kako film funkcionira kao komunikacijski medij, koji omogućava antropolozima da prezentiraju etnografiju.

*Ako na snimanje gleda kao na posljedični proizvod, na način analogan načinu na koji gleda na pisanje i na njegove raznolike proizvode, kao na medij i tehnologiju komunikacije, etnograf jednostavno može i mora odabrati najprimjerenije oblike i kodove za prenošenje etnografije (Ruby 1975:105).*

Ruby, međutim, u tom tekstu ne govori o tome kako to, „jednostavno“, etnograf može postići u praksi. Najznačajniji teorijski i metodološki

ki doprinos na kojem Ruby inzistira i po kojem ga posebno pamtimu u razvoju vizualne antropologije su četiri kriterija koja je on uspostavio i koja, prema njegovom mišljenju, etnografiju čine stručnom antropološkom i etnološkom disciplinom i koja se moraju (moći) primijeniti i na filmsku etnografiju. To su: (1) glavni fokus etnografskog rada mora biti na opisu čitave kulture ili neke određive jedinice kulture; (2) etnografski rad mora biti upućen od implicitne ili eksplicitne teorije kulture, koja čini da prikazi unutar etnografije budu uređeni na vlastiti način; (3) etnografski rad mora sadržavati prikaze koje otkrivaju autorovu metodologiju; i (4) etnografski rad mora koristiti distinktivni rječnik – antropološki žargon. Svoj tekst Ruby zaključuje uputom:

*Etnografski filmmakeri, kao i gledatelji, a, posebice, nastavnici antropologije morat će postati zainteresiraniji za proučavanje vizualne komunikacije i razvoj antropoloških vizualnih kodova, a manje zainteresirani za proizvodnju 'lijepih' slika (Ruby 1975:117),*

nigdje ne govoreći koji su to antropološki vizualni kodovi, kako izgledaju i kako se njima služiti. Kratka analiza četiri Rubyjeva kriterija jasno pokazuje da svatko tko bi se, pema Rubyju, „drznuo“ pokušati napraviti etnografski film mora poznavati etnološku i antropološku teoriju, metodologiju, terminologiju i pojmove – drugim riječima, može li biti išta drugo osim etnolog ili antropolog? Naravno, želja da stručna etnografija napravljena filmskim načinom bude nešto drugo od dokumentarnog filma razumljiva je i legitimna. No, osnovni je problem u specifičnosti prirode filma. Odmah se nameće i pitanje jesu li sva četiri Rubyjeva kriterija etnografije u potpunosti primjenjiva na film, pogotovo onaj posljednji, o stručnom rječniku. U svakom slučaju, vremena koja su uslijedila pokazala su da su većini gledatelja, pa i antropolozima/etnolozima, konvencije, odnosno jezik dokumentarnog filma već odavno razumljivi, te da je u tom smislu i stručnjacima, kada se kane filmski izražavati, možda pametnije – a u svakom slučaju, jednostavnije – služiti se njima. Uvijek stoji činjenica da nije nipošto svejedno bavi li se etnografijom netko tko je za to osposobljen ili ne, no isto vrijedi i za snimanje filmova.

Zapravo, kad je korištenje filma u antropološke svrhe u pitanju, 1970-e su iznjedrile dva koncepta. Jedan je ovaj netom predstavljeni, kojeg je začeo Sol Worth, a nastavio Jay Ruby, o proučavanju vizualnog i izražavanju vizualnim kodovima, dok drugi ostaje u okvirima konvencional-

nog filmskog izražavanja, kroz cjelovito filmsko djelo (film), uz dodatne naputke o tome kako nešto „što etnografičnije“ snimiti. Drugom konceptu priklonio se Karl G. Heider, u svojoj knjizi pod naslovom *Etnografski film*, čije je prvo izdanje objavljeno 1976. godine i koja je već mnogo puta citirana u ovoj knjizi. Osim povijesnog dijela, Hederova knjiga nudi i „praktični“ dio u kojem autor nudi precizne upute o etnografski adekvatnim načinima snimanja. U uvodu knjige autor apelira da se, umjesto da se pokušava odrediti je li neki film etnografski ili nije, umjesto da se pokušaju odrediti granice između etnografskog i ne-etnografskog, radije pokuša odrediti stupanj njegove etnografičnosti, polazeći od činjenice da su filmovi više ili manje etnografični. Ideja, kaže, nije definirati etnografsku „ladicu“, već eksplicirati koje su to značajke etnografičnosti filma (Heider 1982:3). U tom je smislu u knjizi odredio i attribute filmske etnografičnosti, prema kojima se može vrednovati svaki (etnografski) film. Prema Heideru, evaluacija i valorizacija svakog etnografskog filma morala bi obratiti pažnju na sljedećih četrnaest kriterija:

(1) kolika je osnovna tehnička mjerodavnost i koliko je film tehnički dobro snimljen;

(2) postoje li i koje su nehotične distorzije ponašanja koje među snimane osobe unosi prisustvo kamere;

(3) postoje li i koje su namjerne distorzije ponašanja izazvane od strane autora, kao filmski postupak; primjerice prilikom rekonstrukcije nekog dijela kulture kada protagonisti sami glume;

(4) kako je ostvarena prisutnost etnografa i u kojoj se mjeri etnografova/autorova prisutnost osjeća ili vidi u filmu, u smislu postupka;

(5) koje su distorzije u procesu stvaranja filma koje mogu biti distorzije vremena – koliko je vrijeme kondenzirano, odnosno blisko realnom trajanju radnje – i distorzije kontinuiteta u smislu je li događaj snimljen u kontinuitetu ili je montiran od više događaja snimljenih u različita vremena;

(6) postoji li objašnjenje i evaluacija različitih distorzija odnosno je li evidentno u kojoj se mjeri distorzije koje su se dogodile objašnjene unutar samog filma ili popratnim pisanim materijalima;

(7) razina primjerenosti zvuka, jer Heider tvrdi da u etnografskom filmu ne bi smjelo biti ilustrativne glazbe;

(8) razina primjerenosti naracije – kako je i u kojoj mjeri iznešena naracija filma (misli se na spikerski tekst) – dovoljno ili previše, je li poetična ili demistificirajuća, itd.;

(9) kontekstualizacija koja iskazuje u kojoj je mjeri ponašanje protagonista pokazano u kulturnom i fizičkom kontekstu;

(10) prisutnost čitavih tijela gdje se evaluira u kojoj je mjeri primijenjen krupni plan, jer Heider smatra da su srednji planovi, u kojima se vide čitava tijela ljudi primjereniji etnografskom filmu od kadrova u krupnom planu;

(11) prikazivanje čitavih postupaka gdje je preferabilno da su akcije protagonista snimljene u cijelosti, umjesto fragmentarno;

(12) prikazivanje čitavih ljudi pri čemu se vrednuje jesu li protagonisti prikazani kao dio bezlične mase ili individualno, kao osobe; tri zadnja atributa najbolje opisuje njegova rečenica da su etnografski filmovi oni *filmovi koji otkrivaju cjelovita tijela, cijele ljude u cjelini njihovih aktivnosti; zatim,*

(13) korištenje etnografske baze gdje se provjerava u kojoj je mjeri pri snimanju upotrijebljena etnografova stručnost i koliko i kako je bio uključen u postupak stvaranja filma; te

(14) evaluacija tiskanih materijala ako postoje, odnosno provjera u kojoj je mjeri film popraćen pisanim materijalom.

Svaki od tih atributa ima svoje stupnjeve, pa se prema tome može odrediti do koje je mjere u svakom pojedinom segmentu film etnografičan (Heider 1982:98-117). Pritom Heider, govoreći o rezovima, kutu i planovima snimanja objašnjava i koje opcije smatra etnografski primjerenijima. Naravno, time se opet otvaraju pitnja o prirodi filma, odnosno o iskoristivosti njegovog potencijala – hoćemo li iskoristiti ono u čemu je film najjači, ako mu u postupku proizvodnje nametnemo neka (etnografska?) čvrsta pravila, koja će mu možda upravo ono u čemu je najjači oduzeti? I, upravo suprotno od Rubyja, Heider tvrdi da film ne može stajati sam za sebe, odnosno da nema filma koji može komunicirati svim informacijama koje legitimno tražimo od etnografije, te da stoga mora biti popraćen pisanim materijalom (Heider 1982:127). Što se tiče Worthovih i Rubyjevih razmišljanja o semiotici filma i traženju njezine analogije sa semiotikom antropologije i mogućnostima konstruiranja semiotike filma koja bi bila analogna antropološkoj, Heider je skeptičan. Pita se utjelovljuje li uistinu film regularne sustave koji bi u bilo kojem smislu bili usporedivi sa sintaksom ili leksikom i pomažu li koncepti sintakse i leksika razumijevanju filma (Heider 1982:90). Naprotiv, smatra da je, kada govorimo o usporedbi filma i jezika, važnije pogledati razlike, negoli sličnosti.

*Jezik je precizniji, instrumentalan medij komunikacije; film također komunicira, ali na difuzniji, neinstrumentalniji način (Heider 1982:90).*

Prema donošenju nekih konačnih zaključaka ove knjige, bliži smo razmišljanjima Karla Heidera, koji govori o stupnjevima etnografičnosti svakog pojedinog filma i inzistira na razlikama između filma i jezika kao medija komunikacije. To se čini prirodnije i primjerenije od proglašavanja etnografskog filma žanrom i određivanja čvrstih pravila prema kojima je neki film etnografski ili nije, odnosno čvrstih pravila i kriterija prema kojima bi se takav film trebao raditi. Ako nešto proglasimo žanrom, moramo odrediti principe i kriterije koji ga određuju i omeđuju. A indikativno je da, kad je o etnografskom filmu riječ, od 1922. godine kada je premijerno prikazan Flahertyjev *Nanook sa sjevera*, pa sve do danas u struci nije o tome postignut konsenzus.

## O tikvicama, bičvama, ljudima i karnevalima

Tijekom 1970-ih u Hrvatskoj se zbiva otprilike isto ono što i 1960-ih. Etnološki zavod, kao i Institut za narodnu umjetnost snimaju etnografske filmske zapise, filmske kuće proizvode dokumentarne filmove na teme kojima su se bavili i etnolozi tog vremena, a Televizija Zagreb, Redakcija narodne glazbe i običaja, nastavlja sa svojom produkcijom glazbenih i dokumentarnih emisija o tradicijskoj kulturi Hrvatske. U našoj znanstvenoj produkciji još uvijek nema vidljivog traga teorije i prakse vizualne antropologije i proizvodnje etnoloških filmova. Stječe se dojam da od hrvatskih etnologa toga vremena nitko nije pratio ono što se s etnološkim korištenjem filma općenito zbiva, ili ako i jest, što bismo na temelju intervjua mogli zaključiti da je bio slučaj s Milovanom Gavazzijem, nije u tome vidio vlastiti znanstveni interes. Naime, znanstveno se Gavazzi nikada nije bavio etnografskim filmom.

Etnološki zavod je, prema podacima iz svog arhiva, napravio u razdoblju 1971-1976. godine pet namjenskih filmova i montiranih filmskih zapisa. Sve ih je režirao Andrija Stojanović, a četiri od njih je i osobno snimio. Doduše, za prvi od tih filmova, *Šaranje tikvica*, u arhivskim podacima Etnološkog zavoda stoji da nije dovršen. Scenaristica mu je bila etnologinja Zdenka Lechner. No, u Stojanovićevom pratećem pisanom komentaru, koji se također nalazi u arhivu zavoda, ne piše da je rad nedovršen, štoviše, piše da je na kraju filma „dodan komad od cca 20 m u



boji“ na kojem je snimljeno nekoliko primjeraka šaranih tikvica iz 18., 19. i 20. stoljeća, iz privatne zbirke Zdenke Lechner i Etnografskog muzeja u Zagrebu. U tom prvom filmu radi se o prikazu tehnike šaranja tikvica u selu Gradištu kod Županje i film prati cijeli proces, od uzgoja tikvica pa sve do njihovog ukrašavanja/*šaranja*, odnosno bojanja. U arhivu Etnološkog zavoda čuva se i popratna dokumentacija uz filmove koja će ovdje biti analitički zanimljiva. Naime, na temelju analize arhiva Etnološkog zavoda, utvrđeno je da od sveukupnog broja filmskih radova nekoliko njih ima prateći komentar snimljen na magnetofonskoj vrpici, dok je za veći broj napravljen i pisani komentar. Svi pisani komentari potpisani su inicijalima A.S., pa možemo pretpostaviti da se radilo o Andriji Stojanoviću. Komentari se odnose ne samo na one filmove koje je Stojanović sam snimao, već i na neke Gavazzijeve filmove za koje su komentari, očito, dopisani naknadno. Komentari relativno detaljno opisuju sadržaj dotičnih filmskih radova, ali, nažalost, ne uvijek i uvjete snimanja i razloge zbog kojih je nešto snimljeno upravo tako, a ne, eventualno, drukčije, što bi za ovu našu raspravu bilo mnogo korisnije. Jedino Stojanovićev komentar za sljedeći film – bolje rečeno filmski zapis od šest i pol minuta – snimljen 1972. godine pod naslovom *Kruh ispod vršnika*, snimljen u Zelčinu kod Valpova, kojem je scenaristica bila etnologinja Vlasta Domačinović, ima uvodni odlomak koji kaže:

*Ovaj film nije potpuno vjeran dokument, ako se traži od dokumentacijskog etnografskog filma da bude prikaz zbivanja u kronološkom redosljedu i da kamera taj tok zbivanja pasivno prati. Možda je glavni razlog tom nedostatku okolnost, da kamera nije ušla u onakav tok zbivanja, koji bi morao biti svakodnevna praksa, nego je pečenje kruha pod vršnikom (pekvom) upravo za dan snimanja naručeno (u selu neka domaćinstva samo iznimno peku kruh na taj način, na otvorenom ognjištu). Ipak, svaki je pojedini kadar vjeran dokument, a kao cjelina – koliko je to bilo moguće – film je naveo nedostatke izbjegao montažom.*

Nažalost, to je jedini komentar te vrste od svih pohranjenih. Očito, Stojanović je imao potrebu primijetiti da je ovaj zapis u stvari rekonstrukcija. Gavazziju i Stojanoviću se često događalo da snimaju neku tehniku ili tehnički proces u trenutku u kojem više nisu živjeli u praksi, nego je samo još jednom ponovljena za potrebe snimanja. U ovom slučaju Stojanović primjećuje u komentaru i da nije mogao snimiti radnju u

kronološkom kontinuitetu, već je realni redosljed postignut montažom. Zapravo, izgleda da je morao primijeniti klasičan filmski organizacijski postupak snimanja, a to je da se scene snimaju onim redosljedom kojim ih je za snimanje najlakše i/ili najjeftinije organizirati, a ne onim slijedom kojim se pojavljuju u stvarnosti. To se Stojanoviću činilo etnografski neprimjerenim, pa je imao potrebu za to se „ispričati“. Je li možda osjećao i potrebu da motivi i uvjeti snimanja na neki način budu inkorporirani u sam filmski dokument, razvidni unutar njega? Šteta da o svojim filmskim iskustvima i problemima nije pisao, odnosno da barem u svakom komentaru nije naveo i kondicije snimanja.

Sljedeća, 1973. godina donijela je je veliki pedesetminutni projekt filmskog „popisivanja“ tradicijskih hidrotehničkih naprava, film pod naslovom *Narodne hidrotehničke naprave*. Autor filma bio je Andrija Stojanović, pomoćnik kamere bio je Mladen Tomljenović, a film je rezultat bogate suradnje s etnolozima. Snimljeni su tipološki različiti mlinovi i druge naprave na vodu na širokom području od Slavonije, preko zagrebačkog Prigorja, Korduna i Dalmacije, do u Hercegovinu, a u popratnom pisanom komentaru Stojanović navodi da su svi prikazani objekti tada još bili u uporabi. Tema je obrađena isključivo s tehničkog aspekta. Iste godine Stojanović je napravio i filmski zapis *Vidovice* u trajanju od četiri i pol minute, za kojeg nije napisao komentar. Čini se da je bila riječ o proslavi crkvenog goda na dan Sv. Vida, snimljenoj uz pomoć suradnje Stjepana Janjića iz Gradskog muzeja Karlovac. Naposljetku, 1976. godine Stojanović je napravio film *Od runa do bičava*, u Brbinju na Dugom Otoku, u dva dijela po dvadeset minuta. Snimatelj je ovoga puta bio Mladen Tomljanović, dok je Stojanović bio scenarist i redatelj. Kao što i sam naziv ovog rada govori, prikazana je kompletna tehnika pripreme i obrade vune, od prikupljanja runa do pletenja čarapa, *bičava*.

I s time bi, što se kontinuirane filmske proizvodnje Etnološkog zavoda tiče, priči bio kraj. Andrija Stojanović uskoro odlazi u mirovinu, Milovan Gavazzi u istu je otišao još ranije, a tek kasnije, tijekom 1980-ih, 1990-ih i dalje, pojedini zaposlenici Zavoda i tada već Odsjeka za etnologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu pokazat će stanoviti interes i nastojanja u tom smjeru. Među prvima bili su Milana Černelić, dugogodišnja profesorica na Odsjeku koja je u mirovinu otišla 2021. godine i koja organizira snimanje svojeg istraživanja sa skupinom tadašnjih studenata u Lici, zatim Tomo Vinšćak, prerano preminuli član Odsje-

ka koji je organizirao snimanja svojih putovanja i istraživanja po Tibetu i Nepal 1990-ih i 2000-ih, dok će Tihana Petrović, Tomislav Pletenac i Tomo Vinšćak, kao stručni suradnici ili scenaristi surađivati s Hrvatskom radiotelevizijom. Nažalost, to definitivno neće više biti ni kontinuirana, ni sustavna, a niti vlastita – ili barem ne u potpunosti – proizvodnja samog Odsjeka, već samo povremene suradnje ili koprodukcije. Sad smo već, međutim, zašli i u neka suvremenija desetljeća.

Institut za etnologiju i folkloristiku, tada još Institut za narodnu umjetnost, tijekom 1970-ih snima filmske zapise na super 8 mm filmu no riječ je, kao i u desetljeću ranije, samo o snimljenoj građi koja nije montirana, niti je snimana s tom namjerom. Riječ je bila isključivo o vizualnoj dokumentaciji. Iznimka je filmski zapis pod naslovom *Praoljenje božićnog ukrasa - cimera - u Oroslaolju* iz 1973. godine autorice Zorice Vitez, koji je snimljen kamerom za 16 mm film, jer je dotični zapis, kako je sama Vitez rekla autoru ove knjige, snimo njezin tadašnji suprug, vrsni snimatelj Ivica Rajković. Ukupno je, na 8 mm i 16 mm filmu napravljeno i arhivirano desetak filmskih zapisa. Najveći broj čine glazbeni filmski zapisi pjesama i plesova koje na terenu bilježe etnokoreolog Stjepana Sremac i etnomuzikolog Krešimir Galin. Stjepan Sremac tijekom 1975. snimio je četiri takva zapisa: proštenje na Drežnik gradu na Kordunu, harmonikaša Josipa Poljančića iz Ravne Gore u Gorskom kotaru, proštenje u Ličkom Polju, te nijemi ples Traulin u rekonstruiranim nošnjama u Tisnom na otoku Murteru. Iduće, 1976. godine 22-minutnim zapisom prati folklorne skupine koje su nastupile na Drugoj smotri međimurskog folkloru u Donjoj Dubravi. Krešimir Galin bilježi svirku na dvojnicama u Bistričkom i Stubičkom Lazu, u Hrvatskom zagorju 1977. godine, zatim sljedeće godine prati smotru folkloru u Slunju, također 1978. godine snima tradicijska glazbala po Imotskoj Krajini, a 1979. godine ih snima po Istri. Sasvim je jasno da se u svim navedenim slučajevima radi samo o filmskim zapisima, koji svoj naziv „filmski“ zahvaljuju samo jednostavnoj činjenici da su snimani filmskom vrpcom. Od običaja snimani su tada samo pokladni običaji i to tada već često u izvedbama folklornih društava. Tako Zorica Vitez i Stjepan Sremac prate pokladne običaje u Loboru u Hrvatskom zagorju 1978. godine i snimaju pokladnu svadbu u organizaciji i izvedbi KUD-a *Lobor*. Snimaju cijeli tijek događaja u kontinuitetu, sve zajedno u trajanju od cca 15 minuta. Zvončari su bili predmetom interesa mnogih etnologa tada, pa su Snježana Zorić, Lidija Nikočević, Olga Supek Zupan

i Ivan Lozica pratili zvončare Kastavštine – Halubja, Mučića, Rukavca i Brega – tijekom pokladnog razdoblja 1977., 1978. i 1984. godine. Snimljeni materijali ostaju u obliku građe, *sirovine* i ne montiraju se u namjenske filmove, kao što to čini Stojanović na Etnološkom zavodu. No, ondje je on bio zaposlenik zadužen upravo i samo za film, nije držao nastavu, dok znanstvenici Instituta takvu osobu nisu imali, nego su sami bilježili svoju građu, koja je i ostala u formi sirovine. Evidentno je i da nisu imali dovoljno filmske vrpce na raspolaganju, te je sve što su i mogli napraviti vizualno dokumentirati ono što ih je znanstveno zanimalo, pa nisu mogli „misliti kamerom“.

Što se hrvatskih filmskih dokumentarista tiče, trend njihovog stvaralaštva, započet u 1960-ima, nastavlja se i tijekom 1970-ih. Naravno, sve što je o vrsti njihovih radova rečeno u poglavlju o 1960-ima u Hrvatskoj, vrijedi i u ovom; to nisu filmovi koji imaju etnografsku namjeru, a još manje primjenjuju bilo kakvu etnološku metodu, budući da im ni autori nisu etnolozi. No, oni obrađuju teme od kojih su neke već otprije bile interesantne hrvatskoj etnologiji, dok su neke suvremenije pojave u ruralnim i urbanim prostorima to postale upravo tijekom tog istog desetljeća, 1970-ih. Većinom su to kratkometražni filmovi. Neki od njih vrlo su etnografični – u smislu bilježenja ljudskog ponašanja u određenoj situaciji – na način koji bi mogao biti iskoristiv i profesionalnoj etnografiji, dok su neki naglašeno artistički i svojim se izrazom pokušavaju filmski svesti na misao, ideju, osjećaj ili strast. Upravo su takvi filmovi Nikole Babića – *Šije* iz 1971. godine<sup>82</sup> o strasti, gotovo ludilu igrača društvene igre *šijavice*, raširene i popularne po Dalmaciji, zatim *Okolo nje, okolo nje* iz 1972. o užicima i finesama boćanja ili *Gaziovac* iz 1974. godine o tiještenju, gaženju maslina nogama. Radnja tog filma zapravo pokazuje klasičnu, uobičajenu, vrlo raširenu tehniku jednog tradicijskog posla, no to definitivno nije film o tehnici, kakav bi možda snimili Gavazzi ili Stojanović. Gledajući tehniku, mi zapravo gledamo čovjeka, njegove egzistencijalne potrebe i napore koje ulaže da ih ostvari, te za to prima i nagradu – maslinovo ulje kojeg će za *marendu*, odmarajući se od posla, odmah i kušati. To je razmišljanje o čovjeku i životu, sublimirano u ideji rada kao opstanka. I zato filmu i ne treba više od petnaest i pol minuta da to i kaže, pri čemu prikazana situacija govori sve i ne treba joj nikakvo govorno pojašnjenje, komentar. To je upravo ono što može film.

<sup>82</sup> Podaci o godinama proizvodnje filmova u Škrabalo 1984:301-303.

Filmovi Krste Papića i Petra Krelje možda su, prema principima na kojim su rađeni, i najbliži etnografskoj deskripciji, jer su svoju autorsku poruku, ono što oni sami o odabranoj temi imaju za reći, kontekstualizirali u samoj pojavnosti koju pokazuju, uz ponašanje i izjave ljudi u situacijama u kojima su zateknuti. Ivo Škrabalo, već spomenuti filmolog i povjesničar filma, za Kreljine dokumentarne filmove kaže da su to „dokumentaristička ispitivanja nespektakularnih aspekata svakodnevlja“ (Škrabalo 1984:301). Iako Ivo Škrabalo vjerojatno pri tom nije mislio posezati za antropološkim teorijama i definirati čime se zapravo etnologija i kulturna antropologija bave, čini se da bi ova rečenica mogla biti dobar, onako općeniti, neformalni opis onoga što te discipline opisuju u etnografijama: nespektakularne aspekte svakodnevlja. Krelja upravo to i radi kada prikazuje svakodnevicu margina urbanog društva i ljude koji se tu moraju snaći, jer im ništa drugo i ne preostaje, primjerice u filmovima *Njegovateljica* iz 1976. godine o ženi čiji je posao da kao gerontodomaćica obilazi stare i nemoćne i *Radni tjedan* iz 1978. u kojem prati četveročlanu obitelj tvorničkog radnika i daktilografkinje u tjednom životnom ciklusu, kod kuće i na radnim mjestima, pri čemu primjećujemo da se ti ljudi preko tjedna jedva i vide i tek vikendom mogu provoditi vrijeme zajedno. Krsto Papić također je imao sjajnih ostvarenja, etnografičnih zbog svoje zabilježbe trenutka i njegove atmosfere. Uopće, niti jedan od tih filmova ne traži razlog pojavama, niti ih raščlanjuje na sastavnice, kao što bi to radila znanost. Oni samo pokušavaju uhvatiti trenutak, nespektakularan, svakodnevni, a kroz koji autorski progovaraju. Je li onda neki analitički pristup ono što bi „nedostajalo“ u dokumentarnim filmovima koji su „etnografični“, za razliku od etnografskih filmova u kojima bi takav analitički pristup – ako ćemo poslušati Mead i Rubyja, a vidjet ćemo kasnije i MacDougalla – trebao biti očigledan „na prvu“, automatski uvršten, odnosno trebao bi zapravo biti nositelj cijele strukture, naracije i poruke filma? Ili možda možemo govoriti o „etnografskoj pojavnosti“, kako je to definirao redatelj Dražen Piškorić u uvodnom dijelu ove knjige, koja može biti sastavni dio svakoga filma, etnografskog i etnografičnog dokumentarnog iako to nije bila namjerna filma, nego se etnografičnost dogodila? U istom uvodnom dijelu etnolog Tomo Vinšćak tvrdi da i redatelji bez antropološke naobrazbe mogu snimiti etnografski film „slučajno“. U tom slučaju bismo mogli strogo odvajati etnografske filmove od dokumentarnih, jer bismo mogli tražiti analitički pristup, možda

prema Heiderovih četrnaest smjernica, i proglasiti film ne-etnografskim ako ga ne nađemo. Jasno je da se u svim ovim pitanjima vrtimo u krug, jer jasne interpretacije nesppektakularnih aspekata svakodnevlja često možemo naći u mnogim filmovima. I to je upravo ono što film može učiniti i u tome može biti njegova eventualna etnografičnost. Takav je, recimo, film Krste Papića *Mala seoska priredba* iz 1971.<sup>83</sup> o kojem je već bilo riječi. U petnaestminutnom filmu *Specijalni vlakovi* iz 1972. godine autor također prikazuje naše gastarbajtere i masovni odlazak na rad u inozemstvo, u tu svrhu posebno organiziranim kompozicijama vlakova. Film se sastoji od osobnih iskaza ljudi u kojima objašnjavaju razloge odlaska i očigledno se bavi sasvim antropološkom temom – radnim migracijama – što je, primjerice, tema i Rouchevog *Jaguara*. Također petanaestminutni film *Nek se čuje i naš glas* iz 1971. godine smješten je svojom radnjom u sela sjeverozapadne Hrvatske – *ne'm rekel kojeg sela*, kako kaže jedan od protagonista – a opisuje brzo širenje pojave ilegalnog radioamaterizma u kojem emitiranje pokriva vrlo usko područje – *i do prek' brega* – na način da ljudi, putem svojih radiostanica, vidjevši jedan od drugog, proizvode i emitiraju svaki svoj vlastiti radio program. Zbog vlastite želje i motivacije imaju medij iz kućne radinosti, DIY, čime usvajaju neki novi kulturni obrazac pokušavajući ga prilagoditi sebi. Ima tu svačega, radio drama, političkih komentara, sočnih viceva i napjeva, lokalnih pjevačkih zvijezda, ali i jedan stari preteča *rap*-a koji na kajkavštini odrađuje iz glave brze šesterce i osmerce u rimi komentirajući kontekst u kojem živi. Imamo, naravno i osudu ilegalne rabote od strane državnih vlasti. Film je vedar i „urnebesno smiješan“, kako stoji u komentaru na YouTube-u<sup>84</sup> uz objavu iz listopada 2021. godine, i budući da direktno i jasno prikazuje kontekst života u selima sjeverozapadne Hrvatske, i to mu je jedina tema, teško možemo pobjeći njegovoj etnografičnosti. U jednoj sceni (00:10:36) vidimo žene i djecu kako zajedno u štaglju komušaju veliku hrpu kukuruza, što je svakako tada bio jedan od oblika zajedničkog rada, i pritom, za zabavu, slušaju radio-dramu jednog od radioamatera, bar tako proizlazi iz filmske priče. Snimatelj filma bio je već spomenuti Ivica Rajković koji je pomagao etnologima iz Instituta za etnologiju i folkloriku pri izradi nekih filmskih zapisa. Bi li ga etnolozi, da su bili na licu mjesta, natjerali

<sup>83</sup> Podatak o godini proizvodnje je sa špice filma.

<sup>84</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-Oucd77irx8>

da pažljivo, detaljno i dugo – svakako mnogo duže od 9 sekundi koliko traje taj kadar u ovom filmu – snima samo tehniku komušanja kukuruza i interakcije suseljana vezane uz taj posao i bi li to onda bio etnografski film? Ako ćemo suditi po onome što su tada radili etnolozi – odgovor je da.

Autor koji je davao puno prostora dokumentarnosti i realnosti, ali ne zbog toga da pojave registirira i opiše, već da ih pokaže onakvima kakvima ih on doživljava, bio je Zoran Tadić. I on se izražavao u kratkometražnoj formi, a teme je nalazio u ruralnim područjima dalmatinskog zaleđa. Antologijski je njegov dvanaestminutni film *Drûge* iz 1972. godine o odnosu starice i njezine koze, s kojom dotična, očito, živi i pri čemu joj koza više nije samo domaća životinja, već i ukućan, sugovornik, prijatelj, kućni ljubimac, ali takav koji „obavlja“ i sve funkcije domaće životinje. Međutim, taj nam film ne pruža nikakav kontekst; iz njega ne možemo vidjeti je li taj odnos žovjeka i životinje ondje karakteristična pojava ili izolirani slučaj, iako možemo pretpostaviti da je ovo potonje. Što je točno, Tadića nije ni zanimalo. On je samo htio ispričati priču o jednom odnosu i kad je zaključio da ju je ispričao, film i završava. Više se kulturnog konteksta može vidjeti u njegovom filmu *Dernek* iz 1974. godine koji prati našeg gastarbajtera kako cijelu noć putuje iz Njemačke da bi stigao u svoje selo na godišnji *dernek*, proslavu crkvenog goda, nakon koje se opet vraća u Njemačku. U filmu *Zemlja*, pak, Tadić je flahertyjevski fasciniran borbom ljudi protiv grubog životnog okoliša ili, bolje rečeno, suradnjom ljudi s okolišem, pri čemu je okoliš taj koji postavlja uvjete suradnje. U filmu gledamo kako žitelji mukotrpno vade kamenje iz zemlje kako bi je osposobili za obradu, da bi mogli na njoj posijati žito. U tome i uspiju, žito nikne, čime film i završava. I to je, poput Babićevog *Gaziovca*, film o jednom poslu, o praktičnom postupku, koji je, kao i gaženje maslina, jedna od etnoloških tema. Ali ni ovaj film, upravo kao ni *Gaziovac*, definitivno nije film o praktičnom postupku, već o odnosu ljudi prema onome što čine, o njihovim motivima. Taj odnos nije u filmu formalno izrečen, već je „tu“. Unatoč tome, on nije pretpostavka. On je jasno i glasno prisutan – dakle, ipak izrečen – a da pritom nitko u filmu ne izgovori ni riječ. I zbog shvaćanja i prepoznavanja tog odnosa ovaj je film etnografičan, a ne zbog deskripcije posla kojeg na toj zemlji likovi filma rade. Film *Pletenice* iz 1974. godine je pak čisti film atmosfere – pokazuje djevojku koja se češlja i vezuje kosu u pletenice. Tadić je fasciniran



trenucima i atmosferama i tu njegov interes i prestaje. Njega ne zanimaju sociokulturni procesi, ili kako i na kojim principima neko društvo funkcionira, te zašto je upravo tako.

Međutim, i Tadićevi i drugi hrvatski dokumentarni filmovi tog vremena nose obilježja koja je primijetio i kontekstualizirao filmolog Hrvoje Turković, u svojem tekstu *Kuda srlja dokumentaristički film* iz 1976. godine. Kao zajedničke karakteristike onodobnih hrvatskih dokumentarnih filmova Turković navodi *krupnoplanost* jer imaju veliki postotak krupnih planova, čime taj plan u njima postaje stilističkom figurom, *eliptičnost* gdje se elipsama ispuštaju veliki dijelovi radnji, čime struktura filma postaje rascjepkana, a gledatelj se mora dovijati u čemu je kontinuitet, *neverbalnost* jer se u filmovima uglavnom šuti; *ljudi rade ali ne zbore*, kaže Turković, i, konačno, *nedostatak orijentacionih obavijesti*. Naime, u filmovima često ne postoje niti najosnovnije informacije o ljudima koje prikazuju,

*gledatelj neprestano ima posla s nelociranim krajolicima, selima, gradovima, ljudima... Ima dakle posla s apstraktumima, izdvojcima, izoliranim i zaštićenim od vezivanja uz koordinate našeg općeg znanja* (Turković 1976:6).

Dokumentaristička se djelatnost, smatra Turković, nastoji izdvojiti samomistificiranjem, kako bi njezini djelatnici ukazali društvu na svoju viševrijednu posebnost i tako si izborili izniman društveni status. To nije dobro i taj se *pokondireni esteticizam* mora ograničiti, kako ne bi postao diktatorski i represivan, zaključuje Turković (Turković 1976:7). Ovakva vrlo kritična karakterizacija hrvatskog dokumentarnog filma 1970-ih je možda pretjerana, ali zanimljivo je vidjeti da je i iz filmske discipline potencijalno dolazio i vrlo čvrst, elitistički stav o tome što film smije ili mora biti, slično kao i, u drugoj krajnosti, iz etnologije i kulturne antropologije.

Tijekom 1970-ih imali smo u Hrvatskoj i tri manje smotre etnografskih filmova i filmskih proizvoda interesantnih za etnologiju. Organizirala ih je etnologinja Zorica Vitez u sklopu održavanja Međunarodne smotre folkloru u Zagrebu, čini se od 1971. do 1973.g.<sup>85</sup> Na njima su prikazivani Gavazzijevi filmski zapisi, kao i neki od gore spomenutih dokumentarnih filmova hrvatskih redatelja ne-etnologa.

<sup>85</sup> Podatak je dobiven usmeno u svibnju 2009. godine od Zorice Vitez osobno, pri čemu nije bila posve sigurna za godine održavanja, no čini joj se da se radi o tri uzastopne godine, u spomenutom razdoblju.

Naposlijetku, što se tiče emisija iz produkcije Redakcije narodne glazbe običaja TV Zagreb, na prvi pogled se može reći da je razdoblje od 1970. do 1979. godine razdoblje hiperprodukcije, jer je proizvedeno tristotinjak naslova. Međutim, od toga je osamdesetak glazbenih emisija, dok su dvije trećine ukupnog broja emisija snimljene na terenu. Tada se još snimalo filmskom tonskom kamerom, sa 16 mm filmom, uglavnom crno-bijelim, dok je kolor film u redovnu proizvodnju emisija Redakcije ušao tek sredinom 1970-ih godina. Prva dokumentarna emisija snimljena na kolor filmu bila je *Običaji Cetinske krajine* redatelja Igora Michielija iz 1969. godine, no to je bila iznimka. Emisije koje su snimane na terenu žanrovski su vrlo različite, nastavlja se princip iz 1960-ih. Dio produkcije glazbene su emisije u kojima pojedini izvođači izvode glazbene brojeve, pri čemu se radi o obradama tradicijskih pjesama, kao i o pjesmama s festivala koji su kroz različite glazbene forme imali intenciju čuvanja pojedinih dijalekata, poput Festivala kajkavske popevke u Krapini, festivala Zlatne žice Slavonije u Požegi, ili festivala klapa u Omišu. Druga vrsta glazbenih emisija na terenu bile su one u kojima se zavičajna folklorna društva (KUD-ovi) izvode svoje tradicijske pjesme i plesove, pri čemu se u interpretaciji nije uvijek nastojalo da te pjesme i plesovi budu izvedeni samo na lokacijama koje su za tu svrhu predviđene tradicijskim normama – trgovi, prostori ispred crkava, dvorišta kuća i sl. – i u tradicijskom kontekstu, već su redateljske koncepcije mogle biti i slobodnije, a i prioritet je ipak bio da emisija bude zabavna i da se dotični sadržaj prenese gledatelju na zanimljiv način. No, imalo je to i svoje opravdanje u činjenici da se radilo o predstavljanju folklorne baštine koja u trenutku snimanja više nije živjela kao dio svakodnevnog života, pa je dotična emisija bila ipak prije svega prezentacijom vremena snimanja, a ne neke prošlosti. U tom kontekstu, tradicijske pjesme i plesovi predstavljali su se više s glazbenog negoli kulturnog aspekta jer je društveni kontekst tih emisija, zapravo, bio suvremen. Takva vrsta emisija često je bila spajana s reportažnom formom, folklorno-etnografskim putopisima, u kojima se predstavlja više tema, svojevrstnih etnografskih zanimljivosti određenog područja, kao što su bila razna tradicijska duhovna i praktična umijeća, rukotvorstvo, gospodarstvo, običaji, narodni umjetnici, legende ili nošnja, eventualno uz poneki glazbeni broj iz područja tradicijske glazbe tog kraja, u izvedbi lokalnog folklornog društva. Taj bismo žanr mogli nazvati folklorno-etnografskom dokumentarnom reportažom, kojem bi-

smo mogli pridružiti i dokumentarne reportaže o pojedinim još uvijek živim običajima, poput, primjerice, pokladnih. Ako je naratorski *off* tekst pisao stručnjak, te bi emisije poprimile i popularno-znanstveni karakter, no forma je bila dokumentarna reportaža. Posljednje dvije forme emisija ove Redakcije bliže su filmu; jedna je igrano-dokumentarni namjenski film, a druga dokumentarni film. Prvom su se rekonstruirali pojedini običaji – vrlo često svadbeni, koji su bogati raznovrsnim zbivanjima, a usto puni pjesme i plesa, pa su se logično i nametnuli kao „televizični“ – u izvedbi lokalnog folklornog društva, odjevenog u narodne nošnje, a prema nekom postojećem etnografskom zapisu i sjećanjima kazivača. Te rekonstrukcije nisu vremenski precizno locirane, jer ako predstavljaju vrijeme u kojem se još nosila narodna nošnja – a vidimo je u kadru – i u kojem su ljudi živjeli nekim „seoskim, starinskim“ načinom života bez struje i tekuće vode, nikako nije svejedno radi li se o koncu 19. i početku 20. stoljeća ili sredini 20. stoljeća. Kulturni i povijesni kontekst su se sasvim promijenili u navedenom razdoblju, tako da ovakvi prikazi zapravo, iako se čine da imaju veze sa etnologijom kao znanošću, ne slijede niti jedan znanstveni princip. Teorijski, u ovakvim se prikazima folklorizirane svakodnevnice radi o kombinaciji uporabe etnografskog prezenta, koji uspostavlja svezremenost i, stoga, bezvremenost rurlanog prostora i zbivanja, te poricanja istovremenosti koje stvarnim ljudima u stvarnim situacijama u nekoj potencijalnoj suvremenosti 20. stoljeća potpuno oduzima njihov vremenski, a onda i kulturni kontekst. Međutim, i sama folklorna društva u svojoj prezentaciji najčešće nisu etnografski dosljedna. Primjerice, u nošnji koja datira s prijelaza 19. na 20. stoljeće nerijetko će izvoditi pjesme i plesove koji su se u njihovom kraju pojavili tek između dvaju svjetskih ratova, odnosno izvodit će ih, kao i običaje, u formi iz tog razdoblja. Zbog toga što svi sudionici glume situaciju i epohu, ti filmovi su, tehnički, igrani, ali rađeni na način „zaticajnog“ dokumentarnog filma, kao da kamera reporterski „hvata“ živi događaj, dakle, u dokumentarnoj formi, ostaju zapravo samo ilustracija i eventualna zabava. Naravno, čak ne zadovoljavaju niti jedan od Rubyjevih četiri ili Heiderovih četrnaest kriterija.

I naposljetku, proizvodile su se i dokumentarne emisije koje bi se posve slobodno mogle prikazati i na kakvom festivalu dokumentarnog filma, budući da su rađene u stilu u kojem su se radili i ranije spomenuti hrvatski autorski dokumentarci. Međutim, od potonjih ih razlikuje im-

perativ fiksnog trajanja, primjerenog TV programu, što je u praksi značilo dvadeset ili trideset minuta, dok su spomenuti dokumentarci filmskih kuća uglavnom bili kraći, do petnaestak minuta trajanja. To znači da je kreativnost autora dokumentarnih filmova Redakcije narodne glazbe i običaja ipak bila ograničena vremenskim okvirom, što, u principu, određuje i dramaturgiju, dakle, način pričanja priče, jer je forma od trideset minuta preduga za film atmosfere, ona već traži određenu naraciju. Ne smije se zanemariti ni činjenica da se TV program obraća vrlo raznolikom gledateljstvu, pa je autorski izraz uvijek morao biti takav da informacije i poruke može shvatiti veći broj različitih ljudi.

Međutim, glavno pitanje kojim se ovaj rad bavi pitanje je etnografske svakog pojedinog etnografskog audiovizualnog proizvoda, pa s tog aspekta valja sagledati i dokumentarne emisije Redakcije narodne glazbe i običaja. Redom, sve emisije proizvedene tijekom 1960-ih, 70-ih i, pa i 80-ih godina pate od, već spomenutog, problema etnografskog prezenta, jer ne iskazuju uvijek precizno kad je riječ o rekonstrukciji, a kad o kontemporalnosti, odnosno etnografske pojave nerijetko prikazuju kao općevremenske, ignorirajući njihov suvremeni kontekst i transformaciju. Važno je možda napomenuti da je istodobno i dobar dio profesionalne hrvatske etnološke pisane produkcije patio od istog problema, pa je takva prezentacija „narodne tradicije“ možda logična. U dotičnim emisijama možemo ponekad razaznati i vrijeme u kojem su rađene; tako će se kod prikaza pojedinih običaja ili plesova, pored KUD-a koji ih izvodi u nošnji, u kadru pojaviti i „civilni“ u suvremenoj odjeći, ili će, nakon što KUD izvede neku pjesmu ili ples ili prikaz običaja u nošnji, uslijediti sekvenca u kojoj će netko demonstrirati neki tradicijski obrt u normalnoj odjeći, ali će istodobno potpuno uzmanjkati podaci o društvenom kontekstu tog posla i informacija radi li to čovjek još uvijek ili samo demonstrira za kameru. Čini se da prikazivanje Drugog koji nije kolonijalni Drugi već bliski Drugi, iz vlastite kulture, i ovdje pati od istih metodoloških pogrešaka kao i prikazivanje kolonijalnog Drugog. Dapače, bilo je i svjesnih intervencija u kontemporalnim prikazima običaja, koje u emisijama često nisu bile transparentne, već su, upravo suprotno, prešućene, pa čak ni stručni gledatelj, etnolog, ne može znati da su napravljene. Primjerice, u *Lastovskom karnevalu* redatelja Igora Michielija iz 1970. godine, dio je običaja potpuno reorganiziran i prilagođen TV snimanju, a da to ni na koji način u emisiji nije rečeno. A, uzgred budi rečeno, istraživač i scenarist emisije bio je et-

nolog - Ivan Ivančan. Međutim, svukupni rezultat, *Lastovski karneval*, bez obzira što nije u svim segmentima bio vjerodostojan, sudionicima običaja, *pokladarima* s Lastova, dao je novi „vjetar u leđa“, pa se nakon snimanja običaj nastavio zdušnije, s više energije izvoditi i dalje, iako mu je već počelo prijetiti izumiranje (Ivan Lozica u: Puljar D'Alessio 2000:97<sup>86</sup>). Skoro trideset godina kasnije, 1999., Redakcija je snimila emisiju upravo o mijenama tog običaja izazvanih, između ostalog, i snimanjem iz 1970. godine, te o njegovim različitim interpretacijama. Nova emisija zvala se *Poklad lastovski i njegove mijene*, redatelj Dražena Piškorića i scenarista Sanje Puljar D'Alessio i Ivana Lozice, a Sanja Puljar D'Alessio je upravo na tome i magistrirala (Puljar D'Alessio 2000). To je bio i prvi znanstveni magistarski rad u povijesti hrvatske etnologije i kulturne antropologije koji se direktno bavio temom iz vizualne antropologije.

Spomenuti slučaj otvara temu promjena koje u etnografsku materiju unosi televizijsko snimanje. Naime, prisustvo jednog etnologa koji sam snima kamerom vjerojatno ne bi unijelo toliko distorzija koliko deseteročlana TV ili filmska ekipa s rasvjetom, uređajima za snimanje slike i zvuka, stalcima, kablovima. Kao što su i redatelji u uvodnom poglavlju sami redom navodili, takva ekipa i takav način rada donosi sa sobom i specifičnu, vrlo vidljivu, „bučnu“, organizaciju posla i metodu rada, što dodatno psihološki utječe na ponašanje snimanih osoba. Sama organizacija snimanja distorzira istinitost trenutka, budući da nema vremena za čekanje da se situacije dogode, pa ih treba organizirati. Zbog imperativa tehničke i estetske kvalitete snimki s jedne strane i obveze poštivanja radnog vremena snimateljske ekipe s druge, snimanje se mora operacionalizirati, pa se često i kronologija scena pojedinih običaja podređuje ekonomičnosti snimanja i tehničkim zahtjevima. I ne samo to. Pri svemu tome vrlo je bitna činjenica da se radi upravo o nacionalnoj, javnoj TV kući u zemlji, odnosno upravo o televiziji kao mediju, čiji će, k tome, proizvod - emisiju ili film - vidjeti jako puno ljudi, što je snimanoj zajednici uvijek izuzetno važno i značajno. U uredničkoj i scenarističkoj TV praksi autora ove knjige nekoliko se puta već dogodilo da je zajednica, ili pojedinci unutar nje, sama odlučivala – ili barem to pokušala učiniti – o prezentiranju svojeg „zamišljenog reda“, točnije o tome kako se na TV

<sup>86</sup> Citirano iz: Lozica, Ivan. (1984.) «Lastovski poklad 1981». U *Folklorni teatar u balkanskim i podunavskim zemljama*. Dragoslav Antonijević, ur. Beograd: Balkanološki institut SANU, str. 166.

ekranu želi predstaviti. Ponekad bi na snimanje scena iz suvremenog života tradicije protagonisti samoinicijativno dolazili odjeveni u nošnju, ili bi muškarci na sebe stavljali tkanicu trobojnicu u krajevima gdje tkanicu uopće nisu ni nosili. Ili bi, pak, brže-bolje krenuli u rekonstrukciju pokladnog tradicijskog kostima kojeg već dugo nisu izrađivali, kako bi se pred kamerom kao čuvari svoje tradicije i baštine pokazali u najboljem svjetlu, iako su u toj rekonstrukciji stigli samo do poluproizvoda, jer ga zapravo uopće nisu znali izraditi. Uvijek je pitanje kako se prema tome postaviti. Etnologu s kamerom lakše je utoliko što odmah subjekte može ispitati i tom istom kamerom i zabilježiti razloge zbog kojih je snimana osoba nešto napravila, te i to uključiti u istraživanje. Pored dramaturških i tehničkih, tu su onda i etičke nedoumice – kako tu materijalnu, pojavnu ne-realnost protagonista, zajednice, situacija, predstaviti kao njihovu istodobnu kontekstualiziranu realnost, odnosno kako, u ime „znanstvene istine“ i „etnografičnosti“ odbiti želje zajednice, a da ista pritom ne bude povrijeđena činjenicom da neće biti predstavljena s upravo onim simbolima identiteta koje deklarativno i javno smatra svojim i za koje se veže ili želi interpretativno i reprezentativno vezati. Po tko zna koji put u knjizi vraćamo se na Flahertyja koji je scene često određivao upravo onako kako mu je Allakarialak alias Nanook sugerirao, a s ciljem da njegovi sunarodnjaci izgledaju hrabriji, snažniji, moćniji, jači. Mi, Inuiti, ljudi. U svakom slučaju, televizijsko snimanje, pogotovo kad je riječ o onom za veliku TV kuću, unosi poremećaje u strukturu koja se želi prikazati i to više nego drugi oblici etnografskog vizualnog stvaralaštva, budući da snimane osobe u ovom slučaju imaju jasniju predodžbu i konkretnija očekivanja o tome što bi se sa snimljenim materijalom trebalo dogoditi – jer i sami doma gledaju TV program i jer će tu emisiju ponosno reklamirati svim svojim poznanicima, često i onima iz dijasporskog Čilea ili Australije – i to im nipošto nije svejedno, dok su rezultati drugih oblika etnografskog vizualnog bilježenja za njih apstraktniji ili benigniji, pa će i sama metoda bilježenja unijeti manje distorzija u snimanu građu nego li ona televizijska.