

PREMA 21. STOLJEĆU

Postmodernizam, sudjelujuća kinematografija i MacDougallovi

Kada je postmodernizam, pandan teoriji relativnosti u društvenim i humanističkim znanostima, na velika vrata ušao u teoriju opće antropologije, bio je dočekan s pomiješanim osjećajima. U vizualnoj antropologiji je, međutim, brzo prihvaćen. Razlozi su sasvim jasni, jer se reflektivnost, intersubjektivnost, intertekstualnost i kontekstualnost, neke temeljne odrednice postmodernističkih teorija, provlače kroz gotovo sve već ispisane stranice ove knjige. Inzistiranje na reflektivnosti u smislu iskazivanja jasne prisutnosti autora, selektivnosti prizora i temeljnih epistemoloških postavki, zatim naglašavanje dijaloškog i komunikološkog karaktera vizualne etnografije, što određuje intersubjektivnost, potom intertekstualno jasno otkrivanje filmskih i teorijskih uzora i, naposljetku, otkrivanje cijelog procesa stvaranja znanja, cijelog konteksta tog procesa i odnosa moći koji su u njemu skri/otkri/veni, bi se uistinu moglo sažeti kao zajednički zaključci onoga na čemu je inzistirao Rouch, onoga što su u svojim listama kriterija popisivali Heider ili Ruby.

Moramo stalno podsjećati svoju publiku da smo sve svoje prizore stvorili, a ne pronašli. Biti refleksivan je naša moralna, politička i znanstvena obveza, jasan je Ruby (Ruby 2011)

Na svemu tome je inzistirao je i David MacDougall, ime koje je upravo u tom smislu riječi obilježilo teoriju i praksu etnografske filmske produkcije posljednjih desetljeća 20. i prvog desetljeća 21. stoljeća. Počevši snimati još koncem 1960-ih ovaj Australac američkog i kanadskog porijekla, zajedno sa suprugom Judith, napravio je – i 2020-ih radi još uvijek – velik broj filmova o temama iz Afrike, Australije, Azije, Europe, točnije Sardinije, za koje je, na relevantnim svjetskim festivalima dokumentarnog ili etnografskog/antropološkog filma, primio i brojne nagrade. Usporedno s filmskom karijerom gradi i sveučilišnu i predaje u SAD-u, Velikoj Britaniji, Kanadi i Australiji⁸⁷, pri čemu se razvio u vrsnog predavača i teoretičara filmske etnografije. Drži i radionice iz teorije i prakse

⁸⁷ Podaci sa službene web stranice Australanskog nacionalnog sveučilišta: http://www.anu.edu.au/culture/staff/macdougall_d.php

snimanja etnografskih filmova. Autor i autorica ove knjige raspravljali su sa samim MacDougallom o vizualnoj antropologiji na *XX Međunarodnom festivalu etnološkog filma* u Beogradu 2011. godine, bili na njegovim predavanjima i *masterclassu*. Autorica knjige bila je voditeljica okruglog stola s MacDougallom o teorijama i praksama vizualne antropologije, koje je on tada već direktno vezivao uz senzornu antropologiju i senzornu filmografiju, pa su to bile i teme okruglog stola. Svoj teorijski put MacDougall je započeo, međutim, više od trideset godina ranije s poglavljem pod naslovom *Beyond Observational Cinema* u već mnogo puta spomenutom „povijesnom“ Hockingsovom zborniku. Kratko je to poglavlje, od svega desetak stranica u kojem mu je, čini se, stalo da se već tada, 1974. godine, obračuna s idejom promatračke kinematografije i svima onima koji zagovaraju ideju snimanja filma „kao da kamere nema“.

Kamere IMA i drži ju predstavnik jedne kulture u susretu s drugom. (...) Niti jedan etnografski film nije jednostavno prikaz drugog društva: on je uvijek prikaz susreta između filmaša i tog društva. Ako se etnografski film želi riješiti vlastitih ograničenja (...), mora pronaći načina da se nosi s tim susretom (MacDougall 2003:125)

Za MacDougalla je specifično da upravo svojim filmovima „dokazuje“ svoje teorije. Ili možda obrnuto? Naime, filmove snima sam, on je *čovjek s kamerom* bez ikakvih drugih članova ekipe, ali uz konstantu suradnju životne i poslovne partnerice, supruge Judith. Njih dvoje zapravo poništavaju granicu između filmskog zapisa i filma. U kasnijim filmovima pridružuje im se i profesionalni montažer Dai Vaughan (Henley 2020:396). Svega nekoliko njihovih filmova trajanja je oko sedamdeset minuta, a dapače, puno njih, pogotovo oni iz kasnijeg razdoblja, traju čak i po dva do tri sata, što je dugo trajanje čak i za igrane filmove. MacDougall konzistentno i kontinuirano inzistira na cjelovitim radnjama snimljenim unutar istog kadra kao najboljem načinu bilježenja ljudskog ponašanja i stoga svi kadrovi dugo traju. Gotovo kao da u kadrovima MacDougall pušta da se taj proces otkrivanja i stvaranja znanja, to „nošenje“ sa susretom filmaša i druge kulture dogodi u filmu samom. MacDougall je inzistirao da se prilikom snimanja etnografskog filma mora jako dobro razmisliti što autor kadrom koji snima želi pokazati, kako ga funkcionalno želi iskoristiti, da bi ga kasnije, u montaži, trebao što manje rezati, i što manje intervenirati na njemu. U etnografskom filmu, dakle, montaža

je za njega nužno zlo. Zapravo bismo mogli reći da se radi o montiranim filmskim zapisima koji tako vjerno prikazuju situacije i atmosfere da imaju snagu i ostavljaju dojam (dobrog) dokumentarnog filma. Naravno, snimanje svakog od tih filmova traje mjesecima, a njihov boravak na lokacijama često i godinama. MacDougallovi, zapravo, prikazuju stanja, iz kojih se – budući da su prikazana u velikoj količini, sporim ritmom i dugačkim deskriptivnim kadrovima – mogu i stignu iščitavati i značajke kulture kojoj pripadaju snimane osobe. Upravo ta mogućnost čitanja kulture kroz vizualnu datost koju MacDougall vidi u filmovima, datost koja je, po njemu, uvijek autorska, jer oko refleksivnosti ima jasan stav, usmjerava ga na snažnu kritiku ideje da je etnografski film samo vizualni oblik klasične antropologije. Prema njemu, etnografski film može biti i radikalno drugačija, inovativna, paralelna antropološka praksa, koja propituje temeljne postavke same discipline antropologije. U knjizi svojih sabranih radova, *Transcultural Cinema* iz 1998. godine, koja uključuje teorijske članke koje piše tijekom 1980-ih i 1990-ih, David MacDougall citira knjigu *Nuer Religion* iz 1956. godine⁸⁸ autora E. E. Evans-Pritcharda, jednog od najznačajnijih antropologa 20. stoljeća. Pokušavajući „dokučiti“ načine predstavljanja religije i religijskih vjerovanja koja su radikalno drugačija od naših, Evans-Pritchard – a nemojmo zaboraviti da se radi o autoru koji je na dokazivanju logičnosti i racionalnosti vjerovanja u vještice među Azandima⁸⁹ zapravo započeo raspravu o kogniciji u antropologiji – govori o antropološkom problemu kompletnog bilježenja nečije kulture. On gotovo da objavljuje vlastitu nemoć i nemogućnost prikazivanja življenog, kulturnog iskustva, nešto što sam zove *an interior state* i što MacDougall preuzma kao termin (MacDougall 1998:97). Obojica zapravo govore o svojevrsnoj fikcionalizaciji i dramatizaciji *of an interior state* koje su, MacDougallu je to jasno, sasvim drugačije, štoviše radikalno drugačije (moguće) u vizualnom nego u pisanom obliku. Očito, to je ono što MacDougalla/ove i zanima. I, zapravo, samo to – etnografija stanja, koja se metodološki može izložiti kao „čista“ etnografija, ma štogod to značilo. Naime, bilježeći pojavno stanje članova zajednice, oni pokušavaju dosegnuti do iskustava njihovih života. Pritom ne izvlače zaključke, već pojave i stanja pokazuju na način da gledatelj iz tog ma-

⁸⁸ u izdanju Oxford University Press, Oxford

⁸⁹ *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*, (1937), E.E. Evans-Pritchard

terijala može stvarati svoje zaključke, ili mu se, barem, tako čini. Stilski, postavili su znak jednakosti između filmskog dokumentarizma i etnografije. Naravno, ako je MacDougallovima za vjerovati. Jer, koliko god pokušavali izbjeći montažu kadrova, u konačnici je izbjeći ne mogu. Film tako uvijek mora biti konstrukt, to mu je neizbježna karakteristika.

Iako postoji vidljiva razlika između ranih i kasnijih MacDougallovih filmova, već prvim filmom *To Live with Herds* iz 1972. godine Judith i David MacDougall jasno pokazuju što je to sudjelovanje i participacija u etnografskom filmu; kamera je blizu, sasvim blizu protagonistima, vrlo često u donjem rakursu u odnosu na njih. Iako se u filmu povremeno čuje, MacDougallov naratorski *off* tekst, eventualno poneko pitanje, vrlo je rijedak i služi uistinu samo nužnim objašnjenjima bez kojih bi bilo teško pratiti radnju. Protagonisti naizgled nesmetano govore, odnosno snimatelj, MacDougall, pušta da sami odrede što sve žele reći na određenu temu, bez obzira na brojne tišine koje ostaju u filmu. Iako one možda stvarno doprinose nekoj uvjerljivosti, životnosti situacije, s druge, pak, strane savršeno je jasno da su scene i sam sadržaj ono što selektira autor, a ne nitko drugi. Refleksivnost je jasno pristuna, dapače, na dva se mjesta MacDougall sam pozicionira u filmu, iako je to mnogo uvjerljivije činio u svojim kasnijim radovima. Samu narativnu strukturu najavljuju naslovni telopi, odnosno oni dijele film na cjeline koje bi inače mnogo teže postizale koherentnost. Kontekst i etnografski sadržaj samog filma *To Live with Herds*, o nomadskim pastoralistima naroda Jie iz istočne Afrike, donesen je izuzetno stručno. Jasno pozicionira narod Jie u post-kolonijalističke 1970-te i iako su oni sami i velike promjene u njihovom načinu života glavna tema filma, MacDougall se uspijeva kvalitetno pozabaviti i lokalnom politikom, odnosno cijelim političkim kontekstom. Naime, post-kolonijalna vlada pokušava nametnuti oporezivanje i obvezno školstvo većini nomadskih i polu-nomadskih naroda, ne samo Jie, već i susjednih Turkana, Dodoth i Karimojong, pa ih neki pripadnici vlastitih naroda koji su školovani od dječjačke dobi – „vlada ih je uzela zbog njihove pameti“ kako kaže jedna Jie majka – koji su onda postali i dio lokalnih vlasti, kroz različite načine pokušavaju sedentarizirati (Henley 2020). Tema školovanja će kasnije postati velika tema u MacDougallovom filmografiji. U samom filmu neupitna je kolaboracija sa subjektima snimanja, dapače, dijaloška priroda vizualnog etnografskog susreta je kontinuirano prisutna. Kao i Rouch, i MacDougall inzistira na „razmi-

šljanju kamerom“ kao osnovnoj metodološkoj praksi vizualne antropologije.

Iznimno je prisutna i u drugom filmu koji je postao klasik etnografske filmografije, filmu *A Wife among Wives* in 1982. godine. Premijerno prikazan na *Margaret Mead Festivalu*, i danas jednom od tri najveća i najstarija na svijetu, uključujući *Jean Rouch Festival* i *Festival del Popoli* (Vallejo i Peirano 2017), trajanja je 70-ak minuta i bavi se praksama i iskustvima poliginije kod naroda Turkana, također u Istočnoj Africi. Refleksivnost i intersubjektivnost su ovdje još više izraženi, od samog početka filma MacDougall jasno objašnjava tko je, što je, što „tu“ radi, koliko dugo su već na terenu, koga i zašto snimaju, što žele snimiti, vidimo i njihove zajedničke fotografije s protagonistima, a stvara i scene u kojima svoje protagonistice pita što bi one htjele da se snimi, na što mu one simpatično i direktno odgovore da kad već oni, MacDougallovi, snimaju njih, tada bi one same trebale snimati MacDougallove. Dapače, film je dio trilogije koje se i zove *Turkana Conversations*.

Sljedeći film koji je nekako odskočio i po broju festivala na kojim je prikazan u selekciji, a i prema kritikama, prvi koji je MacDougall radio sam, bez supruge, bio je *Tempus de Baristas* iz 1993. godine. Radnja se zbiva na Sardiniji, 1990-ih godina već sasvim komercijaliziranom europskom turističkom raj, ali su protagonisti ipak malo u pomaku prema koevalnosti, jer se radi o pastirima koji u untrašnjosti otoka na još polunomadski način uzgajaju koze. MacDougall je sasvim „u filmu“, jasno ga vidimo, pa je čak i uspio ostvariti dojam neke topline i gotovo prijateljstva koje se razvija između njega i tri glavna pastira. Paul Henley, autor posljednjeg velikog udžbenika iz vizualne antropologije iz 2020. godine pod naslovom *Beyond Observation: A History of Authorship in Ethnographic Film*, koji knjigu simpatično predstavlja na YouTube-u⁹⁰ 4. svibnja 2020. godine tijekom pandemija virusa COVID-19, „dok se svi doma odmaramo“, kako sam kaže, o filmu *Tempus de Barista* navodi:

Opći pristup je neutralan, kadrovi dugi. Konverzacija je važan sastojak filma, iako češće među samim subjektima, nego među subjektima i filmašem. Elegantno montiran od strane Vaughana, film teče kroz niz jasno definiranih scena, od kojih svaka nosi težinu etnografskog značenja koje nadilazi manifestan sadržaj. Iako možda postoje redundantnosti u

⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=E9Ziwe9LZdE&t=183s>

posljednjoj trećini filma, također postoje i nezaboravne scene kinematografski briljantno odrađene od stane MacDougalla. (Henley 2020:399).

Sličan osvrt se može primijeniti na većinu MacDougallovih filmova. Međutim, niti jedan pregled MacDougallove filmografije ne bi bio kompletan bez njegove kasne, indijske faze, koja nas već dovodi do 2000-ih. Anegdota kaže da je s inicijalnom idejom snimanja serije filmova o elitnoj školi i internatu za dječake pripadnike indijske srednje i više klase, poznatoj školi Doon u gradu Dehradunu, „indijskom Etonu“, 1996. godine pristupio BBC-u i dobio odbijenicu, pa je, zbog smanjivanja troškova snimanja, umjesto na filmskoj vrpici odlučio snimiti filmove na tada već dostupnoj digitalnoj video tehnologiji (Henley 2020:402). To mu omogućava da razmišlja o sasvim novim oblicima participacije u filmu i tijekom sljedećih pet godina, koliko snima u Dehradunu, ujedno i podučava male školarce korištenju kamere i snimanju filmova, te i ti kadrovi postaju dio završenih filmova. Dječaci najčešće snimaju sebe i vlastite interakcije, iz kulturnog, ali i filmskog rakursa koji MacDougallu vjerovatno nikada ne bi bio dohvaatan. Ukupno ima pet filmova iz te serije, a izlazili su u razdoblju od 2000. do 20004. godine. U većini osvrtu na te filmove, čak i recentnijih⁹¹, MacDougall će naglašavati da ga je zanimala škola kao prostor kulturne homogenizacije, kao svojevrtasn kulturni most između različitih malenih pojedinaca s nekim vlastitim prošlostima i pozadinama, odnosno škola kao društveni organizam. Međutim, ono što je najvažnije za razvoj teorije vizualne antropologije i što ćemo pamtiti upravo kao njegov doprinos teoriji je „ono što je on nazvao društvena estetika“ (Henley 2020:403). Termin estetika MacDougall koristi onako kako ga koristi fenomenološka škola u antropologiji i autori poput Mauricea Merleau-Pontyja, Paula Ricoera ili Jacquesa Derride.

MacDougal koristi termin „estetika“ ne u onom konvencionalnom smislu koji se odnosi na ukus i procjenjivanje ljepote, već više u smislu (...) senzornog iskustva shvaćenog kao način na koji razumijevamo svijet oko nas, a koji je različit od, a u neku ruku mu je i suprotstavljen, shvaćanja svijeta kroz apstraktne, jezikom posredovane ideje (Henley 2020:403).

Estetika je senzorno iskustvo filma, zapravo je važan teorijski zaključak koji tu donosi MacDougall. Naime, za njega film ne posreduje

⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=tVWXcBT4V4E>

samo auditivno i vizualno, već ima i ogromnu mogućnost invociranja i ostalih osjetila: ravnoteže, užitka, okusa, dodira, prostora, suhog i vlažnog, toplog i hladnog (MacDougall 1998). Budući da je, prema njemu, etnografski film rezultat tripartitnog odnosa između autora, subjekata i publike, on je zapravo utjelovljeno iskustvo svih tripartitnih sudionika. Senzorna namjera autora ne mora, naravno, biti identična senzornoj recepciji publike, no, mi percipiramo i razumijevamo svijet upravo tim putem. AxB u filmu, nikada nije AB, nego uvijek nešto treće. Estetika u filmu je senzorno iskustvo filma koja od osobne estetike postaje zajednička /shared/ estetika (MacDougall 1998). Osim inzistiranja na senzornoj prirodi filma što MacDougalla izdvaja teorijski u tom trenutku, dok će kasnije ideje senzorne vizualne antropologije tijekom 2000-ih i kasnije razvijati Sarah Pink, novitet je bio i njegov odnos prema intervjuu kao metodološkom sredstvu posredovanja i propitivanja (filmske) stvarnosti. Kritizirao je korištenje direktnog intervjua kao izražajnog sredstva, odnosno postojeću praksu klasičnog etnografskog intervjua u filmu koji je snimljen tako da protagonisti *after the fact* govore o onome što rade ili misle. Prema njemu, etnografski intervju u promatračkoj kinematografiji mora biti takav da je fokus na stvarnom, življenom iskustvu, a to omogućuje samo intervjuiranje u 'pokretu'. Time se postiže da u filmu valoriziramo iskustvo iznad objašnjenja i implikaciju iznad demonstracije. Sve to je najbolje vidljivo u MacDougallovom, po mnogima, najboljem filmu *Gandhi's Children* iz 2008. godine. Film uisitnu izgleda kao potvrda njegovih teorija, od iznimnog korištenja osjeta, do visokog stupnja participativnosti u kojem je kamera, čini se, uvijek negdje „između“ protagonista. Kritičari su film *Gandhi's Children* često nazivali remek-djelom (Henley 2020:416). Glavna tema filma je Prayas Home, sirotište za napuštenu, samu, nezbrinutu djecu i djecu prisiljenu na rad i tema je majstorski odrađena, ali film postavlja i mnogo šira pitanja o mogućnostima i problemima uspostavljanja uvjeta za sretno i sigurno djetinjstvo u uvjetima ekstremne društvene i ekonomske deprivacije (Henley 2020:417). Majstorski se, u slučaju odnosa prema Druhom, odnosi na način na koji MacDougall uspijeva izbjeći sve tipično zapadnjačke stavove prema sirotištima i napuštenoj djeci u smislu sažaljevanja i patroniziranja, ali nas istovremeno uspijeva u nekoliko scena tuširanja, zapuštenih, oronulih i prljavih prostora za obavljanje higijene i wc-a koje djeca koriste, direktno suočiti s našim vlastitim gađenjem.

Upravo su te scene izazvale kontroverze i kritke da su problematične s etičke perspektive jer ugrožavaju dostojanstvo protagonista takvim prikazima (Henley 2020:417). MacDougall tu ima spreman odgovor koji, čini se, predstavlja prijelomnu točku u definiranju odnosa prema Drugom u etnografskom filmu. Naime, kontroverzne scene su snimili sami dječaci koje je MacDougall podučavao snimanju na nizu radionica koje je organizirao za njih u Prayas Homeu, pa on „nije želio odustati od te stvarnosti samo zbog nekih vlastitih etnocentričnih predrasuda ili zbog osjetljivosti potencijalne publike“ (Mac Dougall 2019:87). Dapače, u svojoj najnovijoj knjizi iz 2019. godine, *The Looking Machine*, produbljuje tu raspravu i donosi svjedočanstvo iz pisma jednog od dječaka protagonista koji jednostavno zaključuje da „vidjeti tako nešto sigurno nije gadjljivije nego živjeti to isto“ (MacDougall 2019:87).

Kako ne bismo ispratili MacDougalla u ovoj knjizi samo s hvalospjevima, priznat ćemo osobno da je njegove filmove teško gledati zbog jednog banalnog razloga koji navodi i Paul Henley, a to je trajanje filma. „Budući da traje preko tri sata, sigurno neće biti gledan onoliko često koliko to zaslužuje, bar ne u cijelosti.“ (Henley 2020:416). Čini se da se vraćamo pitanjima postavljenima na početku ove knjige o filmu koji je uvijek „made to be seen“ (Banks i Ruby 2011), ali smo došli do pomalo paradoksalnog odgovora ako je film koji se smatra remek-djelom suvremenog etnografskog filma, snimljen je 2008., zapravo teško gledljiv. Vidjet ćemo kasnije hoće li nam paradoks razriješiti etnografski film o kojem se naveliko šapuće posljednjih desetak godina jer je „pobrao“ mnoge nagrade, ali i naljutio mnoge antropologe, a to je film *Leviathan* iz 2013. godine autora Lucien Castaing-Taylor i Véréne Paravel s poznatog harvardskog *Sensory Ethnography Lab*.

Ukratko, četrdeset godina pisanja i snimanja Davida MacDougalla definiralo je vizualnu antropologiju. Budući da još aktivno piše, knjiga pod naslovom *The Looking Machine: Essays on Cinema, Anthropology and Documentary Filmmaking* izašla je 2019. godine (MacDougall 2019), njegove teorijske postavke možemo smatrati sasvim recentnima. Zanimljivo je vidjeti koji put je sam prošao u tih četrdeset godina u smislu razumijevanja i odnosa prema etnografskom filmu. O svojim prvim pokušajima snimanja etnografskih filmova, još „kod sebe doma“ u Australiji, ali o aboridžinskoj Australiji, navodi:

Na neki način radilo se o idealizaciji, nekom stvaranju ideje solidarnosti između aboridžinskih naroda i suosjećajnih bijelaca. Danas mi se čini da taj način snimanja filmova potpuno brka pojmove. U tim filmovima nikada vam zapravo nije jasno tko govori i u čije ime ili koje i čije interese izražava i predstavlja. Nije jasno što u filmu dolazi od nas, a što od njih... zapravo se radilo o pomalo nezgrapnoj kombinaciji interesa koja je maskirala ono što je zapravo bilo važno (MacDougall u Grimshaw & Papastergiadis 1995:44-5).

U knjizi iz 2019. godine jasno razrješuje svoje prvotne dileme:

Film treba shvaćati kao senzorno polje u kojem se sudaraju i ponekad popudaraju iskustva filmaša, protagonista i publike (MacDougall 2019:86).

Nakon MacDougalla, nove pomake u teorijama i praksama vizualne antropologije vidjet ćemo u pisanjima i snimanjima važnih suvremenih antropologinja Anne Grimshaw, Fadwe El Guindi, Fay Ginsberg, Sarah Pink i Trinh T. Minh-Ha.

Rasprava o razvoju filmova o kulturama u tom razdoblju ne bi bila potpuna bez spominjanja još jednog filmskog pod-žanra koji nije ostavio veliki trag, ali je svakako bio važan u smislu kako se doživljavala kulturna vlastitost kad je riječ o snimanju filmova. Naime, u SAD-u se još od 1930-ih, pa sve do 1980-ih i 1990-ih kao najplodnijeg razdoblja, razvija filmski pravac kojeg Sharon Sherman naziva folklornim filmovima (Sherman 1998). Na taj pravac gleda kao na odvojen od etnografskog filma. Stilski se, kaže ona, ne razlikuje puno, ali ipak se od klasičnih etnografskih filmova razlikuje po tome što se ne ograničava na „primitivne i egzotične kulture“, već prati „domaći teren“, američke zajednice i njihovu tradiciju; ti se filmovi usredotočuju na izvedbene oblike ljudskog ponašanja, kao što su glazba, obredi, igre, pripovijedanje – sve ono što te zajednice doživljavaju kao svoju tradiciju. Pri tome, najuspješniji autori filmova o folkloru bave se upravo tradicijama vlastitih sredina s glavnim ciljem i namjerom da dokumentiraju folklor (Sherman 1998:61-63). Što se stručne podloge i obrazovanja tiče, autori tih filmova šaroliko su društvo; neki od njih, primjerice Les Blank, John Cohen, Tom Davenport, Pat Ferrero, Carl Fleischauer, Jorge Preloran i Paul Wagner prvenstveno su filmaši, dok ostali, kao Bill Ferris, Bes Lomax Hawes, Ken Thigpen, te sama autorica knjige, Sharon Sherman, imaju akadem-

sko folklorističko obrazovanje. Teško je ukazati na zajedničke osobine filmskog stvaralaštva svih njih, osim te da snimaju dokumentarce o vlastitoj kulturi, ali zbog ilustracije izdvajamo ovdje dvoje različitih autora, Pat Ferrero i Williama Ferrisa. Pat Ferrero je redateljica i producentica i predaje filmsku produkciju na San Francisco State University. Njezini filmovi s najviše priznanja i selekcija na festivalima, uključujući Sundance, San Francisco i New York, bili su *Quilts in Women's Lives* iz 1981. godine, ali i *Hopi: Songs of the Fourth World* iz 1983., koji je očigledno kao temu opet imao američke starosjedioce. *Quilts* se bavi osobnim portretima sedam žena iz sasvim različitih područja američke svakodnevnice koje, kao hobi, zabavu i užitak, izrađuju prekrivače. Priča nije postavljena etnografski, jer se uopće ne dotiče konteksta, nego je portretna. Topla i simpatična svakako, filmski izvrsna, ali nejasno je kako je i zašto folkloristična, osim ako šivanje prekrivača od pravilnih komadića tkanine ne prozovemo folklorom. Drugi autor je William Ferris, američki folklorist, začetnik i najveći stručnjak iz područja južnjačkih studija, vjerojatno izvan naše struke najpoznatiji kao „sakupljač“ muzičke folklorne baštine juga – bluesa. Njegova knjiga *Blues from the Delta* iz 1988. godine svjetski je klasik. Tijekom dugogodišnjeg rada – a Ferris je aktivan i danas s posljednjim knjigom fotografija izdanom 2021. godine pod naslovom *I Am a Man: Photographs of the Civil Rights Movement* s koautoricom Lyneise Williams – Ferris je snimio 15-ak filmova, bezbrojne fotografije, napisao 10-ak knjiga. Često knjige i filmovi imaju iste naslove, što jasno ukazuje da je svrha njegovog snimanja i pisanja dokumentiranje kulture. Iako bi efekt kralj-je-gol mogao pratiti analizu njegovog stvaralaštva, jer je on bijelac, a protagonisti mu najčešće nisu, u njegovim djelima je jasno da je prvenstveno južnjak i da jasno, ponosno, nostalgично, dirljivo, govori o vlastitoj kulturi – južnjačkoj, ne posebno bijeloj ni nužno crnoj. Stoga je politička komponenta njegovog stvaralaštva izuzetno bitna i sam ju je možda najbolje sažeo u javnom popularnom predavanju TEDtalk iz 2017. godine⁹²:

Rasa je još otvorena rana... U svom radu kao folklorist pokušao sam izgraditi mostove preko bujica koje su bile vezane uz pitanja rase time što sam se fokusirao na priče i na ljude koji su te priče pričali.

⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=YO4iUN6hrCM&t=304s>

Autorefleksivnost je prisutna kod Ferrisa često, a s vremenom se stil tih folklorističkih filmova (Sherman 1998:266) sve više okreće autorefleksivnosti, autori sve više „pričaju“ svoj film kroz sebe, pripadajući zajednici koju opisuju. Tome je, objašnjava Sherman (1998:266-275), „kumovao“ razvoj video tehnologije, koji je omogućio „običnim ljudima“, odnosno svima koji to žele da sami snimaju trenutke, prvenstveno iz vlastitog života i vlastite sredine, koji su im važni. Kao nova društvena pojava razvio se *kućni video/home video*, čemu je jaki podstrek dao i televizijski medij od pojave *šaljivog kućnog videa*, preko amaterskih snimaka nekih važnih događaja koje će u pomanjkanju profesionalnih objaviti TV kuće i agencije koje distribuiraju vijesti, pa sve do današnjeg poziva građanima da novinama šalju foto-vijesti koje su sami snimili. Vjerojatno je to indirektno dovelo i do razvoja osobnog pristupa temama iz vlastite kulture autora filmova o folkloru. Sharon Sherman tvrdi:

Video briše crtu između Drugog i sebe. Amateri ili profesionalci, filmaš i video snimatelj kreću od rezonancije svoje vlastitosti. Obojica portretiraju sebe same (Sherman 1998:268).

Razvoj tehnologije i medija doveo je do demokratizacije prava na kreativnost, u ovom slučaju, vizualnu. Naravno da se od toga „kosa diže u zrak“ raznim profesionalcima – redateljima, snimateljima, majstorima rasvjete, tonmajstorima, montažerima. No, ta hiperprodukcija vizualnog izražavanja antropolozima i etnolozima donosi hrpu materijala za proučavanje, a razvoj tehnike koji ju je i omogućio istodobno i njima olakšava posao kad se prihvaćaju vizualnog bilježenja i izražavanja. Međutim, taj opći „amaterizam“ nije uništio profesionalu etnografsku filmsku produkciju.

Profesionalizacija i institucionalizacija vizualne antropologije u Hrvatskoj

Tijekom 1980-ih nema značajnih pomaka na polju etnografskog filmskog i video bilježenja ili izražavanja, kada je o hrvatskoj znanstvenoj etnološkoj produkciji riječ. Etnološki zavod, odnosno Odsjek za etnologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu tada više ne snima ni filmske zapise, ni namjenske filmove. Jedino se krajem tog desetljeća, 1987. godine, zaposlenik Zavoda, etnolog Tomo Vinšćak, upušta u filmsku suradnju sa slovenskim etnologom i filmašem Naškom Križnarom, s kojim kao

istraživač, te u postprodukciji autor komentara, radi film *Ležaja Family*, o obitelji Ležaja iz Bukovice koja živi od ovčarstva. Autori, oba dakle etnologa, prate njihov sezonski boravak s ovacama na južnom Velebitu, te njihov zimski dio života u Bukovici. Film je producirao Audiovizualni laboratorij Znanstvenoistraživačkog centra Slovenske akademije znanosti i umjetnosti kojeg je godinama vodio Naško Križnar, snimatelj i režiser ovog filma, u suradnji s Odsjekom za etnologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Kasnije, tijekom 1990-ih, Vinšćak će, u koprodukciji Odsjeka i privatne filmske kuće Art film iz Zagreba, vlasnika Mladena Lučića i Pavla Vranjicanija, s različitim koautorima napraviti tri filma o Nepal – *Yartung*, *Tonak Gusun* i *Dolina Kali Vandaki*. Naposljetku, 2006. godine u produkciji i režiji Alcea Martija, radi i film o Tibetu naslovljen *U svijetu bogova*. Filmovi su ekranizacija putovanja i istraživanja duhovne kulture koje je Vinšćak provodio s grupom studenata etnologije koji su tada studirali na zagrebačkom Odsjeku za etnologiju. Žanrovski, našli su se negdje na pola puta između etnografskog filma i TV putopisa. Ne opisuju kulturu kroz njezine nositelje, već više „izvana“, s pozicije autora, ali pritom nisu autorefleksni.

Tijekom istog razdoblja kamerom se i dalje služe znanstvenici s Instituta za etnologiju i folkloristiku, najčešće za registraciju pojedinih folklornih priredbi. Snimke se ne montiraju i čuvaju se u sirovom obliku, u kojem su i snimljene. Iznimka je 36-minutni montirani filmski zapis Ivana Lozice, *Lastovski poklad* iz 1981. godine, koji kronološki prati tijek običaja, kao „vanjski“ promatrač, sa željom da zabilježi stvarno, recentno stanje običaja, upravo u tom trenutku postojanja. O tom se Lozičinom filmskom radu opširnije može pročitati u već spomenutom magisteriju Sanje Puljar D’Alessio iz 2000. godine. Lozičin uradak prije bismo mogli nazvati montiranim filmskim zapisom negoli filmom, jer, kako Puljar D’Alessio kaže:

Film je montiran bez ikakvog verbalnog pojašnjavanja pripovjedača (prisutan je jedino izvorni zvuk prikazanih događaja), te bez težnje za uobličavanjem kakave posebno strukturirane priče (Puljar D’Alessio 2000)

Autor registrira događajnicu običaja, stavljajući tek telope s podacima o danu i trenutku običaja kojeg zapis na tom mjestu prikazuje. Završetak lastovskog pokladnog običaja, spaljivanje *poklada*, nije ni snimio, „zbog

nedostatka materijala“, kako je sam autor telopom napisao, dakle zato jer mu je ponestalo filma za snimanje. Međutim, nepotpunost ovog zapisa nije presudna ni problematična i Lozica je na temelju rezultata dotičnog istraživanja objavio i znanstveni tekst (Puljar D’Alessio 2000:67-68), što opet potvrđuje da mu je namjena snimanja bila znanstvena, a ne filmska.

Izvan znanstvenog, ali u okviru stručnog vizualnog bilježenja folklorne baštine, u Hrvatskoj postoji osoba koja to radi količinski vrlo intenzivno, ali i kvalitetno, na temelju dugogodišnjeg osobnog interesa i istraživanja – kamerom od početka 1990-ih, a fotoaparatom i puno duže – folklorist Vido Bagur. Folklorist prema interesu, vokaciji i samoobrazovanju, prema formalnom obrazovanju i prvotnoj profesiji, nastavnik tjelesne kulture, Bagur se od koreografa scenskih interpretacija tradicijskih plesova Hrvatske razvio u vrsnog istraživača i poznavatelja folklorne građe: plesova, pjesama, glazbe, glazbala i običaja. Kao stručni savjetnik i suradnik smotri folkloru u Hrvatskoj, neprekidno obilazi i savjetuje folklorne skupine, te bilježi tradicijska zbivanja, kao i folklorne manifestacije. I građu s kojom se sreće, kao i procese vlastitog rada, koji uključuje pomoć folklorenim društvima, odnosno lokalnim zajednicama u obnavljanju tradicijskih pjesama i plesova, čak i običaja, temeljito i u cijelosti bilježi fotoaparatom i kamerom. Vido Bagur ne snima filmove. Povremeno, za razne potrebe, poput predavanja ili radionica, svoje video zapise montira u kraće cjeline, ali mu vizualno izražavanje nije cilj i svrha. On kamerom bilježi situacije i kazivanja. Svoju, sad već prilično impresivno veliku arhivu sređuje; čuva je kod kuće, a dijelove predaje na pohranu Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu gdje bi jednog dana, prema njegovoj želji i namjeri, trebala biti pohranjena i čitava arhiva njegovih vizualnih i tonskih zapisa.

A što se znanstvenog područja tiče, zadnje godine 1980-ih donose u nas i prvi bliži interes za pogled s pozicije vizualne antropologije – etnolog Jadran Kale objavio je 1987. godine kraći rad pod (s obzirom na njegovu kratkoću, možda malo pretencioznim) naslovom *Vizualna antropologija na primjeru produkcije TV Zagreb*, u kojem, nakon kratkog uvoda o povijesti ove znanstvene grane, pokušava analizirati produkciju dokumentarnih emisija TV Zagreb, promatrajući koliko je tematski koji aspekt kulture postotno zastupljen u arhivi TV Zagreb, prema ondje obrađenim podacima do 1985. godine, vjerojatno sa željom i namjerom da pokaže kako se i u nas može naći radova koji se mogu pribrojiti tom, vizualno-

antropološkom korpusu. I tema i količina podataka jedne takve relativno velike i aktivne TV kuće bili su preobimni, dakako, za format od svega nekoliko stranica, koliko ih taj rad ima, pa preciznije i dublje analize u njemu nije ni moglo biti, no unatoč tome možemo ga smatrati našim prvim radom koji je pokazao želju da primijeni suvremene znanstvene poglede na neko hrvatsko recentno stanje kad je o vizualnoj antropologiji riječ (Kale 1987:117-120.). Kasnije se tom problematikom nije više bavio.

No, 1990-e donose napokon i prvu osobu koja će se kontinuirano i profesionalno prihvatiti znanstvenog bavljenja temama i pitanjima iz područja vizualne antropologije – ovdje već ranije spominjanu etnologinju Sanju Puljar D'Alessio. Nadahnuće – ili barem poticaj – svojem interesu za te teme našla je radeći otprilike godinu dana kao suradnica upravo u Redakciji narodne glazbe i običaja, na HTV-u, a onda se povukla da bi završila studij etnologije i arheologije i diplomirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1996. godine radi kao asistentica na Institutu za etnologiju i folkloristiku, gdje se, na vlastitu želju, počela baviti područjem vizualne antropologije. Ravnateljica Instituta bila je tada Zorica Vitez o čijoj praksi korištenja vizualnih medija u etnološkim istraživanjima smo već pisali. Puljar D'Alessio je prva u Hrvatskoj objavila niz radova iz područja vizualne antropologije, a kao što je spomenuto, i prva je završila znanstveni magisterij s temom iz tog područja. U Italiji je 2001. godine snimila etnografski film *Pescatori di Mergellina* o kultu Madonne dell' Arco u Napulju. Nakon toga je u Napulju, na Napuljskom sveučilištu, od 2004. do 2006. godine, predavala vizualnu antropologiju, da bi se zatim vratila u Hrvatsku i zaposlila na Kulturalnim studijima Filozofskog fakulteta u Rijeci gdje od 2007. godine do danas predaje kolegije iz vizualne antropologije.

Međutim, sam početak predavanja vizualne antropologije u Hrvatskoj dogodio se četiri godine ranije, na jesen 2003. godine, na Odsjeku za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu, gdje je slovenski etnolog i etnografski filmaš Naško Križnar unutar osam tjedana održao seriju predavanja, nakon čega je autorica ove knjige, tada asistentica na Odsjeku, od iduće akademske godine, 2004/2005., počela predavati *Uvod u vizualnu antropologiju*, što čini još uvijek. Kolegij se u kontinuitetu predaje, dakle, petnaestak godina. Od jeseni 2009. godine kolegij iz vizualne antropologije počeo se predavati i na studiju etnologije i antropologije Filozofskog fakulteta u Zadru, a predavala ga je

Sandra Urem, također već citirana u ovoj knjizi, koja je prva u hrvatskoj etnologiji i antropologiji doktorirala s temom iz vizualne antropologije. Urem se bavila upravo problematikom definiranja etnografskog filma u kontekstu Hrvatske i doktorsku disertaciju pod naslovom *Problematiciziranje sintagme 'etnografski film' na primjeru filmova Škole narodnog zdravlja* obranila je 2015. godine. To, međutim, nije bio prvi doktorat u hrvatskoj humanistici na temu etnografskog filma i vizualne antropologije, prva je ipak bila Etami Borjan s Odsjeka za talijanistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu koja je magistrirala filmologiju na rimskoj La Sapienzi, a 2011. godine u Zagrebu obranila doktorsku disertaciju pod naslovom *Putovanje u kolektivno nesvjesno: uloga etnografskog dokumentarnog filma u percepciji talijanskog identiteta u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata*. Etami Borjan je i autorica prve i zasada jedine znanstvene monografije u Hrvatskoj na temu etnografskog filma koja je objavljena 2013. godine. Pod naslovom *Drugi na filmu. Etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo* autorica donosi detaljnu i temeljitu analizu upravo najvažnijih prijevora oko autorstva u etnografskom filmu i prava i pozicije filmskog progovaranja. Možemo, dakle, svakako reći da već ipak postoji mala povijest bavljenja vizualnom antropologijom u Hrvatskoj, ali zasad većinom teorijski, no i to je dobar početak, jer je napokon uklonjen glavni razlog hrvatskog znanstvenog zaostajanja na tom polju, a to je nedostatak edukacije.

I na kraju, nemojmo zaboraviti ni hrvatsku etnografsku TV produkciju od 1980-ih do danas. Tijekom tog desetljeća u Redakciji narodne glazbe i običaja nema bitnih konceptualnih pomaka u odnosu na prethodno razdoblje, što je i logično, jer urednik je još uvijek isti – Božo Potočnik – a stavove i principe u međuvremenu promijenio nije. Većina emisija dotične redakcije napravljenih tijekom 1980-ih glazbenog je karaktera, a rađene su na način kojeg smo opisali u prethodnim poglavljima. Također su rađeni i etnografsko-folklorni putopisni serijali *Na dlanu mora*, šest polusatnih epizoda o jadranskim otocima i o raznim segmentima njihove tradicijske kulture – poslovima, fragmentalno prikazanim običajima, pjesmama i plesovima. Prve su proizvedene 1984. godine, scenarist i redatelj bio je Igor Michieli, a za prve dvije epizode, o otocima Krku, Rabu, Cresu, Lošinj, Susku, Pagu komentar je pisala etnologinja Beata Gotthardi Pavlovsky, dok je za ostale epizode tekst napisao Ivo Strahonja, ekonomist po struci, ali i radijski novinar poznat upravo po radijskim dokumentarnim emisijama na etnološke teme. Njegova reportažna serija o Hr-

vatskom zagorju zvala se *Z naših bregov*. Slično koncipiran bio je i serijal *Istra* s pet polusatnih epizoda, koje su emitirane kao pojedinačne emisije: prvu, treću i petu epizodu režirao je Pero Radović, drugu i četvrtu Zrinko Ogresta, dok je scenarist serije bio Renato Pernić, dakle, nije bilo etnologa u autorskom timu. Neke epizode obrađuju jednu temu, svadbene običaje Talijana u Galižani ili kompletnu izradu tradicijskog glazbala miha, a neke se dotiču nekoliko različitih tema, po sistemu „od svačeg ponešto“, opet ponavljajući taj obrazac da se snima nešto što bi tada trebalo biti pojavno „tradicijsko“ i po tome vrijedno pažnje, bez razmišljanja o kontekstu tih pojava. Sličan romantičarski i egzotizirajući pogled nudi i serijal *Raspuća* od ukupno jedanaest četrdesetpetminutnih epizoda, napravljenih u dvije sezone 1987. i 1988. godine. Scenarist i redatelj bio je Dominik Zen, a svaka epizoda posvećena je jednom lokalitetu, odnosno kraju, ali u vrlo širokom opsegu – Gorski Kotar, Lika, Banovina, Hercegovina, dolina Neretve, Sinjska krajina – opet rađena na principu kolaža nečega što se čini kao „tradicijski život“. Spomenutim serijama zajedničko je to da u njihovom koncipiranju i stvaranju scenarija nisu sudjelovali etnolozi.

Najbolja su ostvarenja Redakcije tijekom tog desetljeća napravljena na području filmske umjetnosti. U tom kontekstu treba spomenuti još jednu seriju, koja je u potpunosti re-montirana 1986. godine i postala gotovo filmski zanimljivo ostvarenje na temu naivnog slikarstva u Podravini. Serija se zvala *Crveni pijetao kukurice*, Igora Michielija, koju je on, iako je tematski i koceptualno također rađena na principu „od svačeg pomalo“, u ponovnoj montaži sažeo na četiri četrdesetpetminutne epizode, osmisliivši ih kao filmski esej o univerzalnim vrijednostima života, a na primjeru poslova, obveza, ali i užitaka podravskog seljaka kroz četiri godišnja doba. Svako godišnje doba postaje tako okvir za jednu od epizoda. Lajtmotiv serije primjeri su podravskog naivnog slikarstva, zastupljeni kroz nekoliko umjetnika, kroz sve epizode. Tako komprimirana i intonirana, serija od reportaže postaje esej. Na sličnom tragu nastaje i nekoliko originalnih i suptilnih ostvarenja u formi pojedinačnih dokumentarnih emisija, koje, u punom smislu te riječi, možemo nazvati filmovima. Svima je zajedničko uporište kazivanje, u smislu osobnog, subjektivnog iskaza. Nada Danojević kao redateljica napravila je 1981. godine film *Izidor Popijač*, portret osebnog i beskompromisnog samoukog likovnog umjetnika iz Bednje, zatim *Miškovo vrijeme* iz 1984. godine, priču starca Miška Hercega iz Tuhlja o životu njegove obitelji u prošlosti, iz koje se može isčitati

shvaćanje i svjetonazor ljudi tog kraja s početka 20. stoljeća. Kazivanjima se redateljica bavi i u filmu *Slike bez okvira* iz 1987. godine, i to kažnjenika iz KPD Lepoglava, koji si umjetnošću - slikarstvom, kiparstvom, keramičarstvom – ispunjavaju dane. Dominik Zen napravio je 1986. godine i igrano-dokumentarnu *Hasanaginicu*, lucidno predstavljenu problematiku muško-ženskih odnosa u dinarskim krajevima, u kontekstu odlaska muškaraca na rad u inozemstvo, gdje „zaborave“ obitelj koju su ostavili i ondje osnuju novu. Usporedno s radnjom filma, filmom se provlači fabula narodne pjesme o Hasanaginici, na način da ljudi na raznim mjestima u filmu odgovaraju na anketno pitanje tko je kriv – Hasanaga ili Hasanaginica?. A Mladen Cesarec 1981. godine radi film *O samoći i nadi* također osobni iskaz, ovog puta devedesetjednogodišnje Zlarinke Marije Vukov o vlastitom životu, koji je uzet za primjer kao tipičan i karakterističan za vrijeme o kojem se govori, odnosno o prvoj polovici 20. stoljeća, kada su dalmatinske žene u odsutnosti muževa morale preuzeti i njihov dio posla i brige. No, za razliku od ostalih, ovaj je film nastao na temelju stručne suradnje s etnologinjom Zoricom Vitez, što se u filmu indirektno i osjeća, kroz odabir i pristup temama o kojima protagonistica govori.

Sve u svemu, dotadašnje razdoblje rada Redakcije do početka 1990-ih karakterizira naglasak na glazbenoj produkciji, čiji je cilj bio njegovanje hrvatske glazbene prepoznatljivosti unutar višenacionalne države i „odgojno“ djelovanje na narodno-glazbeni ukus publike, uz otvoreni prostor za TV dokumentarizam i ekranizaciju i, time, valjda, popularizaciju tradicijskih umijeća i stvaralaštva, ali, u esencijalnom smislu riječi, bez etnologa. Točnije rečeno, etnolozi jesu pozivani na suradnju, u smislu predlaganja tema, odlazaka na snimanje u funkciji stručnih konzultanata i kasnijeg eventualnog pisanja *off* komentara, ali zapravo, o onom najvažnijem – o koncipiranju prezentacije sadržaja – odlučujuću riječ imali su redatelji, jer dramaturgija i stil vizualnog izražavanja shvaćena je, naravno, kao područje njihove ekspertize. S druge strane, da budemo iskreni, nisu ni etnolozi imali posve jasnu ideju o tome kako se izražavati kroz filmske i televizijske forme budući da, znamo već, edukacije na tom polju u hrvatskoj etnologiji nismo imali. Ako su pisali tekst za emisiju, on bi više bio nalik nekom strukovnom ili publicističkom i namijenjen čitanju, a ne slušanju. Uglavnom, suradnja etnologa i Redakcije postojala je, ali ne na većini emisija i nije bila idealna. Autor ove knjige, etnolog, postaje urednik u istoj redakciji 1990-ih i na tom mjestu radi i danas. Budući da

je ideja o potrebi da se etnolozi bave tradicijskom kulturom bila sasvim jasna tadašnjem uredniku redakcije, Igoru Michieliju, ponovo, 1994. godine organizirana je audicija za nove kadrove na koju dolaze i etnolozi i oni koji to nisu. Među kandidatima izabrana je Ljiljana Šišmanović, po obrazovanju profesorica hrvatskog jezika koja je u odgovorima pokazala više motiva, zrelosti i konkretnih stavova o pitanjima važnim za suvremenu prezentaciju tradicijske baštine, odnosno obavljanje ovog posla, negoli prisutni etnolozi i apsolventi etnologije. Ona također ostaje u Redakciji do danas, pokazavši s vremenom i iznimni talent za filmsku režiju. U jesen 2001. godine Redakcija iz Zabavnog programa prelazi u Program za kulturu i mijenja ime u Odsjek emisija pučke i predajne kulture, gdje se, pod istim nazivom emisija, ali bez organizacijskog odsjeka, nalazi i danas.

Polako, ali sigurno, u tom razdoblju mijenja se i fokus Redakcije. Više se ne rade glazbene emisije, niti u studiju, s iznimkom glazbenih emisija prigodom održavanja Međunarodne smotre folkloru u Zagrebu, niti na terenu. Umjesto njih, na terenu se eventualno rade reportaže o folklornom društvu koje na organiziran način čuva svoju zavičajnu baštinu, pri čemu se u emisiji pokaže i dio te glazbene i plesne baštine. No, u svakom slučaju, ta tematika se uvijek predstavlja kao suvremena pojava, s pozicije vremena u kojem je emisija snimljena. Ako se, u obliku kostimiranih igranih scena, rade rekonstrukcije prošlosti, to je u emisiji jasno naznačeno. Vrlo često se snimaju emisije o živim običajima i drugim segmentima tradicijske kulture koji, promijenjeni, žive svoj današnji život, pri čemu se i pokazuje njihova mijena. Česta tema su i pojave iz popularne kulture, dakle one čije porijeklo i ne mora biti u dalekoj prošlosti, a dio su našeg društva i vremena i u kojima se također ogledaju naši mentaliteti i kulturni obrasci. Iako su svi ti proizvodi po definiciji TV emisije, nerijetko znaju proći selekciju međunarodnih festivala etnografskog filma i na njima biti prikazane, a više puta su do sada osvajali i važne nagrade na festivalima. Među nagradama su i tri festivalska *Grand prix*-a – na XIII. međunarodnom festivalu etnološkog filma u Beogradu 2004. godine za *Maškore 'z Turčičića*, redatelja Ive Kuzmanića, film koji je, kao što smo već spomenuli, impresionirao Karla Heidera, zatim, i na 22. *danima hrvatskog filma* u Zagrebu 2003. godine za *Anine pjesme*, redateljice Vlatke Vorkapić. Potonji festival čak nije bio niti festival etnografskog filma, već hrvatskog kratkometražnog igranog, dokumentarnog, animiranog, eksperimentalnog i namjenskog filma. Naposljetku, treći *Grand prix* osvojio je također

Ivo Kuzmanić, s filmom *Ramci negdje drugdje*, na međunarodnom *Zlatna International Ethnographic Film Festival*-u u Rumunjskoj, 2016. godine.

Suvremeniji pristup mijenja i način na koji etnolozi surađuju u proizvodnji samih emisija, često nisu samo stručni suradnici, nego i scenaristi i imaju mogućnost i sami odrediti pristup temi. Zorica Vitez bila je scenaristicom emisije *Sjećanje na Gibarac* iz 1999. godine, redatelja Željka Belića, o pokušajima zadržavanja identiteta prognanika iz sremskog sela Gibaraca, razmještenih po Hrvatskoj, te emisija o pokladnim običajima u Gljevu, *Didi s planine Kamešnice*, iz 2001. godine i u Neoriću i Sutini, *E, moj jablane* iz 2003., koje je obje režirao Branko Ištvančić. Za njih je zanimljivo i da su obje snimljene u organizaciji Instituta za etnologiju i folkloristiku, nakon čega su na postprodukciju i emitiranje prepuštene HTV-u. Sanja Puljar D'Alessio i Ivan Lozica bili su scenaristi emisije *Poklad lastovski i njegove mijene* iz 2000. godine redatelja Dražen Piškorića, a Iris Biškupić Bašić emisije *Licitorska umijeća* isto iz 2000. godine, redatelja Željka Belića. Tomislav Pletenac s Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu bio je scenaristom i voditeljem četiri emisije u ediciji *Tragom baštine* redatelja Ive Kuzmanića, od kojih je jedna, *Bederske priče* osvojila i Nagradu za najbolji strani film na već ranije spomenutom festivalu u Beogradu, 2003. godine. Tihana Petrović Leš s istog Odsjeka autorica je ideje i stručna suradnica emisije *Emičin misir* iz 1997. godine, redatelja Petra Krelje, o prognanici Emici Majačić iz Bapske, koja u prognaničkom naselju pored Vinkovaca tka najfinije sremsko platno, *misir*. S redateljicom Vlatkom Vorkapić, Tihana Petrović Leš bila je i koscenaristica emisije *Dedek, batek, bakica* o lepoglavskoj čipki iz 1998. godine, te je s istom redateljicom stručno surađivala na portretima *Zdenka Lechner* 2002. godine i *Jelka Radauš Ribarić* 2006. godine. Velik broj emisija napravljen je na temelju istraživanja i stručnih suradnji etnologa Ljubice Gligorević i Zvonimira Toldija, kao i folklorista Vide Bagura.

Snimljene su i tri popularnoznanstvene serije; *Pučka intima* iz 2000. godine, redateljice Vlatke Vorkapić i *Narodna medicina* iz 2006. godine, redatelja Dražena Žarkovića. Objе su bile nadahnute, odnosno temeljene su na izložbama Etnografskog muzeja u Zagrebu – „Narodna intima“ autorice Ivanke Ivkanec i „Narodna medicina“ autorica Mirjane Randić i Aide Brenko. Čini se nekako odmah jasno da one predstavljaju klasičan televizijski proizvod, popularno-znanstveni pristup temi. Slično je rađena i serija *Vjerovanja*, redateljice Vlatke Vorkapić iz 2009. godine.

Redatelji koji su bili angažirani ili jesu još uvijek, koristili su različite stilove. Redatelji Dražen Piškorić i Branko Ištvančić njeguju klasičan filmski izraz s osjećajem za dokumentarnost, na način hrvatske filmske dokumentaristike 1960-ih i 70-ih. Dražen Žarković i Ljiljana Šišmanović, koja se, počevši od 2000. godine, osim uredničkog, ponekad prihvati i redateljskog posla, poslužiti će se filmskom slikom i za komentiranje, a ne samo za pokazivanje. Nana Šojlev i Vlatka Vorkapić neće se libiti naglašenijeg osobnog izražavanja putem režije, kroz likovnost i vizualnost, a Ivo Kuzmanić lucidno će parodirati postojeće popularne oblike filmskog i TV izražavanja, kako bi publiku, zainteresiravši je za takav „mamac“, doveo do biti problema kojeg želi izložiti. Osim navedenih, kroz Redakciju je „prošlo“ još puno redatelja – neki su se zadržali duže, neki kraće, neki su bili samo u prolazu, neki su u odlasku, a neki tek dolaze.

Problemi i ograničenja TV produkcije postoje i dalje i promijeniti se neće, jer proizlaze iz prirode televizije kao industrije. Televizijske etnografske emisije nisu, stoga, etnografija, već popularizacija spoznaja temeljenih na etnografiji, i etnologije kao jednog od načina gledanja svijeta. One su i stimulans svima koji se bave čuvanjem i prezentiranjem kulture lokano, možda i pomoć da njihov rad bude prepoznat i cijenjen u sredinama u kojima djeluju. One nisu etnografske, ali do neke mjere mogu biti etnografične. No, činjenica je da su u Hrvatskoj upravo one – i to već četrdesetak godina – količinski gledano, najveći dio audiovizualne produkcije koja prikazuje i interpretira sadržaj etnoloških i antropoloških tema. Iako su sve emisije zapravo rađene po principima navedenima gore, možda je upravo zbog rasprave o vezi etnologije i filma, odnosno znanstvene teorije i filmske interpretacije važno izdvojiti dvije iz tog razdoblja koje su „odskočile“ što je vidljivo i po osvojenim nagradama. Njihov „odmak“ je vidljiv upravo pa načinu na koji je (vizualno)antropološka teorija, teorijske premise i postavke, bila vidljiva u konačnom proizvodu. Prva je bila *Bederske priče* iz 2003. godine kojoj je primarni autor, scenarist, bio etnolog i kulturni antropolog Tomislav Pletenac, jedan od vodećih teoretičara etnologije i antropologije u Hrvatskoj danas. Znao je, dakle, jako dobro što radi. Iskoristio je vizualno poznavanje terena svog kolege fotografa Ivana Kovača koji je bio i snimatelj filma, a koji je godinama odlazio na teren u malo piktoreskno žumberačko selo Beder, tek nedaleko od Zagreba, i tamo fotografirao. Kao redatelj im se pridružio Ivo Kuzmanić, jedan od najnagrađivanijih redatelja etnografskog filma

u Hrvatskoj danas, i snimljen je dirljiv, topao, dopadljiv i snimpatičan, ali i vrlo direktan i rezolutan prikaz općenite (ne)moćnosti shvaćanja i tumačenja kulture Drugog, čak i ako taj Drugi nije na drugom kraju svijeta, nego „tu“, eto ga na sat vremena vožnje od Zagreba. Žitelji Badera podozrivi su prema kameri, ekipi, ne pokazuju neku želju da ih se snima, nemaju i ne vide neki motiv u svemu tome. Čak ni kada ih ekipa želi počastiti odojkom na ražnju, scena kao direktno dočarana iz članka *Eating Christmas in the Kalahari* Richarda Borshaya Leeja iz 1969. godine u kojem antropolog priprema debelog vola na ražnju za priradnike naroda !Kung koje istražuje, ali koji uopće nisu impresionirani ni gestom niti životinjom, stanovnici Badera se ne pridružuju, ostaju iza svojih zatvorenih vrata nedostupni, nezainteresirani, daleki. A, opet, iz kazivanja rijetkih Bederana koji se ipak odluče na sudjelovanje u filmu saznaje se dovoljno o svakodnevnom životu u zaboravljenom selu.

Slične teorijske probleme samog antropološkog rada dotiču se i, također već spomenuti, *Maškori z' Turčišća*. Redatelj je ponovo Ivo Kuzmanić, a ko-scenarist je etnolog, autor ove knjige. Ideja je bila prikazati relativno jednostavnu etnološku temu – tradicijski karneval u jednom međimurskom selu koje je bilo poznato po izradi drvenih, tradicijskih maski životinja koje su se koristile u karnevalskoj povorci i u ostalim karnevalskim ritualima i promjene koje su se dogodile u obredu i ritualu te, 2004. godine. Zaplet je krenuo krivo prvo kada je snimateljska ekipa posjetila jednog već starog izrađivača maski u selu Turčišće, ne znajući da je on u zavadi s drugim izrađivačem maski, pa je sin tog drugog, iako je bilo dogovoreno, zbog starog rivalstva koje nije imalo veze sa snimanjem, odbio sudjelovanje. Sam izrađivač, njegov otac, je u međuvremenu preminuo. Zatim se ispostavilo da žitelji sela, samo zbog ekipe koja je došla snimati, pokušavaju re-kreirati i „prisjetiti se“ načina na koji je karneval nekada izvođen u njihovom selu, iako je tada već bio sveden manje-više na festivalske pozornice i folklorne performanse. Zbog tog razloga Turčišćani izrađuju drvenu kozu, s kojom – nakon što im ekipa jasno kaže da su došli snimiti promjenu običaja, a ne njegovu re-kreaciju – pojma nemaju što će. Slični detalji se nižu sve do finala u kojem članovi samog folklornog društva priznaju da su bili za kameru spremni učiniti sve, kako bi „se pokazali“. Naravno, u svim tim zavrzlamama gledamo i autore, redatelja i scenarista, koji su vrlo jasno autorefleksivni i to u situaciji u kojoj je reflektivnost zapravo izražajno sredstvo samog filma.

Međutim, bar ako je vjerovati scenaristu, u usmenom razgovoru navodi da je situacija bila takva, da su se snalazili praktično za potrebe snimanja, ali bez ikakve namjere da uključuju suvremene teorijske prijepore vizualne antropologije u film.

Vizualne antropologinje, teoretičarke i filmašice 21. stoljeća

Iako je sam početak 21. stoljeća u vizualnoj antropologiji još bio obilježen „dugim trajanjem“ i utjecajem Davida MacDougalla, prva su dva desetljeća 21. stoljeća obilježile autorice, teoretičarke i filmašice i njihov utjecaj je danas dominantan. Već smo spominjali jednu od njih, Faye Ginsburg i njenu oštru kritiku projekta *Navajo Film Themselves*, odnosno primjenu ideje indigene kinematografije onako kako je ona provedena u praksi u tom projektu. Stav prema ideji i praksi indigene kinematografije kritično iznosi u vrlo utjecajnom članku iz 1991. godine gdje u naslovu postavlja pitanje jesu li prakse indigene kinematografije zapravo faustovski ugovor ili neizbježan rezultat globalnog sela (Ginsburg 1991:92). Prvenstveno se osvrće na tadašnje masovne televizijske prezentacije australskih aboridžinskih naroda u kojima su oni očigledan predmet interesa stanovnika „globalnog sela“ i koje im doduše omogućuje da „budu viđeni“ (Banks i Ruby 2011), da ostvare taj neki vizualni kontinuitet jezika i kultura, ali koji ih ukalupljuje unutar televizijske industrije, koja ima svoju svrhu, načine prezentacije i pravila igre. Često se pritom, kaže Ginsburg, u potpunosti zanemaruje taj „destruktivni efekt televizije“ (Ginsburg 1991:04) u kojem indigeni/nativni narodi ostaju samo protagonisti na velikoj pozornici, ostaju spektakl. Također, postavlja se pitanje i samog prisustva televizije u njihovim domovima, koja je tada već sveprisutna, te re-kreacije vlastite kulture na temelju onoga što je viđeno na televiziji. Isti zapravo problem kao i s međimurskim selom Turčičem. Ginsburg citira jednu od sudionica svoga istraživanja koja se osvrće na prisustvo televizije u aboridžinskim zajednicama, ali i na televizijske sadržaje koji ipak prikazuju i Aboridžine:

Televizija je kao invazija. Već smo prije imali grog, oružje i bolesti, ali smo imali sreće što zajednice izvan velikih gradova nisu imale pristup ovoj masovnoj komunikaciji kao što su to radio i televizija. Jezik i kultura su bili sačuvani po inerciji. Sada više to neće biti slučaj. (...) Mi učimo

svoju djecu da mogu biti Aboridžini, zadržati svoj jezik, ali i živjeti u široj zajednici i tamo govoriti engleski. A ovako bar vide i crna lica na toj čarobnoj kutiji koja im je stalno upaljena u kutu kuće, umjesto da cijeli dan gledaju samo bijela (Ginsburg 1991:97).

Faye Ginsburg, danas profesorica antropologije na New York University, NYU, počnje pisati i ranije, jedna je od rijetkih autorica koje su uvrštene u klasični i mnogo puta spomennuti Hockingsov zbornik *Principles of Visual Anthropology* (Hockings 1974, 1995, 2003); naime samo 15-ak % članaka u zborniku napisale su antropologinje uključujući i Margaret Mead. Iako se i drugi članci u istom zborniku „bore“ za de-elitizaciju antropološkog znanja, a posebice vizualnih pristupa istraživanju, Faye Ginsburg je možda najdirektnija u tom pristupu. Za početak odmah naglašava da pojam „film“ u kontekstu rasprave o etnografskom filmu, koristi kao generički termin za film, ali i za svaki video i (audio)vizualni uradak koji je „dokumentarna reprezentacija ne-Zapadnih ili ne-industrijskih društava predstavljena na taj način da omogućava cjeloviti prijevod prikaza jedne kulture u drugu“ (Ginsburg 2003a:363). Ginsburg ovdje pokušava pobjeći iz uskih teorijskih okvira etnografskog filma i gotovo da uspostavlja široku definiciju vizualne etnografije, iako će to mnogo direktnije i pod tim terminom učiniti Fadwa El Guindi u svom zborniku iz 2004. godine (El Guindi 2004). U tom teorijskom bijegu, Ginsburg i ovdje naglašava televiziju kao masovni medij koji antropolozi ignoriraju na vlastitu štetu (Tiefenbacher u Ginsburg 2003a:365), ali koji itekako i do tada već desetljećima proizvodi etnografske sadržaje. Dapače, Ginsburg inzistira i na nužnosti analize tih sadržaja, jer iako se televizija kao industrija čini homogenom, pojedine nacionalne, javne televizije itekako odražavaju svoju institucionalnu organizaciju, estetske konvencije i obrasce proizvodnje i distribucije (Ginsburg 2003a:365).

Televizija je zapravo duboko nacionalna aktivnost za većinu gledatelja... odražava privatni život jedne nacionalne države. Kako bi se obuhvatio i analizirao cijeli fenomen javne televizije u određenoj državi, (...) bilo bi neophodno u njoj živjeti dulje vrijeme (Ellis u Ginsburg 2003a:365).

Iako stalno naglašavajući da se iza medija televizije uvijek kriju dva golema trola – profit i zabava – Ginsburg vidi mogućnost postojanja i „dobrih dečkiju“, primjerice britanske Granada Televizije, u čijoj praksi je jasno da pokušavaju biti medij koji će dati glas i vidljivost ljudima bez

prava glasa, progovarati protiv rasizma ili etnocentrizma, ukazivati na drugačije stavove i mišljenja (Ginsburg 2003a:367). Ulogu antropologa, za razliku od televizijskih novinara koji mogu raditi to isto, Ginsburg, parafrazirajući televizijsku etnografsku filmašicu Melissu Llewelyn-Davies, vidi upravo ne samo u tome da donose priče, nego da formiraju argumente. Primarni ipak teorijski interes Faye Ginsburg bila je indigena kinematografija i indigeni mediji i zapravo je na neki način i teorijski definirala oba koncepta, preferirajući, naravno širi okvir, indigeni mediji, koji uključuje i sve video i digitalne audiovizualne zapise, na video kameri, mobitelu, fotoaparatu i zapravo je prvi koji je pragmatično i praktično dostupan. Važan je na tu temu i njen doprinos iz 2011. godine, članak pod naslovom *Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film* objavljenom u Banksovom i Rubyjevom zborniku *Made to be Seen*. Osnovno pitanje koje tu postavlja je zapravo je li separatizam koji je očigledan u konceptu indigeni mediji zapravo stvar prošlosti jer, možemo li uopće govoriti o indigenosti u globalnom svijetu u kojem, primjer koji sama navodi, izvrsni inuitski filmaši surađuju s Dancima na snimanju filma o etnografskim zapisima danskog istraživača s početka 20. stoljeća, Knuda Rasmussena, čija je majka bila Inuit, a otac Danac (Ginsburg 2011:234)? Ili trebamo li sada odjednom zaboraviti da, parafrazirajući Gayatri Chakravorty Spivak, i subalterni mogu govoriti nakon što su se tek nedavno počele osnivati indigene televizije, primjerice *National Indigenous Television* u Australiji koja je osnovana 2007. godine, ali dobila nacionalnu koncesiju tek 2012. ili *Maori TV* iz 2004. godine koja je, pak, od samog osnutka bila snažno potpomognuta i financirana od strane vlade Novog Zelanda? Naravno, to su sasvim uobičajene televizije sa sasvim uobičajenim programom, doduše s nacionalnim *štihom* kako bi rekla Ginsburg, a ne sati neke etnografije ili folklora, ali svakako određene jezično, ali onda i kulturnim temama i pristupima koje donose. Ginsburg se zaključno zalaže da su indigeni mediji potrebni, možda samo kao kulturni i politički aktivizam, ili možda upravo kao kulturni i politički aktivizam koji indigene, starosjedilačke kulture vraća u življene zajednice i na pozornicu svjetskih kultura. Maorski redatelj Barry Barclay, čiji je igrani film *Ngati* bio prikazan i na službenom Cannesu 1987. godine, indigenu kinematografiju naziva četvrtom kinematografijom koja je *hui*, skup ili sastanak koji svoju snagu crpi iz zajednice na ekranu i izvan njega (Barclay 1990). Riječima poznate maorske filmašice Merata Mite:

Plivati kontra struje je ponekad vrlo stimulativno iskustvo. Čini vas jačim. U tih 90-ak minuta, imamo mogućnost indigenizirati filmska platna u svom dijelovima svijeta u kojima se prikazuju naši filmovi. To predstavlja moć i to je još jedan od razloga što radimo filmove koji su jedinstveno i distinktivno maorski (Mita u Ginsburg 2011:249).

Naravno, o indigenosti možemo raspravljati samo unutar kolonijalnog, točnije, post-kolonijalnog konteksta. Stoga je važno napomenuti da mnoge od navedenih analiza i rasprava nisu primjenjive na situaciju u Hrvatskoj, gdje ne možemo govoriti o starosjediocima, pa nisu niti primjenjive mnoge teorije, ali čini se da se to često zaboravlja. Često se preuzimaju teorijski koncepti koji se ne mogu upotrijebiti. U kontekstu vlastite kulture možemo govoriti o lokalnim, regionalnim, zavičajnim, etničkim, manjinskim, vjerskim, rodnim, prehrambenim identitetima, o ljudima bez (političkog) glasa ne zbog indigenosti nego zbog nejednakosti i nejednakopravnosti u društvu, zbog toga što nemaju pristup institucijama, obrazovanju, zdravstvu, zbog sustava samog koji se toliko mijenjao da još nema uspostavljen sustav vrijednosti... Možda je upravo analiza povijesti razvoja (audio)vizualnih prikaza (vlastite) kulture, etnografije, folklora, tradicije, baštine, dobro mjesto za kritički odmak od nekritičkog preuzimanja teorija kulturne antropologije o velikom Prvom i malom Drugom koji jednostavno nije primjenjiv na kontekst Hrvatske niti bliskog nam susjedstva. Je li nas pozicija na periferiji Zapada usmjerila na to da pokušavamo biti bolji od originala i poslušniji u sljedbi? Naravno da antropologija nije znanost jedne zajednice, naprotiv, ona je znanost koja upravo prelazi sve moguće granice ljudskog postojanja i ljudskih zajednica, ali ostaje činjenica da su neki konteksti različiti od drugih i to je nešto što antropologija već odavno zna. Možda je upravo analiza razvoja hrvatske audiovizualne etnografske produkcije dobro mjesto za samostalnost i emancipaciju. Raspravu o ovim pitanjima bit će nužno nastaviti u poglavlju o festivalima etnografskog filma.

Autorica čije teorije možemo možda lakše primijeniti na kontekst vlastite kulture je Fadwa El Guindi. Danas profesoricu emeritu antropologije na University of Qatar u Dohi, već smo citirali iz njenog duhovito naslovljnog poglavlja *Zaboga, Margaret* o analizi rada Margaret Mead, koje je objavljeno u knjizi *Visual Anthropology. Essential Method and Theory* iz 2004. godine (El Guindi 2004). Karijera Fadwe El Guindi u vizualnoj antropologiji ne započinje tekstom nego filmom, i to filmom *El*

Sebou': *Egyptian Birth Ritual* iz 1986. godine, koji je bio popraćen dobrim kritikama. Prvi tekst, zamijećen u antropološkoj javnosti pod naslovom *From Pictorializing to Visual Anthropology* napisala je 1998. godine. Objavljen je u tada vodećem metodološkom priručniku iz opće antropologije *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, urednika H. Russella Bernarda i Clarenca C. Gravleea (Bernard i Gravlee 1998, 2015). Njeno bavljenje antropologijom nije samo akademsko ili, možda primarno uopće nije akademsko. „Njena“ antropologija je sasvim politička i primijenjena, do te razine da je kao jedini antropolog, savjetnik, bila pozvana 2000. godine na sastanak između tadašnjeg američkog predjednika Clintona i egipatskog predsjednika Hosnija Mubaraka, a nakon pregovora između Amerikanaca i sirijskog predsjednika Al-Assada oko stanja na Bliskom istoku⁹³. Jedina iz antropološke struke, a uz Madeleine Albright, tadašnju američku Državnu tajnicu i još jednu damu koju nismo uspjeli identificirati, i jedina žena na sastanku s petnaest muškaraca. Iako to zvuči dovoljno impresivno, širinu njenih pogleda i stavova možda dodatno potkrijepljuje i podatak da je 1997. godine glumila u 114. epizodi *Star Treka: Deep Space Nine*⁹⁴. U skladu sa svojom idejom o korisnosti javne antropologije odmah dva mjeseca nakon sastanka u Bijeloj kući u sekciji Public Affairs iz *Anthropology News* u svibnju 2000, objavljuje kratak osvrt na sastanak:

*Poziv na sastanak pobudio je u meni „aktivnu energiju“ koja zna koliko je važno koristiti antropološke alate kojima se prenosi znanje, a koje može rezultirati „zdravijom“ vanjskom politikom (...) Antropološki alati, etnografija i analiza, dali su mi mogućnost da kritiziram vanjsku politiku prema Bliskom istoku.*⁹⁵

Iako se ovdje očigledno ne radi o vizualnoj antropologiji, jasno ocrtava stav Fadwe El Guindi o ulozi i svrsi antropologije kao znanosti. Vrlo konkretna je i u svojim tekstovima, a knjigu *Visual Anthropology* iz 2004. godine, koja na neki način objedinjuje njeno dotadašnje filmsko i teorijsko stvaralaštvo, Asen Balıkcı naziva „inovativnom metodologijom, novom paradigmom, obveznom literaturom za sve antropološke kole-

⁹³ <https://elnil.org/WhiteHouse.htm>

⁹⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0708527/mediaviewer/rm3156883200/>

⁹⁵ <https://elnil.org/WhiteHouse.htm>

gije“, a Marcelo Fiorini, vizualni antropolog sa Američkog sveučilišta u Parizu, „inovativnom knjigom, prvim cjelokupnim uvidom u vizualnu antropologiju, koja teorijski i metodološki izlazi iz tradicionalnih okvira“⁹⁶. Knjiga je vrlo konkretna, za razliku od prijašnjih pristupa koji su često argumentirali ili zagovarali neke stavove, ali ostavljali mnoga pitanja otvorenima, El Guindi samouvjerenom na svoje vlastite odgovore na vječita, opća pitanja vizualne antropologije stavlja konačne točke. Na samom početku rasprave, ona odbacuje bilo kakve ideje o progresivnom razvoju etnografskog filma u kojem bi se etnografski film razvijao prema nekim „naprednijim“ pravcima i podvrstama, pa bi tako, primjerice, tu citira Howarda Morphy-ja (Morphy u El Guindi 2004:82), sudjelujući film i sudjelujuća kinematografija trebali predstavljati bolji pristup u odnosu na prošle pristupe, a još, valjda, u nekom stalnom stremljenju za još nekim novim, boljim rješenjima. Također se jasno odmiče od svih prošlih podjela na etnografske i dokumentarne filmove, znanstvene filmove, istraživačke filmove, kulture rekonstrukcije, samo-reprezentacijske filmove, ovakve ili onakve filmove. Želeći to valjda „nacrtati“ svima koji možda imaju suprotne stavove, u knjizi doslovce donosi svoj crtež klasičnog antropološkog geneološkog stabla, čime zorno prikazuje kompleksnost podjela svih tih žanrova, ali i njihovu neraskidivu povezanost i preklapanja, pa time ukazuje i na bespredmetnost takvih prošlih pokušaja da se inzistira na nekon koncepcijskom odvajanju i preciznom definiranju jednog koncepta u odnosu na (sve) druge. Dapače, čini se da joj je odustajanje od termina etnografski film, u njenom slučaju, omogućilo da se bavi centralnim konceptom koji zauzima i središnji dio njene knjige, vizualnom etnografijom. Odmah prvi podnaslov središnjeg poglavlja je znakovit i vrlo jezgrovito upućuje na temeljnu premisu, a to je da se trebamo odmaknuti od toga da radimo filmove, već osvijestiti da radimo antropologiju: *from doing cinema to doing anthropology* (El Guindi 2004:185). Za sam termin *vizualna etnografija* kaže: „Moguće je i da sam ga ja sama izmislila, ali nisam sigurna.“ (El Guindi 2004:217). Jasno je da je tu vizualna etnografija definirana isključivo kao metoda unutar vizualne antropologije koja koristi vizualnu tehnologiju – film, video, digitalne medije – za (kros)kulturna i etnografska istraživanja. Nadalje, El Guindi napušta i stare žalopojke vizualnih antropologa i antropologinja, sjetimo

⁹⁶ <https://www.der.org/resources/filmmaker-bios/fadwa-el-guindi/>

se Mead ili Ruby-ja, o tome da je antropologija „disciplina riječi“ koja zanemaruje i ignorira vizualno. Naprotiv, El Guindi pokazuje kako su vizualni mediji – fotografija, film, digitalni, interaktivni mediji i multi-medije – sada općeprihvaćeni i općepriisutni dio svakog procesa antropološkog rada, neizbježni alati koji reflektiraju i stvaraju znanje o kulturi/ama. Takav antropološki, ne filmski rad, čuva integritet protagonista, ljudi, objekata i događaja u njihovom kulturnom kontekstu (Heider u El Guindi 2004:218), te svakako širi horizonte izvan dohvata poznatog unutar kultura/e. El Guindi ideju i praksu vizualne antropologije smješta u jasne empiričke i analitičke okvire, koji se temelje na sustavnim istraživanjima, te naglašava kako taj istraživački put započinje prikupljanjem podataka, a nastavlja se kao vizualna etnografska konstrukcija koja je antropološka u svojoj metodologiji, postupcima i konačnom produktu. U odnosu na njenu već spomenutu kritiku indigene kinematografije, jasno navodi da i indigeni, profesionalni, amaterski, ili bilo koji drugi, audiovizualni materijali neizostavno proizlaze iz osobnih, društvenih, kulturnih i ideoloških konteksta. Slažući se s ovim analizama i zaključcima Fadwe El Guindi i mi krećemo prema zaključivanju mnogih pitanja koja smo postavili na početku ove knjige. Iako će o samom procesu izrade vizualne etnografije onako kako to vidi Fadwa El Guindi biti riječi u poglavlju posvećenom upravo tome, ovdje samo želimo naglasiti da je klasično antropološko istraživanje koja je ona provela kako bi snimila svoj film *El Sebou': Egyptian Birth Ritual* trajalo pune dvoje godine. *El Sebou'* je fantastična vizualna etnografija, ali bojimo se da neće impresionirati filmske šmekere.

Treća autorica, također već citirana u ovoj knjizi, koja obilježava suvremenost i sadašnjost vizualne antropologije je Anna Grimshaw. Doktorirala je socijalnu antropologiju na Sveučilištu u Cambridgeu 1984. godine, a danas radi kao profesorica vizualne antropologije na Sveučilištu Emory u Atlanti u SAD-u. Prvenstveno se teorijski bavi vizualnom antropologijom, iako snima i filmove, sudjeluje na festivalima etnografskog filma, te drži *masterclassove* i predavanja o snimanju etnografskih filmova. Jedan od njenih posljednjih filmova *At Low Tide* bio je prikazan na poznatom svjetskom festivalu etnografskih filmova u Ateni, *Ethnofest*, 2016. godine kada je održala i pripadajući *masterclass*⁹⁷. Možda je,

⁹⁷ <https://vimeo.com/238965750>

bar trennutno, ipak poznatija po svom teorijskom doprinosu vidljivom prvenstveno u dvije knjige: *Visualizing Anthropology: Experiments in Image-Based Practice* (Grimshaw i Ravetz 2005), and *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology* (Grimshaw 2001). Upravo s knjigom *Ethnographer's Eye* otvara neka nova poglavlja i rasprave u vizualnoj antropologiji. Na samom početku postavlja vrlo otvoreno pitanje o ulozima vida i vizualnog /*vision*/ u praksama i teorijama antropologije i načinima na koje smo kao antropolozi stvarali znanja o svijetu oko nas tijekom razvoja discipline u 20. stoljeću. Ukazuje na paradoks prema kojem je još tada, 2001. godine, prema njezinom mišljenju, vizualna antropologija i dalje marginalizirana unutar antropologije kao discipline, a s druge strane su promatranje i vizualno istraživanje bili centralni i funkcionirali kao temelji svakog etnografskog istraživanja. Još uvijek, 2020-ih spremno podučavamo sve studente antropologije Malinowskijanskim temeljima terenskog istraživanja u kojem je obseravacija /*observation*/ osnovni način prikupljanja podataka, a unutar same discipline imamo, kako to naziva Lucien Castaing-Taylor, ikonofobiju (Taylor u Grimshaw 2001:6). Prema Tayloru, ikonofobija je pretjerana reakcija klasične antropologije na vizualne prikaze drugih što je rezultiralo i njihovom marginalizacijom, jer su se slike – pomične ili statične – često interpretirale i doživljavale kao zavodljive, iluzorne, varljive, jednom riječju nedovoljno znanstvene, što je onda stvorilo i otpor prema njihovom teorijskom promišljanju. Taylor uzrok tome vidi još u zastarjelom shvaćanju društvenih znanosti kada su se pisana riječ i autoritet interpretatora uzimali kao vrijednosti same po sebi. Iako ga dosada nismo mnogo spominjali, Lucien Castaing-Taylor je uredio i napisao uvod MacDougellovoj knjizi *Transcultural cinema*, koju jesmo spominjali, ali, mnogo važnije, danas je ravnatelj poznatog *Laboratorija Senzorne Etnografije* /*Sensory Ethnography Laboratory*/ pri Sveučilištu u Harvardu koji je od svog osnutka 2006. godine dosta potresao neke ustaljene – iako kontestirane, kao što svjedoči ova knjiga – prakse u vizualnoj antropologiji i antropologiji općenito. Ali kada taj isti Lucien Castaing-Taylor s Vérénom Paravel, koja radi u istom Labu-u, snimi film *Leviathan* koji kreće u distribuciju 2013. godine, reakcije akademske antropologije su bile šok i nevjerica, a filmskih kritičara su bile u rasponu od: „izgleda i zvuči kao niti jedan dokumentarac prije u mojoj življenoj memoriji“, *New York Times*, preko „eksplozivno razaranje zastarjele paradigme dokumentarnih i etnografskih filmova“, „non-fiction game-

changer“, „primordijalni strah donesen potezima majstorskog kista“, sve do „you ai’nt never seen a documentary like this“, Huffington Post. Svakako ćemo se još jednom vratiti filmu *Leviathan*, razaranje paradigmi je ipak pristojno ostaviti za sam kraj knjige.

Nastavljajući argumentaciju, Anna Grimshaw citira Martina Jay-a, američkog filozofa i povjesničara, i njegov koncept krize okularcentrizma (Jay 1991:15), kao kraja razdoblja u kojem je osjetilo vida u zapadnoj kulturi imalo status privilegiranog načina stjecanja znanja o svijetu oko sebe. Primijenjeno na vizualnu antropologiju, gdje bi promatranje bila dominantna metoda, kriza okularcentrizma bi označavala i kraj razdoblja u kojem se smatralo da je moguće ‘naturalističko’ gledanje kulture kao eksperimenta. Sasvim je sada disciplinarno jasno da nema naturalističkog gledanja, da je antropološko gledanje metaforičko – kao i način na koji antropolozi pristupaju svijetu i stvaraju znanja – i da su interpretacije i tumačenja svijeta iskazani kroz sadržaj i oblik samog antropološkog rada. Slično navodi i Johanes Fabian, tvorac koncepta *poricanja istovremenosti*, koji ideju naturalističkog pogleda naziva vizualizam (Fabian u Geimshaw 2001). Kao i mnogi prije nje, želeći otrgnuti vizualnu antropologiju od tog fokusa na vizualno istraživanje Drugih, pa posljedično na rezultirajućim filmova ili zapisima o Drugima, Grimshaw citira Marcusa Banksa i Howarda Morphyja i njihov zbornik iz 1997. godine, *Rethinking visual anthropology*, u kojem i sama objavljuje članak, i njihove ideje o vizualnim sustavima i vizualnim kulturnim oblicima. Iako nam ti koncepti neće mnogo pomoći u raspravama koje slijedimo u ovoj knjizi, važno ih je spomenuti kao pokušaje širenja paradigme vizualne antropologije upravo izvan tog uskog „problematičnog“ fokusa na film, etnografski film. Vizualne sustave dvojica autora definiraju kao općenite koncepte koji pokrivaju sve procese kojima ljudi, unutar svoje sakodnevne, stvaraju vizualne objekte, refleksivno stvarajući i vlastiti vizualni okoliš i komunicirajući unutar svojih vizualnih svjetova. Takav pristup nas vodi prema antropologiji umjetnosti i jasno je da nam u takvim istraživanjima kamera nije epistemološki problem. U etnografskom filmu jest. Taj problem polarizacije između vizualne antropologije i antropologije vizualnog, očito neriješen, Grimshaw ponovo apostrofira i u svojoj novijoj knjizi iz 2005. godine. Anna Grimshaw i suautorica Amanda Ravetz rješenje opet traže u promatračkoj kinematografiji, *observational cinema*, onako kako ju je i svojoj ranoj fazi zamislio MacDougall. Autorice ju definiraju

kao proces propitivanja u kojem znanje ne postoji prije procesa samog, nego „proklja“ u tijeku stvaranja filma (Grimshaw i Ravetz 2005:3). Tada bi, u dijeljenom fizičkom i imaginarnom prostoru, autor/filmaš i protagonisti zapravo stvorili svoj vlastiti vizualni svijet „koji uključuje, ali nije nužno sasvim istoznačan, sa događajima koji se snimaju“ (Grimshaw i Ravetz 2005:7). Međutim, autorice se pokušavaju i odmaći od starih debata i priznaju da je došlo vrijeme za nove smjerove, posebno s obzirom na „nedavni teorijski zaokret prema nečemu što možemo nazvati antropologijom osjeta /*anthropology of the senses*/“ (Grimshaw i Ravetz 2005:7), ali i da je krajnje vrijeme da nas „popusti *paranoja* oko interdisciplinarnih praksi i pristupa“ (Grimshaw i Ravetz 2005:7). Specifično predlažu više eksperimentiranja, kolaboracije, te suradnju s umjetnicima, piscima, fotografima i filmašima kako bi se istražile estetske mogućnosti svih oblika vizualnih istraživanja te „inteligencija vida“. Na taj bi način, tvrde autorice, vizualna antropologija uistinu postala „radikalna forma etnografskog istraživanja“ (Grimshaw i Ravetz 2005:8). Ako pokušamo napraviti paralelizam između teorije koju zagovara Anna Grimshaw i njene filmske prakse, podudaranja neće biti (sasvim) zrcalna, kao što je to bio slučaj sa Davidom MacDougallom. Kao dobro i najrecentnije mjesto za analizu pokazao se *masterclass* koji je Anna Grimshaw održala 2016. godine prilikom projekcije svoga tada novog filma *At Low Tide*. Kao intrinzičnu motivaciju uzimanja kamere u ruke navodi vlastiti dojam da se antropologija u posljednje vrijeme previše okrenula načinu promatranja svijeta kako to rade ostale društvene znanosti, fokusirajući se na društva, kulture, zajednice, bez pokazivanja interesa za pojedinca i „načina na koji pojedinci stvaraju svoje živote“⁹⁸. Antropologiju je uvijek karakterizirao produljeni, dublji, intimniji, odnos s ljudima koji su bili protagonisti istraživanja, a naravno da samo prisustvo kamere definira i drugačiji odnos etnografa, publike i protagonista. Umjesto govorenja u njihovo ime, u ime protagonista, Grimshaw navodi da će „progovarati uz njih“, slično što Trinh T. Minh-ha naziva „progovaranjem iz blizine“ /*speak nearby*/ u svom prvom filmu *Reassemblage* iz 1982. godine, ili da će „progovarati kroz osjete“, što će obilježiti teorije i djelovanje Sarah Pink. „Progovaranje uz“ zahtijeva i novu dimenziju intimnosti, ali koja se može postići samo dugotrajnim istraživanjem i snimanjem, bar tako cijeli proces defi-

⁹⁸ <https://vimeo.com/238965750>

nira Anna Grimshaw koja je na kolalitetu snimanja filma *At Low Tide*, priobalnom Maineu, provela nekoliko godina u različitim razdobljima prije početka snimanja. Zanimljivo što početak procesa, izbor teme snimanja, direktno veže uz samu sebe. Čini se da, kao dobru polazišnu točku, uspostavlja prvu razinu savladavanja vještine kulturne kompetencije, a to je (raz)otkrivanje vlastitih kulturnih normi i stavova. Tako zapravo objašnjava da je prema ruralnom Maineu, koji je dijelom i „ladanjski dio“ SAD-a za iznimno bogate Amerikance, imala određene predrasude kao Europljanka. Navodi kako se njoj Maine nije činio kao mjesto gdje uopće živi radnička klasa, mjesto gdje ostarjeli stanovnici sami rade teške poslove u ne previše pitomoj prirodi i divljini kako bi osigurali sredstva za život. Čak jasno ukazuje na to da je izbor protagonista filma nešto što proizlazi u potpunosti iz nje same, jer ju privlače ljudi koji pokazuju iznimnu životnu izdržljivost i upornost, predanost, kao što je to slučaj s kopačima morskih školjki u Maineu. Dakle, cijeli proces observacije u ovom slučaju kreće od nje same. Stoga je to „progovaranje uz...“ protagoniste teorijski dobro postavljeno, ali nije sasvim jasna veza između te teorije i čvrstih pravila promatračke kinematografije koje je sama uspostavila i kojih se drži. Naime, Anna Grimshaw jasno naznačuje da unutar svog pristupa „kao filmašica promatračke kinematografije“, radi sve sama, i snimanje i post-produkciju. Nadalje, naglašava da pokušava kameru učiniti sastavnim dijelom svoga tijela, te da nikada ne koristi stativ. Također nikada ne koristi intervju kao izražajno sredstvo u filmovima, nego jednostavno slijedi svoje subjekte i ono što oni sami rade. Nikada s njom na snimanje ne ide nitko od snimateljske ili filmske ekipe, čak niti tonac, jedino u post-produkciji koristi pomoć s montažom i mix-om zvuka. Naposljetku, tako zamišljenom filmu autorica nikada unaprijed ne zna kraj, jednostavno čeka da se kraj dogodi. Rađen po svim tim pravilima, *At Low Tide* se čini kao vizualni zapis koji se kvalitetno poigrava s idejama senzorne etnografije, ali koji zapravo ni po čemu ne predstavlja „radikalnu formu etnografskog istraživanja“ koju ona sama zaziva. Pogotovo ako se prisjetimo da je cijela tema i izbor protagonista posljedica njenog vlastitog, osobnog stava. Iskoristili smo ovaj primjer kao studiju slučaja kojim želimo ukazati da se teorije i prakse vizualne etnografije zapravo uopće ne moraju podudarati, pa je možda krajnje vrijeme i da vizualni antropolozi to prestanu činiti. Kameru smijemo koristiti unutar istraživanja u vizualnoj antropologiji i bez da o tome postavljamo velike teorije. Vjero-

jatno i obrnuto. A praktični proizvodi, produkti procesa antropološkog rada, filmovi, gotovo da bivaju označeni samim svojim nazivom i „dovoljom“ da budu prikazivani na festivalima etnografskog filma. Naime, kako god Anna Grimshaw zamislila vizualni rezultat svog rada, koji je nazvala *At Low Tide*, on na pozornici festivala etnografskih filmova postaje – etnografski film. Zaključiti da je etnografski film onaj koji se prikazuje na festivalu etnografskog filma bila bi nepoštena manipulacija, a i upitna bi bila svrha svih do sada ispisanih stranica. Možda u polaganom koračanju prema konačnim zaključcima u ovoj knjizi možemo reći da prakse vizualne etnografije zapravo niti ne zahtijevaju posebnu pripadajuću znanstvenu teoriju. U svibnju 2021. godine, u jednom brazilskom znanstvenom antropološkom časopisu izašao je intervju s Annom Grimshaw (Grinshaw i Branco 2021). Na pitanje voditelja intervjua Pedra Branca, koje je mjesto teorije u antropološkom filmskom stvaralaštvu i kako, po njenom mišljenju teorija može pridonijeti razrješenu te prastare rasprave, njen odgovor je bio vrlo direktan.

Ništa! Ništa. Ja sam potpuno protiv teorije. Kao što znate, bilo je mnogo rasprave o tome je li osnovni problem položaja koji etnografski film zauzima unutar antropologije upravo to što film nije teorijski na način na koji je to antropološki tekst. Ali ja sam stvarno potpuno izgubila strpljenje s tim načinom predstavljanja teorije! (...) Teorija je smrt filma; film nas suočava s načinima razmišljanja o svijetu koji su uvijek izvan naših postojećih okvira razumijevanja i to je ono što u filmu moramo posebno cijeniti. Film mora propitivati ustaljene poglede i stavove, načine na koje želimo zatočiti svijet u ograničene teorijske paradigme (Grinshaw i Branco 2021:10).

Pokušat ćemo vidjeti kako je to kod još jedne vizualne antropologije koja obilježava disciplinu u sadašnjici, a to je Sarah Pink. Trenutno profesorica dizajna i novih tehnologija na australskom Sveučilištu Monash u Melbourneu i ravnateljica Centra za digitalnu etnografiju Royal Melbourne Institute of Technology, s magisterijem iz vizualne antropologije sa svjetski poznatog studija te discipline na Sveučilištu u Manchesteru i s doktoratom Sveučilišta u Kentu, Sarah Pink je do danas autorica s najvećim brojem izdanih knjiga na temu vizualne antropologije u povijesti discipline. Budući da se radi o mladoj znanstvenici, sigurno će biti još novih knjiga i pristupa u budućnosti. Prva knjiga koja je imala veliki

utjecaj na razvoj discipline bila je *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, čije je prvo izdanje izašlo 2001. godine, a četvrto uistinu nedavno, prije šest mjeseci, u svibnju 2021. godine (Pink 2021). Jasno je po broju izdanja i nedavnom datumu objavljivanja posljednjeg kako se radi o uistinu utjecajnoj knjizi. Pink u njoj teorijski, ali prvenstveno i metodološki, analizira uporabu i mogućnosti korištenja fotografije, videa i hipermedije u etnografskim i društvenim istraživanjima, propitujući i samu praksu i etiku uporabe medija i načina na koji su sve češće i na sve brojnije, različite načine pristupi u terenskim istraživanjima. Pristup joj je prvenstveno refleksivan, zbog čega je sociolozi koji se bave vizualnom sociologijom razmjerno oštro kritiziraju (Krase i Shortell 2008). Vjerna, međutim, razvoju antropološke teorije, Sarah Pink počinje od premise da metode vizualnog istraživanja ili vizualne metode istraživanja moraju polaziti od kritičkog shvaćanja lokalnih i akademskih vizualnih kultura (Pink 2021), da mora postojati svjesnost o kontekstu uporabe pojedinih tehnologija unutar pojedinih življenih konteksta, odnosno razumijevanje refleksivnosti iskustva unutar kojih se vizualni i etnografski podaci stvaraju i tumače. Krećući od vlastitog iskustva korištenja tehnologije u istraživanjima, Sarah Pink u knjizi slijedi istraživački proces, od samog dizajna istraživanja, preko planiranja, implementiranja i izvedbe samog terenskog rada, sve do analize i reprezentacije i ukazuje na načine na koji se vizualnost i vizualna tehnologija mogu kombinirati kako bi oblikovali jedan cjeloviti i integrirani pristup u svom fazama istraživanja (Pink 2021). Pink taj *know-how* nudi prvenstveno u kombinaciji s etnografijom kao kvalitativnom metodom istraživanja, ali sugerira kako se isti pristup može koristiti i za druge oblike kvalitativnog istraživanja. O njenim praktičnim savjetima biti će više riječi u kasnijem poglavlju o praksama vizualne etnografije. Po načinu na koji detaljno objašnjava vizualnu etnografiju kao praksu, možemo svakako zaključiti da ju je Pink uvela u širu uporabu u istraživanjima u antropologiji, bez obzira na to što smo gore naveli da je sam termin najvjerojatnije prva upotrijebila Fadwa El Guini u svom izlaganju na međunarodnom kongresu *Međunarodne unije antropoloških i etnoloških znanosti* (IUAES) koji se održao 1988. godine u Zagrebu. Zagreb kao mjesto inauguracije termina je u ovom slučaju ipak bio slučajnost. Nadalje, Pink upućuje istraživače i na mogućnosti kombiniranja hipermedije i etnografije (Pink 2021), ali naglašava kako je, bez obzira na to koje vizualne alate znanstvenici

izaberu za svoje istraživanje, ključno zapamtiti da svaki vizualni prikaz kazuje svoju priču. Multivokalnost i ne-linearnost unutar refleksivnog konteksta istraživanja stoga će, po njoj, biti obveza svake vizualne, multimedijske ili digitalne etnografije. Druga knjiga, odnosno, teorija po kojoj je Sarah Pink danas svakako vodeća autorica na području vizualne antropologije je ideja senzorne etnografije. Zapravo ju shvaća slično kao i David MacDougall, kao (nužnost) uporabe različitih osjeta prilikom samog (vizualnog) istraživanja, ali i njegove interpretacije, odnosno pretpostavlja svojevrsno novo promišljanje etnografije putem osjeta (Pink 2015). Iako se tom temom bavi i u ranijim publikacijama (Pink 2006), temeljna publikacija u kojoj opisuje teorije i metodologiju senzorne etnografije je knjiga *Doing Sensory Ethnography* koja prvi put izlazi 2009. godine, ali također doživljava veliko re-izdanje 2015. godine (Pink 2015). Pink u knjizi nastoji jasno i detaljno definirati kako bi trebalo „raditi“ senzornu etnografiju, kao što kaže i sam naslov knjige, a teorije na koje se direktno naslanja su fenomenološke teorije koje su snažno utjecale na antropologiju poslije 2000-ih u pisanjima autora poput Ingolda, Throopa, Merleau-Pontyja, Csordasa. Njihova osnovna ideja jest da svi postojimo unutar vlastitog, multisenzornog, življenog iskustva, unutar, kako kaže Merleau-Ponty, „utjelovljenog sebstva“. U tom pojedinačnom, življenom iskustvu ne postoji osjet koji dominira, naprotiv, nemoguće nam je izlučiti pojedine senzorne segmente naših iskustava i znanja od njihove sveukupnosti, koja zapravo tvori naš svakodnevni korpus iskustva, percepcije, znanja i prakse. Naravno, primijenjeno na sam proces „rađenja“ etnografije, to znači da smo unutar etnografskog susreta neki utjelovljeni „mi“ u direktnom suodnosu s nekim utjelovljenim Drugim, te da cijeli istraživački proces mora biti upućen ka propitivanju te utjelovljene sveukupnosti. Pink stoga definira senzornu etnografiju:

Senzorna etnografija je kritička metodologija u kojoj je, kao i u vizualnoj etnografiji kako je ja definiram, sasvim napušten klasičan promatrački / observational/ pristup, (...) i koja je usredotočena na definiranje etnografije kao refleksivnog i iskustvenog procesa putem kojeg ostvarujemo razumijevanje, znanje, ali i naša akademska saznanja (Pink 2009:8).

Za senzornu etnografiju navodi pet principa na koje je potrebno obratiti pažnju u istraživanju, princip percepcije, mjesta, znanja, memorije i imaginacije (Pink 2009:15), te u vezi s njima propitati odnose između

senzorne percepcije i kulture, pitanja statusa vizualnog u odnosu na druge osjete u odnosu na procese stvaranja znanja, te inzistirati na refleksivnosti koja je ključna u tim procesima. Ne-verbalna antropologija, kako je često naziva, trebala bi, na temelju toga, ispuniti tri ključne uloge u 21. stoljeću: dati novi doprinos primijenjenoj komparativnoj antropologiji, postati kanal za javnu ulogu antropologa i antropologije i platforma za stvaranje nove interdisciplinarnosti (Pink 2006). Slično kao i ostale vizualne antropologinje današnjice koje smo ovdje spomenuli, Pink se zalaže za primjenom antropoloških znanja u procesima društvenih promjena, osnaživanja i stvaranja identiteta, u različitim oblicima kulturnog i političkog aktivizma (Pink 2006). Iako ćemo o njenim praktičnim uputama za izradu vizualne etnografije govoriti nešto kasnije, ovdje ćemo samo kratko analizirati način na koji svoje teorijske postavke utjelovljuje, da posudimo fenomenološku terminologiju, u svom filmskom stvaralaštvu. Njen posljednji važniji film *Laundry Lives: Everyday Life and Environmental Sustainability in Indonesia* iz 2015. godine, snimljen je u ko-autorstvu s redateljicom Nadiom Astari i prikazivan je na mnogim festivalima etnografskog filma u svijetu, primjerice na poznatom *Taiwan International Ethnographic Film Festivalu* 2017. godine i iste godine na festivalu etnografskog filma u makedonskom gradiću Kratovu, u selekciji kojeg su često bili prikazani i filmovi autora ove knjige. U opisu filma navedeno je da se radi o „praksi snimanja koja ujedinjava tehnike vizualne i senzorne etnografije, etnografije dizajna i snimanja dokumentarnih filmova, vodeći nas u obično nevidljive svakodnevnice pet pripadnika srednje klase u Indoneziji, te propituje implikacije promjena u rodnom odnosima, nove tehnologije i brige za okoliš u odnosu na održivu budućnost“⁹⁹. Na prvi pogled je jasno da je film rezultat dugotrajnog, detaljnog, temeljnog klasičnog etnografskog istraživanja. Sasvim suprotno od onoga što vidimo u filmu *At Low Tide*, ništa i nikoga u ovom filmu kamera ne „čeka“. Naprotiv, autorica čiji je glas jasno čujan iza kamere, jasno postavlja sasvim etnografska pitanja na koja zna odgovore, jer je na temelju njih, vrlo je očigledno, i sastavila scenarij filma. Budući da film komparira pet različitih obiteljskih situacija, jasno je i da je i tema i poruka filma autorska, protagonisti ne mogu kontrolirati značenje koje proizlazi iz komparacije njihovih osobnih situacija. Sarah Pink svakako izvrsno

⁹⁹ https://www.youtube.com/channel/UC4UFy3yqsTnpCAkMZOWYz_A

suraduje sa svojim protagonistima, u svakoj sceni je vidljiv taj njihov *rapport* i opuštenost u odnosu na kameru i na pitanja, a u intervjuu iz 2020. godine¹⁰⁰ o načinima snimanja filmova naglašava da uvijek tijekom montaže prolazi sa samim subjektima sve scene, posebno one koje su snimane u njihovom domu ili intimnom okruženju i obavezno izostavlja sve što oni ne žele da bude u filmu. Ipak, poruka o nemogućnosti niže srednje klase da bude ekološki osviještena jer si ne može priuštiti skuplje ekološke proizvode za pranje rublja, o zgradama u kojima nizak tlak vode onemogućava stanarima da pune svoje perilice rublje automatski, pa moraju koristiti velike količine vode iz kanti, o održivosti i zaštiti okoliša kao političkom i ekonomskom problemu, a ne stvari pojedinca, je jasno autorska poruka isključivo same Sarah Pink. Film je nešto manje „filmski“ zanimljiv od *At Low Tide* Anne Grimshaw, lakše je i pitkije gledljiv, međutim, kao ni taj film, niti *Laundry Lives* neće oduševiti ljubitelje filma. Što se tiče analize filma kao „pokazne vježbe“ za primjenu senzorne etnografije, budući da je ona osnovno teorijsko polazište Sarah Pink, senzornost je pristuna u duljim kadrovima mokrog rublja, zvukova pranja ili vode koja teče, zatim vrlo bliskim kadrovima koji prate pokrete ruku kod ručnog pranja... Temeljna rasprava o tome dodaje li senzornost kao metodološka novina neke nove razine etnografičnosti svakog etnografskog istraživanja izlazi, naravno, iz okvira ove knjige, ali u slučaju filma *Laundry Lives* možemo svakako zaključiti da pridonosi situacijskoj i kontekstualnoj vjerodostojnosti. Možda je majstorski to učinio David MacDougall u *Gandhi's Children*, ali senzornost u izradi vizualne etnografije je efikasna. Važno je napomenuti da je Sarah Pink kao ko-autoricu filma imala profesionalnu redateljicu, Nadiu Astari.

Posljednja filmašica koju ćemo spomenuti kao ključnu za razvoj vizualne antropologije današnjice, zauzima međutim ogroman prostor i u razvoju teorija i pristupa u suvremenoj antropološkoj znanosti, u literarnim studijima, rodnim studijima, političkoj filozofiji i književnosti, velika Trịn Thị Minh Hà ili u angliciziranoj verziji Trinh T. Minh-ha. Upravo zbog širine njezinog djelovanja, tema ove knjige će njen opus neizostavno suziti na samo jedan mali aspekt, na njene etnografske filmove. Za razliku od do sada spomenutih autorica, iako također izni-

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=k-BW1piP6Is&t=3s>

mno mnogo piše, pobrojali smo ukupno dvanaest knjiga do sada, ne piše specifično o i u vizualnoj antropologiji. Međutim, budući da se u svom teorijskom opsegu fokusirala na prava i mogućnosti predstavljanja Drugog i Drugih, neprikladnih, neprilagođenih, neuhvatljivih (Trinh T. Minh-ha 1987), to su i temeljna pitanja koja se provlače kroz njenu cijelu etnografsku filmografiju. Danas profesorica rodnih studija na Sveučilištu Kalifornija u Berkeleyu, već svojim prvim filmom *Reassemblage* iz 1982. godine postavlja dva nova kriterija reprezentiranja Drugog: kriterij ne-autoritativnog naratora koji govori uz svoje protagoniste, a ne o njima /*I do not intend to speak about; just speak nearby/* i ideju anti-etnografije. U naratorskom *off* tekstu koji je u filmu prisutan, ali sporadično, Minh-ha se sama referira na svoju poziciju autorice vis-à-vis svojih susretnika/suputnika koje susreće u filmu/istraživanju i otkriva samu sebe kao ne-autoritativnu naratoricu. Teskt koji čita, njen tekst, je zapravo fikcija i zvuči kao pripovjedni, književni tekst, ne kao klasični znanstveni etnografski. Time ona jasno okrija svoje autorstvo, ali autorstvo “izmišljenog” teksta, fikcije. On jest temeljen na nekoj situaciji, nekom življenom iskustvu u susretu s Drugim, ali to nikako nije tekst koji otkriva neku “istinu” o Drugom, neko gotovo etnografsko znanje. Na taj način Minh-ha jasno odbacuje binarnu opoziciju između fikcije i ne-fikcije unutar etnografije, želeći ukazati na činjenicu da oboje sadrže aspekte svoje pretpostavljene opozicije, oboje nedorečene same po sebi (Reed 2020). U intervjuu iz 2018. godine Minh-ha objašnjava:

Kada odlučite progovarati uz protagoniste, a ne o njima, prva stvar koju morate učiniti je prepoznati potencijalan procijep između vas i onih koji nastanjuju vaš film: drugim riječima, morate ostaviti mjesto reprezentacije otvorenim na taj način da, iako ste možda i vrlo bliski svojim protagonistima, činite svjestan napor kako ne biste gorovili u njihovo ime, umjesto njih ili iznad njih. Sve što možete jest govoriti uz njih, iz blizine, (bez obzira na fizičko prisustvo ili odsustvo), što znači da morate namjerno suspregnuti stvaranje značenja, kako ono ne bi jednostavno prekrilo tu fisuru i zapravo ostavilo procijep u samom procesu stvaranja znanja i značenja. To omogućava drugoj osobi, drugim osobama, da ispune taj procijep ako to žele. Takav pristup osigurava slobodu obiju strana i filmaši koji ga prihvaćaju vide ga kao važan etički stav koji zauzimaju u cijelom procesu. Bez zauzimanja te pozicije autoriteta u odnosu prema Drugom i sebe oslobađate od beskrajnih kriterija

polaganja prava na neku sveukupnost ili hijerarhije znanja. Iako ta sloboda otvara mnoge mogućnosti u pozicioniranju glasa u filmu, njena praktična primjena u filmu je vrlo zahtjevna¹⁰¹.

Snimljen u Senegal, film se sastoji od toplih i intimnih scena svakodnevnog života, prvenstveno seoskih žena i pripadajuće djece. Već sam naslov *Reassemblage* sugerira fragmentarnost i konstrukciju koje su vidljive u načinu na koji je zvuk odvojen od slike, ponekad uz glazbenu podlogu, ponekad uz glas autorice, ponekad sinkro ambijentalan, a posebno u načinu snimanja u kojem se napušta observacijski stil i zamjenjuje razlomljenim fragmentima spojenim u estetici montaže. Time Minh-ha ovim filmom "zaboravlja" na konvencije tradicionalnog antropološkog snimanja, dozvoljava da film progovara svojim jezikom, i ni na koji način više ne inzistira na bilo kojem obliku etnografičnosti, osim one koja proizlazi iz filma samomoga. Stoga se za *Reassemblage* često koristi termin *anti-etnografija* (Reed 2020), odnosno anti-etnografski film, u smislu da taj negativni prefix „anti-“ direktno označava suprotstavljanje disciplini etnografije i njenom kolonijalnom pogledu, odnosno ukazuje na potrebu konstantnog otpora svojevrsnom disciplinskom „statusu quo“. *Surname Viet Given Name Nam* iz 1989. godine je također film koji ni po čemu nije bio sličan sa dotadašnjom tradicijom filmske etnografije. Popraćen izvrsnim kritikama, primjerice da se radi o „izazovnom i vrijednom radu koji smješta Trinh T. Minh-ha u sam vrh američke nezavisne filmske industrije“¹⁰², *New Directors*, film se prvenstveno bavi temeljnim etnografskim pitanjima, pitanjima prava na progovaranje i pitanjima reprezentacije.

Informaciju možemo dobiti na mnogo načina, i ona ne mora biti deskriptivna. I tu možemo govoriti o otporu, jer kod teorije, taj analitički um, secirajući um, mora biti vrlo oštar. U poeziji je suprotno, "Ja" nije samo pojedinac, "Ja" je otvoreni prostor u kojem svako "Ja" može naći svoje mjesto (Minh-ha u Reed 2020).

„Ja“ u filmu *Surname Viet Given Name Nam* je „ja“ vijetnamskih žena, različitih, koje vidimo, čujemo, zamišljamo, ne znamo uvijek gdje su, jer u filmu ima mnogo fotografija i arhivskog materijala, ali i inetrjua koji

¹⁰¹ <https://www.frieze.com/article/there-no-such-thing-documentary-interview-trinh-t-minh-ha>

¹⁰² <https://www.wmm.com/catalog/film/surname-viet-given-name-nam/>

uopće nisu snimani u Vijetnamu, a opet o istom tom Vijetnamu i neprikladnim Drugima stvarano neku jasnu sliku, neki dojam. Je li to „ja“ svih žena, „ja“ jednog Vijetnama ili „ja“ same Minh-ha uklopljeno u njihova „jastva“ je pitanje koje zapravo direktno sugerira nemoć predstavljanja i zagovaranja. Izuzetno dobro se u filmu Minh-ha referira na sebe samu, iako je odsutna, i jasno ukazuje na činjenicu da ju njeno podrijetlo, često naznačeno u publikacijama kao *Vietnamese-born filmmaker*, ni na koji način ne približava „pravo“ interpretaciji, ne približava ju „vijetnamskim ženama“. Dapače, tu se nazire i kritika kulturnog rasizma jer propituje stav da nečije podrijetlo nekome daje pravo tumačenja vlastite kulture. Na taj način funkcionira i glasna kritika Fadwe El Guindi usmjerena prema ideji indigene kinematorafije. Nakon 2000-ih Minh-ha se okreće i digitalnom filmu. Prvi takav bio je *The Fourth Dimension*, film smješten u Japan koji dokumentira način na koji Minh-ha istražuje i propituje perceptivni fenomen – vrijeme – a ne bit kulture. U samom scenariju filma kaže da istražuje: „oblike življenja, uhvaćenih u sve široj obuhvatnosti digitalnog doba“ (Minh-ha u Reed 2020). Iako ova zadnja rečenica izvrsno sumira njenu „etnografsku“ namjeru, ako postoji, ali svakako i političku, važno je spomenuti još jedan dio njenog stvaralaštva. Trinh T. Minh-ha je konceptualna umjetnica i među brojnim umjetničkim intervencijama, možda je najpoznatija njena instalacija *L’Autre marche / The Other Walk* postavljena od 2006. do 2009. godine u Musée du Quai Branly Jacques Chirac. Iako je sam muzej arhitektonsko čudo, s pravom je predmet kontroverzi od samog trenutka otvaranja zbog posjedovanja i prikazivanja ogromnog broja predmeta i artefakata koji su otuđeni iz kolonijalnih zemalja, većinom tijekom francuskog kolonijalizma, a zbog čega 2018. godine francuski predsjednik Macron naručuje izradu izvještaja o stanju predmeta i potrebi za restitucijom i vraćanjem stvari¹⁰³. Iako to trenutno zvuči pozitivno, cijeli muzej je i dalje koncipiran tako da predstavlja egzotičnog, šarenog, nakićenog Drugog i da kulture Drugih stavlja u kaveze, bez ikakve naznake da su i promatrači ispred kaveza u tom razdoblju možda imali neke svoje folklorne artefakte, možda jednako šarene, ali očigledno, s druge strane Pogleda. Stoga će svaki etnolog i antropolog imati problem s ovim muzejom, ali upravo je zbog toga

¹⁰³ <https://web.archive.org/web/20190518125715/https://restitutionreport2018.com/>

važnija instalacija Minh-ha u kojoj nas ona tjera, posebnim osvjetljenjem, nekada glasom, nekada nekim vizualnim efektom, da razmišljamo gdje je taj Drugi, ispod, iznad, ispred nas, i time zapravo razbija tu ljušturu Drugog u muzejskom kavezu. Kao i sve druge vizualne antropologije i filmašice iz ovog poglavlja, i Minh-ha još piše i snima. U njenim dosadašnjim filmovima uživati će i filmaši.

Teško je pisati o današnjici, jer uvijek postoji mogućnost novih spoznaja, pa nam je analiza uvijek nedorečena. Međutim, na temelju svega napisanog, čini se da već postoje dva sasvim odvojena razvojna pravca za vizualnu antropologiju koja će obilježiti blisku budućnost: filmovi, sa svojim distribucijama, festivalima, nagradama, i – akademija, sa svojim kolegijima i edukacijom iz teorija i praksi vizualne etnografije. Čini se da smo konačno sretni sa zaključkom da su to dvije sasvim odvojene, pa možda čak i nevezane, prakse.

Moć festivala

Kada su u studenom 2015. godine redatelji *Leviathana*, tada svjetskog hita dokumentarne (etnografske) kinematografije, Lucien Castaing-Taylor i Véréna Paravel bili pozvani na Međunarodni festival dokumentarnog filma u Kopenhagenu, njihov dolazak je na mrežnim stranicama festivala reklamiran kao mogućnost da publika “upozna umove koji se kriju iza harvardovog revolucionarnog Laboratorija za senzornu etnografiju, u intervjuu u kojem će odgovarati na pitanja o vezi filma, umjetnosti i istraživanja” (Vallejo i Periano 2017:1). Iako je popularnost dvoje autora poslužila kao dobar mamac, cijeli intervju je izgledao kao propali pokušaj pomirenja suprotstavljenih diskursa o etnografskom filmu (Vallejo i Periano 2017:1). Detaljna analiza *Leviathana* koju je voditelj intervjua pokušao iskoristiti za raspravu nije se, čini se, svidjela autorima, kojima su pitanja bila očigledno dosadna i banalna i konverzacija je vrlo brzo zamrla (Vallejo i Periano 2017:1). Iako bi navedeni autori, kao oni koji dolaze iz tog poznatog Lab-a, trebali biti oni koji danas uspostavljaju trendove u teorijama i praksama senzorne etnografije, pa onda i vizualne, čini se da njihova poruka još nije doprla do šire antropološke publike. Njihov filmski jezik i stvaralaštvo se svakako razlikuju od svega što bi moglo pripadati u klasičnu vizualnu antropologiju, a oni u pisanjima i objašnjenjima svojih filmova naglašavaju estetske, filozofske ili tehničke odrednice filma, a ne neko antropološko

znanje o stvarnosti koje oni filmom posreduju (Vallejo i Periano 2017:1). Čini se da niti u neposrednoj suvremenosti nismo odgovorili na temeljna disciplinska pitanja od prije stotinu godina, a s rastućim brojem i popularnošću filmskih festivala, postali su još samo jedna arena za rasprave.

Sve veći utjecaj festivala, selekcija, premijera, nagrada, žirija, promidžbi, politika filma izvrsno očitava kontroverza oko smjene Sally Berger, dugogodišnje kustosice njujorškog Muzeja za suvrmenu umjetnost (MoMA)¹⁰⁴, koja je 2015. godine odbila prikazati kontroverzni film ruskog redatelja Vitalyja Manskog *Under the Sun* o Sjevernoj Koreji i dobila otkaz nakon 30 godina rada. Iako film nije „brandiran“ kao etnografski film, sasvim je etnografska etička kontroverza vezana uz film. Došavši do zaključka da će mu film izgledati kao propaganda bude li se držao svih pravila koja su mu sjevernokorejske vlasti nametnule prilikom snimanja, redatelj filma snimao je protagoniste i onda kada oni nisu toga uopće bili svjesni. Budući da je to u potpunoj suprotnosti s osnovnom idejom etike u vizualnoj antropologiji, a to je da smo u potpunosti odgovorni Drugima u njihovim prikazima, možemo li opet zaključiti da si, u takvim slučajevima, dokumentarni film smije „dozvoliti“ ono što etnografski ne smije? Moguće, jer je film *Under the Sun* bio prikazan na mnogim festivalima, a kritika ga je hvalila kao dobar film i primjer nezavisne kinematografije. Naravno, ovdje nije bio problem u filmu, nego u politici, ali sjetimo se da su gotovo sve suvremene teoretičarke vizualne antropologije i filmašice koje smo spominjali u poglavlju prije, El Guindi, Grimshaw i Minh-ha zagovarale politički i kulturni aktivizam etnografskog filma, kao jednu od njegovih glavnih svrha.

Važnost festivala kao mjesta propitivanja i pregovaranja u i o filmovima glavna je tema i zbornika koje autorice Aida Vallejo i Maria Paz Peirano izdaju 2017. godine pod naslovom *Film Festivals and Anthropology*. Autorice kreću od polazišta da su filmski festivali „glavni igrači“ u oblikovanju filmskih kanona i žanrova kao mjesta javnih debata, te mjesta na kojima se mogu artikulirati različiti stavovi o kinematografiji. S poplavom specijaliziranih filmskih festivala, uključujući i onih posvećenih etnografskom i antropološkom filmu i zbog hibridizacije žanrova, čini se da se vizualna antropologija našla u samom srcu tih debata (Vallejo i Periano 2017:3).

¹⁰⁴ <https://news.artnet.com/art-world/sally-berger-fired-from-moma-520139>

Svakako su na razvoj filmova i njihove promjene kroz vrijeme utjecali festivali sa svojim politikama; sjetimo se s početka knjige da je Rouch osnovao svoj poznati *Bilan* nakon što mu festival *Cinéma de Réel* baš više nije prihvaćao etnografske filmove. Budući da nije mogao promijeniti filmove, promijenio je festival. Nemoguće je ustvrditi koliko festivala etnografskog filma ima, prebrojavanje bi bilo dugo i uzaludno, ali im se broj u posljednjih dvadesetak godina iznimno povećao i danas tvore gotovo globalnu mrežu etnografske filmografije. Naime, bilo koji autor može film prijaviti na bilo koji festival na svijetu i često se događa da pratitelji festivala etnografskih filmova u rasponu od dvije do tri godine zapravo na svim većim festivalima gledaju iste filmove, i što se tiče selekcije, ali i nagrada. Nije to nužno loše, to znači da su ti filmovi izuzetno dobri, ali međutim, to znači i da su kriteriji selekcija i nagrađivanja zanimljivo slični.

Mreža međunarodnih festivala etnografskih filmova danas ima ključnu ulogu u produkciji, cirkulaciji i konzumaciji suvremene „periferne“ (Vallejo i Periano 2017:3) kinematografije, a svakako će imati i važnu ulogu u definiranju budućih smjernica razvoja, uz nove teorijske postavke senzorne antropologije, uz sveopću dostupnost medija, tehnologije i digitalnih medija, uz rastuće potrebe da etnografski film progovara politički, zagovarački, aktivistički, uz vizualnu komunikaciju putem društvenih mreža koja ostvaruje neke nove oblike vizualne etnografije, te u promišljanju filma kao socio-kulturne prakse.

Što se tiče Hrvatske i velikih festivala etnografskog filma, najveći uspjeh je postignut davne 1960-te sa Grand Prixom na *Festivalu del popoli* sa filmom *Jedan dan u turopoljskoj zadrugi*, što je već spomenuto i u prvom poglavlju. Spomenuto je i uvrštenje *Bijelih maškora* u službenu selekciju Rouchevog *Bilana* 1998. godine. Još je jedan hrvatski etnografski film bio uvršten u službenu selekciju jednog od najvećih festivala etnografskih filmova u svijetu, njujorškog Festivala Margaret Mead, i to 2018. godine. Bio je to film *Leteći fratar*, redatelja i scenarista Ljiljane Šišmanović i Davora Borića, u produkciji HRT-a. Ljiljana Šišmanović, koju smo već spomenuli, od 1994. godine radi na Odsjeku za pučku i predajnu kulturu HRT-a, a Davor Borić je HRT-ov dugogodišnji redatelj. Film donosi vrlo toplu priču o istom takvom fratru iz Bosne koji se bezrezervno daje za zajednicu, bavi se folklorom – čak ga i dobro pleše – organizira izložbe, događanja, okuplja ljude oko sebe na sve moguće

zamislive načine. Dio kruga ljudi oko njega je i njegov kolega po profesiji, ali ne i religiji, šejh iz obližnjeg gradića Vareša. Neodoljivo je vidjeti scenu fratra u habitu koji sudjeluje u derviškom obredu na kojeg ga je pozvao njegov prijatelj šejh (16:07 min), a film problematizira i generalno odnos religija, pa zapravo izuzetno dobro pokazuje da je religioznost kompleksna stvar svakog pojedinca, a ne institucijsko-religijske definiranosti. Gledajući film kao mnogo bliži *nativi* protagonistima filma od Amerikanaca koji su ga 2018. godine izabrali u selekciju, logično je postaviti pitanje koliko smo mi njima zapravo egzotični i koliko se ljudski pozitivna priča o iskrenom prijateljstvu dvaju svećenika velikih religija činila začudna Amerikancima koji se još politički sjećaju rata iz 1990-ih, a nama, tu, je zapravo sve jasno jer je to – Bosna. Nečija egzotika je drugome svakodnevnica.

Dok čekamo proboj sljedećeg etnografskog filma iz Hrvatske na jedan od tri najveća etnografska festivala na svijetu, važno je navesti ostale filmove koji su bili na nekim drugim međunarodnim festivalima etnografskog filma. Naime, od početka 1990-ih i sustavog snimanja emisija i filmova etnografske tematike na HRT-u do danas, u više od 170 selekcija različitih festivala etnografskog, ali i dokumentarnog filma, prikazani su etnografski filmovi i emisije HRT produkcije. Države prikazivanja bile su Irska, Švicarska, Maroko, SAD, Francuska, Rumunjska, Njemačka, Srbija, Slovenija, Slovačka, Rusija, Poljska, Španjolska, Argentina, Armenija, Makedonija, Bosna i Hercegovina, Kina, Latvija, Finska, Italija, Danska, Indija, Bugarska. Iako je i sporednih nagrada bilo mnogo, navest ćemo samo one koji su osvajali glavne nagrade:

- 1997. redateljica Vlatka Vorkapić na Danima hrvatskog filma, u Zagrebu, osvaja Nagradu za izniman autorski doprinos s filmom *Pogačica, ročelica, mendulica*
- 1999. redateljica Vlatka Vorkapić na Danima hrvatskog filma, u Zagrebu, osvaja Nagradu za izniman autorski doprinos, s filmom *Dedek, batek, bakica*
- 2002. redateljica Vlatka Vorkapić s emisijom *Pučka intima* osvaja jednu od tri ravnopravne Nagrade za izniman doprinos etnološkom filmu na 11. međunarodnom festivalu etnološkog filma u Beogradu (Srbija)
- 2003. s filmom *Tragom baštine: Bederske priče* redatelj Ivo Kuzmanić osvaja jednu od tri ravnopravne Nagrade za iznimni doprinos et-

- nološkom filmu na 12. međunarodnom festivalu etnološkog filma u Beogradu (Srbija)
- 2003. s filmom *Anine pjesme* redateljica Vlatka Vorkapić osvaja Glavnu nagradu, Grand prix 12. dana hrvatskog filma u Zagrebu, te s koscenaristicom Ljiljanom Šišmanović i Nagradu za najbolji scenarij, za isti film
 - 2004. s filmom *Maškori 'z Turčišća* redatelj Ivo Kuzmanić osvaja Grand prix 13. međunarodnog festivala etnološkog filma u Beogradu (Srbija),
 - 2006. na 8. međunarodnom filmskom festivalu u Goettingenu (Njemačka), prikazani *Maškori z' Turčišća* redatelja Ive Kuzmanića, nakon čega su spomenuti u izvještaju antropologa i filmaša Karla G. Heidera u časopisu *American Anthropologist* u siječnju 2007.
 - 2008. na Etnofilm Festivalu u Čadca, Slovačka, film *Ki more bit zvončar*, redatelja Ive Kuzmanića nagrađen Nagradom gradonačelnika
 - 2008. na XVII. Međunarodnom festivalu etnološkog filma u Beogradu, *Ki more bit zvončar*, redatelja Ive Kuzmanića, nagrađen Nagradom za iznimni doprinos etnološkom filmu u kategoriji stranog filma (najbolji u konkurenciji od 61 filma iz 25 zemalja svijeta) i Posebnim priznanjem za najbolji scenarij
 - 2011. na festivalu ETNOFILM3, Rovinj, prikazan *Kruha služiti – zapisi zagrebačkih ulica*, redatelja Ive Kuzmanića – pobijedio u kategoriji televizijskog etnografskog filma
 - 2011. na 2. festivalu hrvatskih vjerskih filmova, Rijeka, prikazana *Vela Gospe na Salima*, scenarista i redatelja Alekseja Pavlovskog – osvaja nagradu za najbolji scenarij
 - 2012. na XXI Međunarodnom festivalu etnološkog filma u Beogradu prikazani film *Krasotica večeri* redatelja Davora Borića (nagrađena Priznanjem za najbolju kameru, snimatelj Mak Vejzović)
 - 2013. na ETNOFILM5, međunarodnom festivalu etnografskog filma u Rovinju, prikazani *Žetva u Crkvarima*, redatelja Ive Kuzmanića i *Krasotica večeri* redatelja Davora Borića. *Žetva u Crkvarima* osvojila nagradu najboljeg filma u kategoriji autorstva profesionalnih etnologa/ antropologa u TV produkciji
 - 2016. na međunarodnom festivalu etnografskog filma, Etno film Zlatna, u mjestu Zlatna, u Rumunjskoj, *Ramci negdje drugdje* redatelja Ive Kuzmanića osvojili su Glavnu nagradu (grand prix), *Legenda o Veroniki*

- Desiničkoj* redatelja Ljiljane Šišmanović i Davora Borića nagradu za najbolju režiju i *Sedam tamburaša čika Marka* redatelja Davora Borića nagradu za najbolji ton; snimatelj tona bio je Krunoslav Ljubanović
- 2016. na 19. međunarodnom festivalu etnografskog filma ETNOFILM, u slovačkom gradu Čadci, *Prodaja djece*, redatelja Ive Kuzmanića osvojila Nagradu gradonačelnika Čadce, koju dodjeljuje stručni žiri festivala
 - 2017. godine film *Komiški kvarantore* redatelja i scenarista Ljiljane Šišmanović i Davora Borića na festivalu IFEF u Sofiji (Bugarska) osvojio je nagradu za Najbolji kratki dokumentarni film
 - 2017. na festivalu u Trsatu film *U žežin svetoga Ivana* redatelja i scenarista Ljiljane Šišmanović i Davora Borića Bubija osvojio je nagradu za Najbolju kameru; snimatelj Tomislav Trunbetaš
 - 2018. na 21. Međunarodnom festivalu turističkog filma - ITF' CRO u Solinu, film *Dužijanca* (integralna verzija) redatelja Branka Ištvančića proglašena Najboljim filmom u kategoriji do 60 minuta
 - 2018. film *Leteći fratar* redatelja i scenarista Ljiljane Šišmanović i Davora Borića osvojio je na FESTEF-u u Kučevu (Srbija) Nagradu za najbolji strani film i Povelju Cederic Dallier
 - 2018. film *Macko* redatelja i scenarista Ljiljane Šišmanović i Davora Borića osvojio je na 2nd Concorso Fiorenzo Serra u Sassariju (Italija), Nagradu za najbolji film/ Best film of the festival

Pandemijske godine, od 2019. naovamo, rezultirale su i otkazivanjem mnogih festivala, međutim, čim su prilike dozvolile, filmovi HRT-ovog uredništva pučke i predajne kulture krenuli su opet po svijetu (u razdoblju 2020-2022. njih 9 bilo je na 12 festivala), štoviše, 2022. „Tak je bilo na Sesevete“, redateljice Ljiljane Mandić, na ETNOFILM festivalu u Čadci, Slovačka, osvaja Nagradu Gradonačelnika.

Iako je popis impresivan i budući da se ovdje bavimo vizualnom etnografskom produkcijom u Hrvatskoj važno ga je bilo ovdje institucionalizirati, međutim, ukazuje na gotovo potpuni odmak od pravila, ideja i konceptata koje smo u ovoj knjizi spominjali. Neke od navedenih filmova rade, naime, profesionalni redatelji, Vorkapić i Ištvančić, koji, očekivano, nisu etnolozi ni antropolozi. Etnološka ili antropološka struka će u slučajevima njihovih filmova biti prisutna kao pomoć pri izradi scenarija ili često samo savjetodavno. Primjerice, scenarij za film *Dedek, batek, bakica* iz 1999. godine o tradiciji čipkanja u zagorskom selu Lepoglavi potpisuje redateljica Vlatka Vorkapić, ali i profesorica Tihana Petrović Leš za za-

grebačkog Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju. U izradi filma *Dužijanica*, također profesionalnog redatelja Branka Ištvančića, od početka sudjeluje i etnolog, autor ove knjige. Nadalje, najveći broj ovdje navedenih filmova redateljski potpisuju autori kojima je taj posao zanimanje, ali nije i zvanje, dakle, nisu redatelji po struci. Većina njih ima etnologa/antropologa kao suradnika-partnera, partnerstvo tipa Marshall-Gardner, pa smo već spominjali *Bederske priče* i suradnju autora filma Ive Kuzamnića s etnologom i antropologom Tomislavom Pletencem s istog Odsjeka zagrebačkog Filozofskog fakulteta. Također, u snimanje mnogih gore navedenih filmova, involviran je bio i autor ove knjige. Međutim, postoji i određeni broj filmova koji su gore navedeni, koji su, dakle, nagrađivani kao kvalitetni filmovi na festivalima etnografskog filma, doduše ne najvažnijim, a čiji autori nisu po svom zvanju redatelji, ali niti etnolozi/antropolozi. Jedan od tih je čak i spomenuti *Leteći fratar*, koji se uspio probiti i do službene selekcije Festivala Margaret Mead. Čini se da cjelokupna teorija vizualne antropologije „pada“ na sadašnjoj festivalskoj praksi: etnolozi/antropolozi nisu nužni u izradi etnografskih filmova.

Etnografskih filmova u Hrvatskoj koje su radili etnolozi i antropolozi u nekoj nezavisnoj produkciji, dakle, daleko od javne televizije, ima vrlo malo. Uvijek postoji mogućnost da nam je neki projekt i neki autor promaknuo, ali, osim Sanje Puljar d'Alessio, s riječkog Sveučilišta, čiji smo etnografski film već spominjali, prema službenim podacima sa CROSBija, Hrvatske znanstvene bibliografije, u Hrvatskoj postoji još jedna antropologinja i dva etnologa/antropologa koji su snimili autorske filmove, a koji su bili u selekcijama festivala etnografskog filma, pa ih je time lakše brandirati.

Film *Kupica* iz 2012. godine autorski potpisuju redatelj Mario Vrbančić i dvoje antropologa, Senka Božić-Vrbančić, profesorica antropologije s Odjela za etnologiju i antropologiju Sveučilišta u Zadru i već spomenuti profesor sa zagrebačkog Odsjeka, Tomislav Pletenac. Film je to o jednom zagrebačkom, točnije maksimirskom, baru – ili krčmi – koji se zove *Kupica*, a koji okuplja stalne, često svakodnevne mušterije koji tvore jednu malu društvenu zajednicu. Iznimno kvalitetno film donosi osjećaj jednog mjesta, *sense of the place*, stvarnog, a opet oživljenog u imaginaciji i kazivanjima protagonista, mjesta u kojem snimajući sudjeluju i autori, radeći ono šta rade svi, stvarajući i sami to mjesto. Prikazujući taj malen prostor, na čijem je izlazu odmah tramvajaska stanica, pa se na uskom

pločniku ispred bara neminovno susreću „stranci“ i domaći, oni koji pripadaju ili ne, autori propituju poziciju svakog od nas u gradu, često je ostavljajući negdje između, u liminalnom prostoru, (ne)dorečenu po želji ili stihiji. Upliv antropološke metodologije se svakako vidi. Međutim, snimanje takvih filmova, u nezavisnoj produkciji, bez neke jasnije financijske potpore ostaju na velikom entuzijazmu i zanosu antropologa. Prema našim saznanjima, mjesto za traženje financijske potpore specifično etnografskim filmovima u Hrvatskoj ne postoji. *Leviathan* je, usporedbe radi, sniman s desetak kamera, a neke scene su snimane simultano s mnogo malih GoPro kamera.

Posljednji etnolog/antropolog kojeg ćemo ovdje spomenuti jer se odvažio sam snimati etnografske filmove je Luka Šešo, danas profesor na Hrvatskom katoličkom sveučilištu. To su filmovi *Pesniki* iz 2007. godine i *Pohod buša* iz 2009. godine. Oba filma pokrivaju tradicionalne, klasične etnografske teme – pokladne običaje – i možda su ono što bismo za sada mogli nazvati primjerima klasične vizualne etnografije. Klasične jer se, između ostalog, autor ne vodi teorijama Sarah Pink o neizostavnosti senzornog unutar vizualne etnografije, ne bavi se u filmovima političkim ili kulturnim aktivizmom, niti ne razmišlja o *speak nearby* uz svoje protagoniste kako sugerira Minh-ha. Međutim, sam stoji iza cijelog procesa snimanja, koristeći svoju etnološku stručnost, što redom zagovaraju MacDougall, Grimshaw i El Guindi. Također, autor Šešo je prije samoga snimanja napravio etnografsko istraživanje teme koju je odlučio snimiti iako, zbog financijskih razloga i prirode posla etnologa u Hrvatskoj, nije mogao na to istraživanje potrošiti nekoliko godina, kao što su to činile El Guindi i Grimshaw sa svojim filmovima. U svakom slučaju, možda je upravo ovaj oblik vizualne etnografije onaj kojem bi trebalo podučavati studente etnologije i antropologije jer je dohvaatan i svakako će biti izvrstan početak svim mladim etnologima i antropologima na početku vizualnih istraživanja. Oba filma Luke Šeše bila su prikazana na festivalima etnografskog filma u Hrvatskoj, dakle, zadovoljila su i taj, reprezentativni kriterij.

U Hrvatskoj danas postoje dva značajna festivala etnografskog filma, to je, stariji, đakovačko Srce Slavonije i mlađi ETNOFILM u Rovinju. Unatrag nekoliko godina pri Sveučilištu u Zadru postoji i SEF, Festival studentskog etnografskog filma.

Međunarodni etno film festival Srce Slavonije ima najdulju, ali prekinutu tradiciju. Počeo se održavati 1976. godine kao dio smotre folklor

„Đakovački vezovi“, svake druge godine, kao 3F festival – Festival filmova o folkloru. Tako je trajao do 1986. godine kada se prestao održavati. Ponovo je pokrenut 2010. godine od strane Foto-kino kluba Đakovo i udruge građana *Đakovački rezovi*, te se od tada redovito održava. Već prve godine ponovnog održavanja selekcija je bila široka i raznolika, od 18 selektiranih filmova iz desetak zemalja neki nam još ostaju u sjećanju kao uisitnu dobri etnografski filmovi „malog opsega“. Naime, osim filmova televizijske produkcije koja je izgledom jasno odudarala od svega drugoga, tu su bili filmovi poput *Cheyenne*, *Trent'anni*, Italija, redatelja Michele Trentinija ili *Salaam Aleykum Copenhagen*, Slovenija, redatelja Saše Niskača, koji su bili pravi primjeri „dohvatne“ vizualne etnografije. Teme filmova su etnografski bile sasvim konkretno odrađene, a ni filmičnost nije nedostajala. Također je bilo jasno da se radilo o jednom autoru koji je ujedno scenarist, redatelj i snimatelj */one-person-crew/*, dakle, vrlo MacDougallovski, ali, opet, samo je Michele Trentini bio antropolog. Niskač je bio filmaš.

Već sljedeće godine broj prijavljenih filmova raste na 40, u konkurenciju ih ulazi njih 17. Naravno, sa sve većim brojem prijava raste i kvaliteta selekcije, ali i njena kompetitivnost. Iz selekcije i nagrađenih filmova 2013. godine možda treba izdvojiti dobitnika druge nagrade, film *Framing the Others*, autora Ilje Kok i Willema Timmersa o turistima koji dolaze u Etiopiju i tijekom svojih turističkih ruta ulaze u pojedina sela fotografirati Etiopljanje u njihovim intimnim, životnim prostorima, dok se ovi pitaju što će im to i što zapravo rade s tim fotografijama. Izvrсна ideja i izvrstan prikaz prikazivanja Drugog. Niti jedan od autora nije, međutim, bio etnolog/antropolog, nego su oboje bili filmaši. Iste godine prvu nagradu dobiva izniman film *Un été avec Anton*, redateljice Jasne Krajinović koja je također „samo“ redateljica. Sljedeće godine drugu nagradu dobiva film *Messages Musicaux – Le Sénégal en transformation* koji je, kao i *Framing the Other*, bio prikazivan na brojnim festivalima etnografskog filma diljem svijeta, ali čija redateljica, Cornelia Strasser, jest etnologinja. Godine 2016., pak, na festivalu pobjeđuje film *Umudugudu. Rwanda 20 Years On*, autora Giordana Cossa, film koji je odjeknuo u svijetu zbog emotivnog i zapanjujućeg portreta sela (*umudugudu*) u kojem zajedno žive žrtve i krvnici genocida u Rwandi. Autor je opet „samo“ redatelj. Obrazac je već očit. Oba autora ove knjige aktivno su sudjelovali u selekcijama i žirijima na Srcu Slavonje i jasno nam je da nikada niti jed-

no ocjenjivanje filmova nije polazilo od pitanja jesu li autori etnolozi ili antropolozi. Pobjednici su gotovo mahom bili „samo“ redatelji.

Čini se da smo gornjim primjerima potpuno „ukinuli“ jedan od Jay Ruby-jevih kriterija etnografskog filma, a to je da ga mora raditi etnolog/antropolog, ali i dokazali očito – da redatelji znaju raditi dobre filmove. Za kraj opisa Srca Slavonije, važno je objasniti zašto autorice zbornika o filmskim festivalima i antropologiji, Vallejo i Periano (Vallejo i Periano 2017) etnografsku kinematografiju nazivaju „perifernom kinematografijom“. Iza svih ovih napora i uspjeha u slučaju ovoga festivala stoje dvoje ljudi, Sanja Bježančević i Damir Tomić. Kada njima ponestane entuzijazma, nestat će i festivala. Nisu etnolozi/antropolozi.

Sličnu priču možemo ispričati i za drugi etnografski filmski festival u Hrvatskoj, ETNOFILM Rovinj. Festival započinje s radom 2009. godine i ima institucijsku, pa onda i financijsku potporu Etnografskog muzeja Istre u Pazinu, međutim, posao prikupljanja filmova, selekcije, osiguravanja dodatnih financijskih sredstava, same organizacije festivala već godinama rade Tamara Nikolić Đerić, Bojan Mucko i Sandra Urem, sve redom etnolozi/antropolozi. Ono što smo o entuzijazmu i kraju festivala napisali za Srce Slavonije, vrijedi i za ETNOFILM.

Od samog početka uspostave i organizacije ETNOFILM festivala, organizatori pokušavaju pronaći najbolji recept za novi festival etnografskog filma u Hrvatskoj, te surađuju sa stručnjacima Festivala Jean Rouch i Festivala Margaret Mead, ravnateljica kojeg je čak jedne godine i sudjelovala na samom festivalu u Rovinju. Od stručnjaka su se „dobijali savjeti za selekciju programa i ostala festivalska pitanja. U tom procesu razvoja i traženja, isprobavani su različiti principi selekcije: „Svake godine smo se tražili.“ (Nikolić-Đerić u Ristić 2016). Autor ove knjige predložio je organizatorima princip nagrađivanja filmova po kategorijama i festival ga usvaja od 2011. godine. Ideja za kategorizaciju kojom se rukovodio Aleksej Pavlovsky išla je upravo za time da „vrati“ etnološku i antropološku struku u priču o filmu u Hrvatskoj, te da jasno razdvoji televizijsku od bilo koje druge produkcije, pa je predložio četiri kategorije nagrađivanja filmova: filmovi kojima su autori etnolozi/antropolozi, filmovi kojima autori nisu etnolozi/antropolozi, studentski filmovi i filmovi televizijske produkcije. Ispostavilo se međutim da je takva kategorizacija za ovaj tip, relativno malo, festivala bila u potpunosti pogrešna i neodrživa. Dolazilo je do preklapanja među kategorijama, jer sami autori nisu bili

sigurni u koju kategoriju da prijave svoj film, a čak bi se ponekad činilo da su nagradu nezasluženo dobili filmovi u malobrojnijoj kategoriji, dok neki drugi nisu, samo zato što im je kategorija bila kompetitivnija. Zbog navedenih razloga ETNOFILM festival odustaje od predložene kategorizacije nakon nekoliko godina, što organizatori argumentiraju na svojoj mrežnoj stranici:

ETNOFILM je nastao je iz pomalo utopističke želje za približavanjem etnografskog dokumentarnog filma široj filmskoj publici, ali i iz potrebe za izgradnjom međunarodne vizualno-antropološke niše. Tijekom osam godina iskristalizirao nam se festivalski recept u kojem su svi sastojci podjednako važni: specijalizirani žanrovski pristup, profesionalnost tima, intimna atmosfera Festivala i komunikacija s publikom. Iako istih želja, u devetu godinu ulazimo s bitnom konceptualnom promjenom: umjesto sadašnjeg otvorenog natječaja, filmski program osmišljavamo kustoski, pozivno, direktnim odabirom relevantnih filmova. Tako od 2017. godine ukidamo javni natječaj, ali i natjecateljski karakter festivala: ETNOFILM okreće novi list na kojem se nalazi pomno kurirani filmski program s fokusom na eksperimentalne etnografije, nezavisne produkcije, intenzivne masterclassove i Q&A sesije s autorima odabranih filmova te dijeljenje iskustava lokalnih filmskih autora, etnologa/kulturnih antropologa i studenata s internacionalnom mrežom suradnika¹⁰⁵.

Iako je ETNOFILM u svom originalnom obliku bio nezaboravan, inovativan, originalan i teško ponovljiv, zbog svoje potpunosti i posjećenosti, kvalitete filmova koja se prikazivala, međunarodne publike, važnosti gostiju – nemojno zaboraviti tu su bili Jay Ruby i Marcus Banks, te Peter Biella – zbog suradnje među studentima etnologije i antropologije sa studija u Zagrebu, Zadru, Ljubljani, Beogradu koji su pohađali festival ili na njemu sudjelovali kao volonteri, zbog kvalitete popratnog programa i brojnih relevantnih radionica i predavanja, ETNOFILM festival je, čini se, uspio nastaviti svoje djelovanje i na ovaj način. U pandemijskoj 2020. godini festival je održan *online* i bio je zamišljen kao tematski festival pokrivajući filmove koji se bave nematerijalnom kulturnom baštinom i klimatskim promjenama. Prikazana su tri izvrsna filma *Thinking Like a Mountain* autora Alexandra Hicka, *Beyond the Glacier* Davida Rodrigue-

¹⁰⁵ <http://2017.etnofilm.com/>

za Muñiza i *Povo da Foresta* Rafa Calila. Nitko od autora nije bio etnolog/ antropolog.

Zaključno, vraćamo se definiciji Leroi-Gourhana (Leroi-Gourhan 1948) s početka knjige da etnografski filmovi postoje jer ih se prikazuje na festivalima etnografskog filma. Ako prihvatimo da je ta definicija više od same dosjetke, relativno duhovite, morat ćemo uzeti u obzir i da broj festivala rapidno raste, da je sve više boljih filmova i da je sve veća konkurencija. Između teorijskih zadatosti etnološkog i antropološkog filma, političkog aktivizma, senzornosti, dojma, imaginacije, refleksivnosti, pobijedit će bolji film na festivalu. Sa ili bez antropologije.

Kako ne bi ostao dojam da posebna niša samo za antropološke filmove ne postoji, vrlo kratko ćemo predstaviti RAI-FF 2021¹⁰⁶, upravo završen filmski festival unutar Međunarodnog kongresa britanskog Kraljevskog antropološkog društva */Royal Anthropological Society/* koja je održana *online*, pa su svi filmovi, iznimno, dostupni javnosti. Nakon što platite konferencijske naknade, naravno. Sam filmski festival ima kategorizirane nagrade i to u devet kategorija. Prva je glavna, RAI Film Prize i dodjeljuje se „za najbolji film iz područja socijalne, kulturne i biološke antropologije ili arheologije“. Vrlo specifično i isključivo, čini se, a slične kriterije postavljaju i ostale nagrade. Druga je, primjerice, za „film u etnografskoj tradiciji koji koristi evokativne strategije filma kao načina produblivanja brige za čovječanstvo i prenošenja te brige i drugima“, zatim nagrada za „film kojeg je snimio antropolog – preferabilno doktorand ili post-doktorand – na temelju dugotrajnog terenskog istraživanja“, ili *životna nagrada koja „nagrađuje iznimne doprinose tradiciji etnografskih dokumentarnih filmova i/ili akademskoj vizualnoj antropologiji“*. Disciplinarno zatvaranje definirano ovakvim kategorizacijama moguće je samo u velikim tradicijama i na velikim festivalima gdje postoji mogućnost mnogobrojnih prijava i odgovarajuće selekcije.

Možda je zapravo za uspješnu budućnost festivala etnografskih filmova u Hrvatskoj važno uspostaviti neke specifičnosti u odnosu na velike svjetske festivale, jer svjetski festivali jednostavno nisu ni komparabilan, a kamoli primjenjiv kontekst. Svakako treba inzistirati na dobrim filmovima i to je zadatak svakog festivala, ali onda možda treba odustati i od inzistiranja na „etnografskom“ karakteru festivala. Možda ih tre-

¹⁰⁶ <https://raifilm.org.uk/rai-ff-2021-prize-and-award-winners/>

ba shvatiti kao festivale dokumentarnog filma, što je trenutno najjednostavnije, ili se usmjeriti prema nekim širim odrednicama, aktivističkom filmu, digitalnim medijima, multimediji, projektima, multimedijalnim izložbama i performansima, primjeni u turizmu i očuvanju baštine, primijenjenoj vizualnoj etnografiji, ili, možda sasvim specifično, lokalnoj zajednici, lokalnim ili regionalnim autorima. Za struku bi, također, bilo mnogo korisnije da se u Hrvatskoj uspostavi festival na kojem će svoje mjesto moći naći i – vizualne etnografije.

Kojim ćemo putem dalje?

Svakako je najteže pisati o današnjici i pametno pretpostaviti neku budućnost. Nekako je sigurna budućnost vizualne antropologije u Hrvatskoj započela prije desetak godina, znanstvenom raspravom *Promišljanje tradicionalnog u etnografskom filmu. Reprezentacije, etika i autohtonost* objavljenom 2013. godine u kojem je četvero autora iz Hrvatske, Etami Borjan, Sanja Puljar d'Alessio i dvoje autora ove knjige, uz dvije međunarodne autorice Sarah Pink i Michaela Schauble (Borjan et.al. 2013), dalo pregled trendova i razvojnih smjerova vizualne antropologije.

U tom trenutku, 2013. godine, imali smo već uspostavljena i dva festivala etnografskog filma u Hrvatskoj, đakovački i rovinjski, u čijim su selekcijama i žirijima sudjelovali od samih početaka festivala, od 2010., mnogi etnolozi i antropolozi iz Hrvatske: Tihana Rubić, Sanja Puljar d'Alessio, Sanja Potkonjak, Ines Prica, Tomislav Pletenac, Luka Šešo, Andrea Matošević, Lea Vene i mnogi drugi. Mnogi su sudjelovali i u selekcijama i žirijima i drugih festivala u regiji, primjerice Tihana Rubić sasvim nedavno, 2021. godine, bila u selekciji poznatog ljubljanskog festivala *Days of Ethnographic Film*.

Od 2000-ih postoji i edukacija iz vizualne antropologije na Sveučilištima u Zagrebu, Zadru i Rijeci, ali samo na preddiplomskim i diplomskim studijima, dok edukacije iz same prakse etnografskog snimanja u Hrvatskoj još uvijek nema. Postojalo je nekoliko ljetnih škola i radionica, ali samo jednokratno, dok su zainteresirani studenti pohađali najčešće radionice i ljetne škole snimanja dokumentarnih filmova.

Čini se da je najzad došao kraj dugog pauzi između 1960-ih, kada je Gavazzi napisao svoja dva teksta o etnografskom filmu i 2000-ih, u kojoj se naizgled ništa nije događalo na polju vizualne antropologije u Hrvat-

skoj. To ne znači da se u međuvremenu ništa nije snimalo; to znači da se o tome nije znanstveno razmišljalo. Jer, da se razmišljalo, onda bi se o tome i pisalo, a hrvatske etnološke literature s tog područja, međutim, gotovo da i nema, odnosno ima je zanemarivo malo.

Istodobno, Gavazzijevo naslijeđe pokazuje da nam je on zbog svoje pozicije unutar kulture koju je snimao – vlastite kulture – zapravo ostavio tradiciju koja je zaobišla sve dječje bolesti problema prezentacije Drogog s kojima su se vizualna antropologija i etnografski film borili sve tamo od tjesnaca Torres, pa gotovo do 2000-ih. Jesmo li mi onda s tradicijom snimanja vlastite kulture mogli biti brži i bolji u razvoju uporabe vizualnih medija u istraživanjima? Taj problem prava progovaranja o vlastitoj kulturi – pod pretpostavkom ako sam *native* bolje ju razumijem – bilo je i jedno od osnovnih pitanja koje smo postavili na početku ove knjige. Bi li onda Gavazzi koji je bio *native* na području bivše Jugoslavije i snimao nativnu kulturu bio više u pravu od svih vizualnih antropologa u povijesti? Naravno da ne.

Ipak je bio Profesor (kako su ga svi zvali), gost u kući, znao je i htio razgovarati o svakodnevnim borbama svojih seoskih sunarodnjaka, zanimalo ga je što oni imaju za reći, ponuditi i pokazati. Njegovi nijemi snimljeni subjekti često su spremno gledali u kameru, kao da pitaju jesu li bili dovoljno kooperativni. Međutim, njegov interes za njih i njihove živote proizlazio je iz njegovih vlastitih znanstvenih pobuda, odlučivao je što je bilo reprezentativno, a što ne, imao je zadnju riječ u toj razmjeni znanja i interesa i, naravno, (...) bio je Profesor s velikim početnim slovom, "znalac", "učen" gost, pripadnik "elite". Dakle, njegovi etnografski filmovi predstavljaju nametanje nadmoćnog pogleda, pogleda koji se isto može nazvati kolonijalnim, iako ne postoji kolonijalna situacija ili Kolonijalni Drugi. (Bukovčan 2013:14).

Uglavnom, zbog dosadašnjeg pomanjkanja edukacije, financijskih sredstava, a u svakom slučaju, pomanjkanja znanstvenog interesa za područje vizualne antropologije, u Hrvatskoj se nije dogodio znanstveni razvoj u tom pravcu. Početkom 2000-ih to se očigledno mijenja, a ključan faktor je i laka i opća dostupnost digitalnih medija koju Sarah Pink spominje u raspravi iz 2013. godine. I na koncu, digitalna tehnologija, od svih ostalih, ipak omogućava najjednostavniji način bilježenja pojavnosti i zbog toga, zapravo, više niti jedan etnolog/antropolog ne bi smio svijetom hodati bez kamere.

Ali, za sve gore navedeno treba *know how*, treba edukacija. Pozitivni pomaci već su učinjeni. A zaostajanja su, uostalom, uvijek brže i lakše nadoknativa nego što se to na prvi pogled čini. To smo dužni učiniti, ne samo zbog vlastitog znanstvenog boljitka i prosperiteta, već i zbog respekta prema činjenici da smo u Hrvatskoj, zapravo, na taj put krenuli prije mnogih drugih – kada je, 1922. godine, Etnografski odjel Hrvatskog narodnog muzeja u Zagrebu u suradnji s filmskom kućom Jugoslavija krenuo u snimanje svadbenih običaja u okolici Sunje, i kada je, prije mnogih etnologa i antropologa u svijetu, hrvatski etnolog Milovan Gavazzi, 1930. godine prvi puta sam uzeo kameru u ruke.

Iako za sada nema sustavnih pomaka, važno je napomenuti da ima pojedinačnih primjera koji prolaze ispod radara, ali koji ukazuju na primijenjenost i primjenjivost vizualnih medija u etnološkim i antropološkim istraživanjima u Hrvatskoj. Profesorica Sanja Potkonjak sa zagrebačkog Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju bila je antropologinja/stručna suradnica na dva dokumentarna filma, *Sretna zemlja* i *Hrvatskog narodnog preporoda* redatelja Gorana Devića iz 2009. godine. Na filmu *Sretna zemlja* su kao stručne suradnice na špici potpisane još dvije antropologinje, Nevena Škrbić Alempijević sa zagrebačkog Odsjeka i Kirsti Methiesen Hjemdal sa Sveučilišta u Bergenu (Norveška). Film *Sretna zemlja* je zanimljiv za analizu jer, iako ga sam autor, redatelj Goran Dević, ne bi nazvao etnografskim filmom, film ipak donosi jednu poprilično „etnografsku“ temu. Film, naime, fantastično komparira dva memorijalna jednodnevna izleta, koji po mnogočemu izgledaju kao hodočašća, u Kumrovec i Bleiburg, ali tijekom kojih se komemoriraju sasvim različiti povijesni događaji, odnosno povijesne ličnosti. Uz tri antropologinje savjetnice, snimljen nakon velikog međunarodnog istraživanja norveških i hrvatskih etnologa i antropologa o mjestima sjećanja, film naoko zadovoljava kriterije „etnografskog filma“. Film *Sretna zemlja* je, međutim, bio u selekciji Film festivala u Sarajevu, jednog od važnijih u svijetu i takvom filmu brandiranje unutar „periferne“ kinematografije (Vallejo i Periano 2017) nije bitno. Možda upravo ovaj film može poslužiti za argumentaciju da je tipologizacija i kategorizacija, odnosno *brandiranje* etnografskog filma zastarjela. Sanja Potkonjak suptpisuje, u svojstvu antropologinje, i scenarije dokumentarnih filmova *Park u izgradnji* i *Don Juans: Excuse me, Miss* redatelja Gorana Devića iz 2008., odnosno 2011. godine.

Marijeta Rajković Iveta s istog Odsjeka je u suradnji s kolegama s Odsjeka za povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu od 2016. do 2017. godine provodila terenska i arhivska istraživanja za elaborat uređenja postava Centra za posjetitelje Javne ustanove Nacionalni park Sjeverni Velebit. U okviru dijela postava Kulturna baština prikazuju se dva kratka dokumentarna filma koji prikazuju život na Sjevernom Velebitu s posebnim naglaskom na selidbe na ljetne stanove i vjerovanja u nadnaravna bića. Za potrebe snimanja tih filmova etnologinja Rajković Iveta bila je angažirana kao savjetnica prilikom pisanja scenarija, odabira arhivskih video snimaka, karata, dokumenata i fotografija, preporučila je kazivače koji žive na Sjevernom Velebitu i koji su u filmovima govorili o svojim iskustvima, osmišljavala je upitnice za intervju s kazivačima, sudjelovala u odabiru zvuka u podlozi. Projekt je financiran iz Europskog fonda za regionalni razvoj i direktno ukazuje na mogućnosti primjena znanstvenih rezultata u gospodarsku revitalizaciju brdsko-planinskih slabo naseljenih prostora.

Tihana Rubić, također profesorica na zagrebačkom Odsjeku, od 2017. godine sudjeluje u programu *Pazi što jedeš Laboratorij* u organizaciji Etnografskog muzeja Istre u Pazinu i etnologinje Tanje Kocković-Zaborski. Tri godine zaredom program je bio održavan u Pićnu u Istri, te je 2020. i 2021. godine *Pazi što jedeš Laboratorij* održan online. Svaki je *Pazi što jedeš Laboratorij* rezultirao fotografijama, katalogom te studentskim filmovima i video zapisima. Upravo su studentice koje su sudjelovale na prvom izdanju projekta, u terenskom istraživanju i u snimanju i izradi filma, 2018. godine dobile Nagradu Milovan Gavazzi, godišnju nagradu Hrvatskog etnološkog društva. Prema našim saznanjima, to je prvi puta da je godišnju nagradu, iako studentsku, dobio jedan etnografski film. Zapravo, ovdje se radi o namjenskom filmu i izrađen je za potrebe muzeja, odnosno unutar muzejskog projekta. Propitivanje i analiza takvih filmova ulazi u muzeološku struku i sasvim izlazi iz okvira ove knjige.

Pojedinačni naponi samo su primjeri uporabe vizualnih medija u istraživačkim projektima i ukazuju na to da su te mogućnosti brojne i svakako se ne svode samo na klasičnu izradu etnografskih filmova. Sličnih primjera sigurno ima još mnogo. Kako bismo usustavili potencijale uporabe vizualnih medija u istraživanjima, čini se da ćemo se morati pozabaviti i različitim modelima vizualnih etnografija. Sam recept, onako kako ga mi vidimo, nudimo u sljedećem poglavlju, a osnovni sastojci su; etičnost, senzornost, blisko progovaranje, možda zagovaranje i/ili aktivizam.