



TANJA BUKOVČAN
ALEKSEJ GOTTHARDI-PAVLOVSKY

**MISLITI KAMEROM:
TEORIJE I PRAKSE
VIZUALNE
ETNOGRAFIJE**

MISLITI KAMEROM:
TEORIJE I PRAKSE VIZUALNE ETNOGRAFIJE

Tanja Bukovčan
Aleksej Gotthardi-Pavlovsky

Izdavač
Filozofski fakultet u Zagrebu
FF press

Za izdavača
Domagoj Tončinić

Godina tiskanog izdanja: 2023.
Godina elektroničkog izdanja: 2025.

Recenzenti
Dean Duda
Goran Dević

Autorica fotografije na naslovnici
Tanja Bukovčan

Računalni slog
Ivanka Cokol

Dizajn naslovnice
Boris Bui

Naklada
200 primjeraka

Tisak
Kolor klinika d.o.o., Zagreb

ISBN 978-953-379-022-0
978-953-379-229-3 (PDF)

<https://www.doi.org/10.17234/9789533792293>

CIP zapis je dostupan u računalnom katalogu Nacionalne
i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001181132.



Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

Tiskanje ove knjige financijski je pomoglo Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske.

**MISLITI KAMEROM:
TEORIJE I PRAKSE VIZUALNE ETNOGRAFIJE**

**Tanja Bukovčan
Aleksej Gotthardi-Pavlovsky**

Sadržaj

Predgovor.....	7
Uvod.....	9
ETNOGRAFIJA + FILM = ETNOGRAFSKI FILM?	17
Vrste, tipovi i oblici vizualne etnografije	17
Film, magija i neuroznanost	26
VIZUALNI MEDIJI U ANTROPOLOŠKIM I ETNOLOŠKIM ISTRAŽIVANJIMA	31
Počeci uporabe vizualnih metoda u antropološkim istraživanjima	31
Počeci kinematografskih prikazivanja u Hrvatskoj.....	37
Kolonijalni susreti i prvi etnografski filmovi	39
Bez kolonijalnog drugog: kako je počeo etnografski film kod kuće	47
Andrija Štampar i film u službi narodnog zdravlja	51
Taj važan <i>Jedan dan</i>	59
Milovan Gavazzi – čovjek s kamerom.....	63
PRVE TEORIJE ANTROPOLOŠKOG FILMA I PROMJENE PARADIGMI.....	71
Egzotika, <i>kino-oko</i> i teorija filma.....	71
Margaret Mead i/ili Gregory Bateson – antropologija i/ili film.....	79
Četrdesete u Hrvatskoj – od Hrvatskog slikopisa do Jadran filma.....	88
Jean Rouch – promjena paradigme.....	91
Od pustinje Kalahari do institucionalizacije etnografskog filma.....	95
Mlade snage i mlada televizija u Hrvatskoj	102

PROFESIONALIZACIJA VIZUALNE ANTROPOLOGIJE – FILMOVI I INSTITUCIJE	104
Jedno ljeto, <i>Mrtve ptice</i> , sjekire i pogled kroz tuđe oči	104
Kod nas doma - etnologija, tradicija, folklor	130
Rezolucije, profesionalizacija i kraj početka	145
O tikvicama, bičvama, ljudima i karnevalima	157
PREMA 21. STOLJEĆU	171
Postmodernizam, sudjelujuća kinematografija i MacDougallovi	171
Profesionalizacija i institucionalizacija vizualne antropologije u Hrvatskoj	181
Vizualne antropologinje, teoretičarke i filmašice 21. stoljeća	192
Moć festivala	211
Kojim ćemo putem dalje?	223
KAKO NAPRAVITI VIZUALNU ENOGRAFIJU?	227
Ođjavna špica	236
BIBLIOGRAFIJA:	237

Predgovor

Nakon što su, tijekom 19. stoljeća, otkrivene tehnološke mogućnosti bilježenja stvarnog života slikom, a zatim i zvukom, fotografijom i tonskim zapisom, bilo je samo pitanje dana kada će se pojaviti i mogućnost bilježenja stvarnog života u pokretu, odnosno kamerom i filmom, što se i dogodilo, tijekom tog istog stoljeća. Doduše, trebalo je još proći nešto vremena do mogućnosti bilježenja slike i zvuka istodobno, sinkrono, ali izumom tonske kamere u 20. stoljeću i do tog je došlo. Uglavnom, sva su ta tehnička dostignuća otvorila put prema nebrojenim mogućnostima korištenja ovog medija u posve različite svrhe i to, što je važno za naglasiti, upućenog prema ogromnoj masi izravnih i neizravnih korisnika, konzumenata, bez čega je i društveni život vrlo brzo postao nezamisliv.

Taj medij, naime, može služiti i kao zabava i kao umjetnost, u svojoj suštini služi kao informacija, čime dakako dolazimo i do znanosti. Pri tome, naravno, uvijek kao ključno ostaje i ono otvoreno pitanje problematike odnosa stvarnosti i njezine interpretacije, ali ono je postojalo i prije otkrića audiovizualnih medija, a postojat će i dalje, budući da je sastavni i neizbježni dio ljudskog promišljanja, kojeg će biti dokle bude i ljudi.

No, s obzirom na sve rečeno, nije nimalo čudno da su se audio(i) vizualna tehnička dostignuća, praktički od samih svojih početaka, počela i nastavila koristiti i u znanstvene svrhe, što je bilo od neizmjerne važnosti upravo onim znanostima koje se bave bilježenjem i razumijevanjem pojavnosti života. I upravo stoga je jedna od prvih znanosti koja je posegnula za tom tehnologijom bila baš etnologija, odnosno kulturna/socijalna antropologija. Naravno, kako to u znanosti i biva, usporedo sa znanstvenom praksom primjene tog medija morala se razvijati i njezina teorija, a upravo time – razvojem teorije i prakse (audio)vizualne etnografije i antropologije – baviti će se ova knjiga.

Njezini autori – oboje etnolozi/kulturni antropolozi – imaju za to dobre razloge i konkretnu poziciju progovaranja; Tanja Bukovčan na studiju etnologije i kulturne antropologije Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu od 2004. godine predaje kolegij *Uvod u vizualnu antropologiju*, a Aleksej Gotthardi-Pavlovsky od 1990. je na Hrvatskoj radioteleviziji urednik i koautor dokumentarnih televizijskih emisija/filmova s tema-

ma iz etnologije i folkloristike od kojih su mnogi sudjelovali na međunarodnim i domaćim festivalima etnografskog i dokumentarnog filma, nerijetko i nagrađivani. Osim toga, autor je i magistarskog rada upravo iz ove tematike, obranjenog na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2009. godine, koji je i poslužio kao temelj ove knjige. Oboje su bivali i članovima selekcijskih i ocjenjivačkih sudova pojedinih festivala etnografskog filma. Sve u svemu, autori imaju dobar uvid u svjetsku i domaću teoriju i praksu ove znanstvene discipline, a s godinama se, naravno, pojavila i potreba za konkretnim udžbenikom kolegija kojeg autorica ove knjige predaje svojim studentima.

Drugim riječima, namjena je ove knjige da, prije svega, bude udžbenik za studente etnologije i kulturne/socijalne antropologije, te drugih društvenih i humanističkih znanosti koje u svojem kurikulumu imaju kolegij iz vizualne antropologije, ali naravno, ona je namijenjena i svima ostalima koje to područje zanima.

Iz nje se primarno može doznati kako se razvijala teorija i praksa ove znanstvene discipline – kako u svijetu, tako i usporedno u Hrvatskoj – od njezinih početaka do današnjih dana, odnosno do trenutka pisanja ove knjige, pri čemu se s neskrivenim ponosom može reći i kako Hrvatska u tome za svijetom, u samim počecima ove discipline, nije bitno zaostajala.

No, važno je odmah ovdje, na početku, reći i što ova knjiga neće i ne može - a to je naučiti nekog kako raditi filmove. Za to naime i to već odavno, postoji pregršt puno konkretnije literature, a uostalom, pravljenje filmova i ne može se naučiti (samo) iz knjiga; to je, prije svega, stvar prakse i njome stečenog znanja i iskustva. Ali, ako je tako, ako teorijsko promišljanje ne može dovesti do sigurnog puta stvaranja znanstveno relevantnog filma, može li onda film uopće biti sredstvom znanstvenog progovaranja? Kao što ćemo vidjeti, upravo je to pitanje obilježilo čitav dosadašnji životni vijek vizualne etnografije/antropologije i upravo će na to pitanje ova knjiga pokušati dati odgovor. Pa, krenimo redom...

*Film je vrlo jednostavan i uzak oblik izražavanja.
Filmom ne možeš reći sve ono što možeš pisanom
riječju, ali ono što možeš, reći ćeš vrlo uvjerljivo.*

Robert Joseph Flaherty

Uvod

U usporedbi s pisanim izražavanjem, audiovizualno izražavanje traži funkcionalno rigorozniju selekciju onoga što želimo reći, tumačiti, pokazati, a zahtijeva i strukturnu i strukturiranu jednostavnost u načinu izražavanja u kojem spatiotemporalni okvir kadra uvijek ostaje uži od pisanih stranica teksta. S druge, pak, strane, parafrazirajući gore navedenu poznatu izjavu velikog autora etnografskog filma Roberta Josepha Flahertyja, koji je usporedio pokretnu sliku i pisani tekst, moguće je ustvrditi da tekst nikada neće moći u potpunosti opisati ili reći nešto onako „plastično“ i dojmljivo kao što to film može.

Međutim, nije nam ovdje namjera raspravljati o prirodi filma, naprotiv, o tome je mnogo dobrih filmaša i teoretičara filmske umjetnosti mnogo toga reklo. Namjera nam je prikazati i analizirati jednu malu nišu, gotovo stranputicu filmskog stvaralaštva koja se zove etnografski film (usp. Chio 2020, Friedman 2017, Vannini 2020, Barbash & Taylor 1996, Crawford & Turton 1993,), a koji postoji unutar područja koje se zove vizualna antropologija. Na prvi pogled, čini se da se radi o malom području interesa malobrojne publike, međutim, vizualna antropologija kao disciplina nastaje upravo kako bi ponudila odgovore na jedno od osnovnih pitanja društvenih i humanističkih znanosti koje se bave Drugima kao teorijskom premisom: kako mi zapravo vidimo Druge i zašto upravo tako, te koliko je taj prikaz zrcalo nas samih? Osnovna pitanja humanističkih znanosti o Drugima – pitanja autora, autorstva i autoriteta (*author, authorship, authority*), „plastično“ su vidljiva upravo u njihovom vidljivom, vizualnom, prikazu. Etnografovo oko, koje između ostalih unutar vizualne antropologije definira i Anna Grimshaw (Grimshaw 2001) svojevrstan je foucaultovski *gaze* usmjeren prema Drugima. Riječima Jeana Roucha, čiji utjecaj je bio velik na razvoj filmskog stvaralaštva općenito, ali i etnografskog filma posebno, film je jedina metoda koju imamo kako bismo pokazali Drugima kako ih zapravo vidimo. Iako je Rouch bio često kritiziran u svojim afričkim filmovima za neosjetljivost

na kolonijalni kontekst u kojem je stvarao filmove tog razdoblja, svakako je bio svjestan problema supremacije onoga koji gleda, odnosno onoga koji nosi kameru (Wanono-Gauthier 2017:1). U recentnijim pisanjima o pravu na gledanje i prikazivanje velik utjecaj imala je redateljica i teoretičarka Trinh T. Minh-ha sa jasno iskazanom idejom o kolonijalnom strukturiranju Drugosti unutar vizualne antropologije, u kojem Drugost postaje moćno sredstvo diferencijacije upravo onda, točnije, samo onda, kad se kreira i re-kreira (Minh-ha 1991:70). Osim razotkrivanja pozicije moći u prikazima Drugih, u zadnjih tridesetak godina vizualnu antropologiju i njezin interes snažno je i neizostavno odredio razvoj tehnologije. Dok su gore spomenuti Robert Flaherty i Jean Rouch sami nosili svoje teške kamere - iako im ih je, prema anegdotalnim napisima, često nosio pripadnik kultura koje su snimali - danas svi svoju otprilike 200 grama tešku i 10x20 centimetara veliku kameru ugrađenu u pametne telefone nosimo u džepu, a predmet našeg vizualnog interesa nisu neki drugi/ Drugi nego, opet zbog novih tehnoloških mogućnosti, često i mi sami i naš vlastiti život. Kontekst u kojem u svakom trenutku svojeg života možemo i očigledno želimo raditi vizualne etnografije nas samih, kako bismo ih prikazivali drugima, nekad i Drugima, svakako mijenja samu epistemologiju vizualnog prikazivanja, a objekt automatski pretvara u subjekt, odnosno kreatora u tumača. Jedino je ovdje jasno gdje je smješteno autorstvo i autoritet. Propitujući tu snažnu promjenu u samom pojmu, načinu stvaranja i uporabi vizualne etnografije, u ovoj ćemo se knjizi pozabaviti načinom na koji je zapadnoeuropska i američka tradicija dijela sociokulturne antropologije koji se zove vizualna antropologija, bila prihvaćena, preoblikovana i redefinirana u Hrvatskoj. Stoga ćemo često komparirati teorije i događanja u pojedinim razdobljima i u pojedinim kontekstima, ali i propitivati možda i suviše doslovno i nekritičko preuzimanje „zapadnih“ trendova (Bukovčan 2013), što će svakako doprinijeti novim saznanjima i analizama specifično u humanističkim znanostima koji se bave (vizualnom) kulturom u Hrvatskoj. Vrlo specifičan doprinos ove knjige bit će i kratak uvod u izradu vizualne etnografije, što je važno za studente, ali i mnoge koji će poželjeti strukturirati poruke koje šalju svojim vlastitim vizualnim etnografijama, a moći će steći i praktična znanja o tome kako etički postaviti i predstaviti vizualne etnografije Drugih. Budući da su vizualne etnografije Drugih u svojoj profesionalnoj formi zapravo etnografski filmovi, knjiga će sadržavati i

prikaze pojedinih etnografskih filmova koji su bili temelji razvoja teorije i metodologije u vizualnoj antropologiji, te analize festivala etnografskih filmova u Hrvatskoj, u kojoj je postojala tradicija istraživanja „domaćeg Drugog“. Upravo će nam suvremeni trendovi i suvremeni etnografski filmovi poslužiti kao mjesto propitivanja prihvatanja određenih zadanih „modela“ kao zlatnih standarda u vizualnoj antropologiji.

Razdoblje suvremenijih kretanja u etnografskim filmovima i vizualnoj antropologiji koje ćemo analizirati pri kraju ove knjige počinje tijekom kasnih 1990ih, a proteže se sve do današnjih dana i sasvim kontemporarnih festivala etnografskih filmova. Već na početku spomenutog razdoblja bilo je jasno da se na festivalima etnografskih filmova može vidjeti tipološki vrlo široka paleta audiovizualnih proizvoda, stilski i žanrovski različitih, a pritom su se svi nazivali istim nazivom – filmom, odnosno etnografskim filmom (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Paleta je uistinu bila široka i ta multidimenzionalnost je svakako bila pozitivna u kontekstu etnografskog filma čija je primarna uloga možda bila nešto drugo, a ne biti film sam, o čemu će biti još mnogo riječi u ovoj knjizi. Logično se, međutim, postavilo pitanje kako tako različiti proizvodi mogu biti jednako valorizirani? Možemo li etnografskom filmu dozvoliti amatersko prtljanje po filmu? S druge pak strane, znači li automatski da „amaterski“, u smislu neznačajki, tehnički slabo snimljen audiovizualni rad, ne prenosi svoje informacije i poruke onako prezentno i dojmljivo, dakle, efikasno, kao rad koji je napravljen na filmskoj zanatskoj razini, u smislu dobre kamere, fotografije, dramaturgije, dinamike, točnije, svega što čini atribut filma? Dakle, kao osnovno pitanje postavlja se funkcija, namjena, odnosno namjera etnografskog filma.

Na pariškom festivalu *Bilán du film ethnographique* 1998. godine su, među ostalima, prikazana dva filma koji mogu biti indikativnim primjekom: jedan je bio napravljen u profesionalnoj produkciji i s odgovarajuće velikim budžetom, drugi je bio sasvim amaterski (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Navedeni festival, *Bilán du film ethnographique*, bio je nastavak institucionalizacije i „prepoznavanja“ etnografskog filma koje je započelo u Europi 1960-ih godina (Wanono-Gauthier 2017), a njegov osnivač, umjetnički ravnatelj i prvi selektor bio je upravo legendarni francuski etnolog i filmaš Jean Rouch. Prvi, dakle, od ta dva filma prikazanih 1998. godine na 17. po redu festivalu, bio je cjelovečernji, trajao je otprilike dva sata, točnije 110 minuta, a radilo se o godišnjem putovanju pripadnika

jedne tibetanske zajednice na slano jezero po sol, pri čemu su debitanti, dakle muškarci koji su prvi put prolazili kroz proces, ujedno prolazili i kroz inicijacijski obred. Drugi je film bio znatno kraći, a radilo se o vjerskim obredima i običajima u jednom indijskom mjestu i snimio ga je evidentno ne-profesionalni snimatelj, sam antropolog, koji, bilo je vrlo očito, nije posjedovao nikakvo filmsko znanje. Snimio ga je zapravo s jedinom namjerom da događaj, sam vjerski obred, registrira. Prvi film, *Die Salzmänner von Tibet*, njemačke redateljice Ulrike Koch, iako duži, bio je znatno „gledljiviji“, uostalom, osvojio je i Grand Prix festivala te godine. Drugi je, vjerojatno, bio izuzetno informativan za nekoga tko se predstavljenom materijom stručno bavi, no bio je relativno naporan za gledanje i evidentna je bila pojavna razlika između ta dva filma. Sam etnografski materijal ovog drugog, amaterskog filma bio je „autentičniji“, jer je pokazivao ono što se doslovce tog časa pred kamerom zbivalo, a bilo je dijelom radnje i atmosfere koje je autoru bilo važno zabilježiti. Pritom se dosta toga odvijalo noću, a autor filma očito nije imao odgovarajuću rasvjetu na raspolaganju, ili možda namjerno nije takvu koristio, da ne distorzira stvarnu atmosferu, pa je, izgleda, na kameri samo uključio opciju za noćno snimanje (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Prvi, profesionalni film imao je izvrsnu fotografiju, kako dnevnih, tako i noćnih scena. Naravno, nikad nećemo znati koliko se tehnički i operativno on prilagođavao situaciji, a koliko situacija njemu (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Ako parafraziramo Marcusa Banksa i Jaya Ruby-ja, značajne teoretičare vizualne antropologije 1980-ih i 1990-ih, i njihovu sintagmu da je etnografski film „snimljen da bi se gledao“ /*made to be seen*/, ono što je u filmu *Die Salzmänner von Tibet* bilo „za vidjeti“ je da je svaki kadar djelovao uvjerljivo, dokumentarno, filmski vješto i da je bio ugodan za ovu funkciju koju su mu Banks i Ruby namijenili - gledanje. Svakako je ostavljao jači filmski dojam od drugog, slabije snimljenog i napravljenog filma, iako je ovaj drugi bio možda i „etnografičniji“ od prvog (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Spomenuti primjer otvara pitanja koja će se provlačiti kroz razvoj etnografskog filma i koja ostaju otvorena i do danas.

Možda je kao paralelni zaplet u do sada predstavljenom kompleksnom kontekstu razvoja ove specifične metodologije i teorije u sociokulturnoj antropologiji zanimljivo napomenuti i da je sam Rouchov festival etnografskog filma, dakle, festival svih festivala, poznati *Bilan* nastao jer je Roucha naljutilo to što njegov festival dokumentarnog filma koji je

sam pokrenuto 1978. godine *Cinéma du Réel - Cinema of the Real*, devedesetih godina dvadesetog stoljeća više uopće nije prihvaćao filmove koji su bili klasificirani kao etnografski (Wanono-Gauthier 2017). Gotovo kao da su na samom početku masovnijeg, popularnijeg proboja etnografskih filmova u filmsku javnost sami dokumentarni filmaši odlučili da etnografski film nije dovoljno dobar. Sa strane, pak, antropološke teorije, Grand Prix te godine 1998. dobio je gore spomenuti film *Die Salzmannen von Tibet*, koji je upravo bio školski primjer teorijske kritike etnografskog filma, jer je autorica filma bila strankinja koja je snimala stranu, izvan Europsku, ne-zapadnu kulturu – dakle, to je bio etnografski film produciran na način „what the West does to the Rest“, a sama autorica je ostala subjektom poznate sintagme „there is nothing so strange in a strange land as the stranger who comes to visit it“.¹ Uz sav već postojeći zaplet važno je dodati i činjenicu da je upravo te godine, 1998., na tom festivalu svih festivala, prvi i jedini put u povijesti, iako je bilo pokušaja prijava i kasnije, kao dio selekcije bio prikazan jedan hrvatski etnografski film. Bila je to, točnije, televizijska emisija etnografskog karaktera *Bijele maskare Putnikovića* redatelja Dražena Piškorića, kojoj je koautor bio etnolog Aleksej Gotthardi-Pavlovsky, jedan od autora ove knjige. *Bijele maskare* Dražena Piškorića nisu, međutim, patile od osnovne epistemološke boljeticе etnografskog filma, da je to ono što Zapad čini Drugom, jer se radilo o vlastitoj kulturi samih autora, iako ne o prostoru koji su iskustveno i/ili životno poznavali. Njihovi su im filmski Drugi bili samo možda malo manje udaljeni u svojoj drugosti, nego uobičajeni antropološki Drugi.

Zbog svega gore navedenog nije čudno da će čitav razvoj vizualne antropologije i etnografskog filma - a shodno tome i današnja situacija – rezultirati mnoštvom različitih pogleda, tumačenja i opcija. Ali, upravo su oni i temelj rasprava u ovoj knjizi.

Pitanja o „etnografičnosti“, „istinitosti“, „autentičnosti“ „razlici između umjetnosti i znanosti“ svakako su od 1920-ih do danas pridonijela stvaranju različitih koncepata korištenja filma za etnološke/antropološke potrebe. Usporedni dio ove knjige pokušava ustanoviti gdje smo tu mi, hrvatski etnolozi i kulturni antropolozi, i što (ni)smo na tom polju dosad učinili, a što smo mogli ili trebali učiniti drukčije i zašto.

¹ Ovu sintagmu je kao uvodni telop iskoristio Dennis O'Rourke u svom poznatom etnografskom filmu *Cannibal Tours* iz 1988. godine.

Ostaje činjenica da termin *etnografski film* postoji i da se njime mnogi služe, a nakon početnog Rouchevog festivala osnivaju se brojni festivali žanra etnografskog (i njemu sličnog) filma. U organizaciji i pod okriljem poznatog Instituta za vizualnu etnografiju iz Göttingena, 2007. godine uspostavljena je i inicijativa *CAFFE*, *Coordinating Anthropological Film Festivals in Europe*², koja se sama naziva neformalnom mrežom antropoloških filmskih festivala u Europi, odnosno inicijativom koja, kako stoji na njihovoj naslovnoj mrežnoj stranici, „želi uspostaviti bolju koordinaciju i komunikaciju između postojećih europskih festivala antropoloških“ (evo nam i novog termina) „filmova“. Na popisu „antropoloških filmskih festivala“ koje je u 2021. godini pokrivala mreža *CAFFE* nalazilo se sedamnaest festivala koje bi čak i površni poznavatelji festivala etnografskih filmova nazvali „velikim“ festivalima. Naravno, kriterij uključivanja na listu nije objavljen, ali prema reputaciji uvrštenih festivala može se zaključiti da se radi o festivalima s dugom tradicijom koji privlače veliki broj autora da prijave svoje filmove, pa je stoga i selekcija na tim festivalima jaka i stroga, odnosno radi se o festivalima na kojima se na različite način referiraju poznati i cijenjeni vizualni antropolozi. Doduše, iako postoji prepoznatljivo mjesto prikazivanja za nešto što nazivamo *etnografski film*, najveći festivali su okupljeni pod nazivom antropološki film, dok se neki od njih nazivaju i festivalima etnološkog filma, antropološkog filma, etnografskog i sociološkog filma, vizualne antropologije, vizualne kulture i sl., no, u svakom slučaju, većina njih rabi termin *etnografski film*. Međutim, na njima ćemo vidjeti isto šaroliko društvo žanrova i stilova o kojima smo već govorili.

Jasno je stoga da je i sama definicija etnografskog filma oko koje bi se svi složili još u promišljanju. Na početku svoga bavljenja etnografskim filmom Jean Rouch se, čini se, naslanjao na „poznatu deklaraciju“ (Wanono-Gauthier 2017:2) Leroi-Gourhana iz 1948. godine da se radi o filmovima koji, s različitih aspekata, pokrivaju jedno geografsko ili kulturno područje. „Oznaka etnografski može se primijeniti na istraživački film, znanstveni (audio)vizualni zapis, dokumentarne snimke javnog događanja, ili na filmove o egzotizmu. Možemo ih svesti i pod zajednički naziv putopisnih filmova ili filmova o okruženju (miljeu) koji su snimljeni bez ikakve znanstvene namjere, ali koji obiluju etnografskim

² <http://www.anthropological-filmfestivals.eu/>

sadržajem i imaju etnografsku vrijednost koja se iz njih može iščitati“ (Leroi-Gourhan 1948 u Wanono-Gauthier 2017:2).

David MacDougall, jedan od najznačajnijih vizualnih antropologa, izuzetan teoretičar i filmaš, također sintagmu *etnografski film* pripisuje Andre Leroi-Gourhanu kao zajednički naziv za vrlo različite vrste filmova (putopisne, dokumentarne, obrazovne, igrane) kojima je zajedničko to da znanstvenici iz društvenih i humanističkih znanosti iz njih mogu iščitavati nečiju kulturu (MacDougall 1981). Gotovo da ovdje možemo primijetiti epistemološku nelogičnost: etnografski film nema znanstvenu namjeru, ali znanstvenici struka koje pokrivaju sadržaj koje prezentira etnografski film u njemu će moći iščitati nešto što ostali koji nisu te struke to neće moći. Svako bi gledanje etnografskog filma u tom kontekstu značilo novo iščitavanje, ali filmove, naravno, legitimno „čitaju“ i ne-znanstvenici. „Postoji li etnografski film?“, pitao se Leroi-Gourhan. „Postoji“, zaključuje, „jer ga mi projiciramo“ (MacDougall 1981:5). Drugim riječima, samo njegovo postojanje čini ga stvarnim, a ostalo su, valjda, nijanse. Tako gledano, etnografski film zapravo i nije žanr, već samo *ladica* za spremanje svakog iole *etnografičnog* filmskog rada, u kojem *etnografičnost* ipak nekako možemo prepoznati i općenito valorizirati. Dobar primjer prezentacije te ideje *etnografičnosti* je Ian Dunlop, poznati redatelj etnografskih filmova koji je, navodno, u montaži filma *Madarrpa Funeral at Gurka'wuy* 1989. godine zadržao tehnički sasvim neispravnu scenu ritualnog pogrebnog spaljivanja jer mu je bila „previše važna u etnografskom smislu“ (Fijn 2019:400), pa ju nije želio izbaciti. Sam MacDougall reći će da je etnografski film onaj film koji je napravljen da bi opisao kulturu (MacDougall 1981:6). Pritom razlikuje etnografski film i filmsku etnografiju (MacDougall 1981:6). Etnografski film je po njemu, šira kategorija u odnosu na etnografiju koja je, rađena kamerom, naravno uvijek vizualna etnografija, a filmskom kamerom, kao u MacDougallovo vrijeme, filmska etnografija, ali nije nužno film (MacDougall 1998:97-98). To bi značilo da etnografski film više pripada svijetu filma negoli znanosti i da je specifičan filmski žanr. Čini se kako MacDougall želi reći da je znanstvena, „ne-umjetnička“, forma preuska za zadatke koje pred sobom ima film. Na suprotnom stajalištu stoji antropolog vizualne komunikacije Jay Ruby, koji striktno tvrdi da etnografski film mora biti temeljen na antropološkim postavkama i da ga može napraviti samo antropolog/etnolog (Ruby 1975).

Kako bismo jasnije kontekstualizirali još i 2020ih godina postojeće šarenilo stavova, produkata i iskustava, u sljedećem poglavlju ćemo naznačiti kako oni izgledaju u „stvarnom svijetu“ današnjice, odnosno, kako ih konceptualiziraju i objašnjavaju inozemni i domaći autori koji su se u posljednjih otprilike pedesetak godina bavili ili se još bave stvaranjem etnografskih filmova, odnosno, najšire rečeno, vizualnih prikaza etnografskog sadržaja. Kroz njihove iskaze pokušali smo postići neko suglasje o tome smatramo li da je svako filmsko ili video bilježenje istodobno i izražavanje i, shodno tome, jesu li postupci filmskog ili video snimanja u funkciji bilježenja i u funkciji izražavanja metodološki istovjetni? Ako nisu, etnografski film tada mirno može postati samo vrsta dokumentarnog filma, bez upliva struke kao takve. Ako jesu, gdje je tu struka?

ETNOGRAFIJA + FILM = ETNOGRAFSKI FILM?

Vrste, tipovi i oblici vizualne etnografije

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Film, magija i neuroznanost

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VIZUALNI MEDIJI U ANTROPOLOŠKIM I ETNOLOŠKIM ISTRAŽIVANJIMA

Počeci uporabe vizualnih metoda u antropološkim istraživanjima

Prve vizualne zapise u povijesti filma snimili su i prikazali još 1895. godine začetnici same kinematografije, braća Lumière¹¹. Izumili su prvi uređaj koji im je omogućavao snimanje i prikazivanje filmova, kinematograf, i na 17 metara dugačkim i 35 milimetara širokim filmskim vrpcama snimili su, tijekom prvih deset godina svoje snimateljske i redateljske karijere, oko 1400 filmova prosječnog trajanja oko 1 minute (Abel 1994; Rittaud-Hutinet, Dentzer i Hodgson 1995). Njihovi filmovi poput *Izlaska iz tvornice*, *Dolaska vlaka*, *Tesara*, *Kovača* ili *Iskrcavanja*, vizualni su zapisi scena iz svakodnevnog života, snimljeni, naravno, u jednom kadru statičnom kamerom. Filmovi su i danas relevantni, gotovo svi su sačuvani, a 2015. godine objavljeno je Blu-Ray i DVD izdanje koje je iste godine Institut Lumière objavio na YouTubeu¹². Izdanje je popratilo mnogo pozitivnih komentara suvremenih gledatelja koji su većinom bili fascinirani upravo tom mogućnošću da vide život kakav je tada bio: stvarne ljude koji dižu šešire u pozdrav kameri, odjeću, odnose, čak i intimnu scenu iz života jednog od braće Lumière u kojoj on sa suprugom hrani svoju malu bebú. Jednako zahvalni gledatelji kao i mi danas bila je tadašnja publika, koja je čekala u redovima dugim gotovo pola kilometra (Abel 1994; Rittaud-Hutinet, Dentzer i Hodgson 1995) kako bi kupili ulaznice za projekciju koja je trajala 15 minuta (Abel 1994). Braća Lumière osim što su bili izumitelji, vizionari, genijalci, bili su i dobri biznismeni. Lumièrovi su snimatelji, naime, čak znali i satima sa svojim kamerama stajati na prometnim mjestima, da ih svijet vidi, i okretati ručicu kao da snimaju, iako u kameri nije bilo filma, pa bi ljudi navečer pohrlili u kinematografe nadajući se da će sebe ugledati na platnu (Sadoul 1962:23). A pojedinci su se potencijalno i mogli vidjeti na filmu, jer su filmovi prikazivali ono što je autorima bilo na dohvata ruke, odnosno najjeftinije snimiti, a to je bio običan, svakodnevni život oko njih. Dakle, možemo reći da su te fil-

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

¹² <https://youtu.be/U4s4sS40G9s>

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

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

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

tim, ta prva tehnologija - kinematografi, nitratne filmske vrpce i fonografski voštani cilindri za snimanje zvuka - bila je „nezgrapna, velika i teška, opasna za rad i gotovo nemoguća za transport“ (Rouch 1975) – ekspediciji je trebalo mjesec dana samo da stignu na odredište – i „morao si biti lud da je koristiš“ (Rouch 1995). Ali Haddon ju je itekako koristio i bio je toliko oduševljen njome i snimkama koje je napravio, što je uključivalo fotografije, filmske snimke i audio snimke, da je australskom kolegi biologu, antropologu i etnologu Baldwinu Spenceru, kada je on sam dvije godine kasnije odlazio na teren, rekao: „Daj, stvarno moraš uzeti kinematograf (...), ili kako ga već zovu kod tebe. Apsolutno je neophodan, nezamjenjiv je kao dio antropološke opreme“ (Anne Grimshaw 2001). Ako pokušamo analizirati važnost i kontekst vizualnih snimaka iz Haddonove ekspedicije koristeći kriterije ponuđene od strane vizualnih antropologa iz prethodnog poglavlja, jasno je da je Haddon zadovoljavao dva važna kriterija: svakako je bio čovjek „iz struke“ i svakako je imao etnografsku namjeru jer je uzeo „sa sobom na teren filmsku kameru da bi njome bilježio život australskih Aborigina“ (Ruby 1996). Budući da je postojala i stručnost i svrha, možemo reći da je to uistinu bila prva vizualna etnografija u povijesti. Važnost snimljenog materijala, kao prvog uopće zabilježenog (etnografskog) materijala s australskog kopna je, naravno nemjerljiv. Kada je, u sklopu British Library u razdoblju od 2004. do 2009. godine uspostavljen projekt digitalizacije najvažnijih snimaka snimljenih u cijelom svijetu između 1898. i 1915. godine, Haddonov materijal je uvršten u projektne materijale i javno objavljen¹⁴, a 2011. godine je postao dijelom baze podataka National Film and Sound Archive of Australia¹⁵ u sklopu projekta *Sounds of Australia*. Unutar projekta *Sounds of Australia*, iste snimke su također sada javno dostupne, ali uz dodano upozorenje o odricanju odgovornosti, koje upućuje na drugi važan kriterij vizualnih etnografija koji smo spomenuli, a to je etika istraživanja Drugog: „gledatelji koji su prijelom australski domoroci ili otočani otoka tjesnaca Torres upozoravaju se da prizori mogu sadržavati snimke preminulih osoba.“¹⁶ Naravno da

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

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

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

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

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

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

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

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

Tjitjingalla Corroboree. Taj materijal je također dostupan online od 2011. godine kao dio kolekcija Muzeja Viktorije¹⁸. Zanimljivo je, međutim, da taj materijal ima još mnogo strože i detaljnije upozorenje o odricanju odgovornosti, jer ne samo da upozorava na snimke preminulih osoba koje bi pripadnicima starosjedilačkih, domorodačkih, indigenih naroda mogle biti emotivne ili uvredljive, nego jasno navodi da snimke sadrže prizore koji su „neosjetljivi, iskazuju nepoštovanje, uvredljivi su ili rasiistički i sadrže stavove autora iz određenog povijesnog perioda, te se danas smatraju potpuno neprikladnima“¹⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

Osim tih *travelogue-adventure* filmova (Ruby 1980:434), snimaju se čak i pravi igrani filmovi. Edward Curtis, vjerojatno najpoznatiji etnografski fotograf svih vremena²¹, 1914. godine pod naslovom *In the Land of the Head Hunters*²², snima dramatizaciju epa o narodu Kwakiutl u Britanskoj Kolumbiji. Film je kasnije bio obnovljen i nanovo prikazivan pod imenom *In the Land of the War Canoes* (Heider 1982:20 i Ruby 1996:1348-1350).

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

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

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

Počeci kinematografskih prikazivanja u Hrvatskoj

Nepunih godinu dana nakon prve svjetske kinematografske predstave braće Lumière, 8. listopada 1896. godine u Zagrebu, u dvorani Kola u zgradi Hrvatskog sokola održana je i prva službena kinematografska predstava u Hrvatskoj (Škrabalo1984:9-13)²³. Prva stalna kino dvorana u Zagrebu je također otvorena vrlo brzo nakon sličnih kinematografa u svijetu. Prvu svjetsku distribuciju filmova započela su braća Miles 1903. godine u SAD-u, a 1905. godine u Pittsburghu otvorili su prvi stalni američki kinematograf čiji je komfor bio ravan kazališnom (Škrabalo1984:16). U Zagrebu je prvu kino dvoranu otvorio poduzetnik Bayer u studenom 1906. godine u Gajevoj ulici broj 1 koja se zvala Pathé bioskop, ali bila ubrzo preimenovana u Union (Škrabalo 1984:15-17). Najranija filmska zagrebačka publika je gledala isto ono što su gledali Parižani i Amerikanci, ali isključivo inozemnu filmsku produkciju. Međutim, već potkraj 1898. godine na projekciji što ju je upriličio jedan putujući kinematograf, Zagrepčani imaju prilike vidjeti aktualnosti iz života svojega grada (Škrabalo 1984:18-19), što ih svakako privlači na projekciju. Radilo se, kao i u slučaju prvih kinematografskih prikaza Pariza i njegovih žitelja braće Lumière, o vrlo kratkim, minutnim sekvencama snimljenima na različitim mjestima u gradu, koje opet prikazuju ljude, kulturu, življenu svakodnevicu i koje bi svakako mogle biti 'optužene' za svojevrsnu autentičnu etnografičnost. Prva, za ono vrijeme duža hrvatska filmska metraža, od oko petnaest minuta trajanja, prikazana je u svinju 1912. godine u zagrebačkom Kinematografu Ćirilo-Metodskih zidara (Škrabalo 1984:20-21). Sastojala se od snimaka stvarnih lokacija i „etnografskih“ situacija iz središta Zagreba i njihovih protagonista, poslijepodneve promenade na Zrinjevcu, dijelova nogometne utakmice Cricketera i HAŠK-a, te reportaže o boravku saskog kraljevića u Zagrebu. Nije sasvim sigurno tko je bio autor tog prvog hrvatskog filmskog žurnala, ali za pretpostaviti je da bi to mogao biti naš prvi profesionalni filmski snimatelj Josip Halla (1880-1960). Halla je bio prvi profesionalac koji je u Hrvatskoj od tog

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

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

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

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

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

Kolonijalni susreti i prvi etnografski filmovi

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

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

Bio je Amerikanac, ali već u dobi od dvanaest godina odlazi sa ocem, rudarskim inženjerom, živjeti u Kanadu, u Ontario koji s južne strane obuhvaća Hudson Bay. Mali Bob je rano, dakle, navikao na život na sjeveru i na život u divljini, a pripadnici naroda Ojibwe bili su mu prvi susjedi.²⁶ Prema podacima iz njegove vrlo iscrpne biografije iz lokalnog Muzeja Port Arthura, današnjeg Thunder Bay-a²⁷, srednjoškolske obveze je radije zamjenjivao sviranjem violine i snimanjem fotografija, a boravak na rudarskom fakultetu koji je upisao na inzistiranje oca, trajao je samo sedam mjeseci. Zarađivao je radom u rudnicima, a vrlo brzo i pomagao mnogim rudarskim ekspedicijama, što ga je, željnog putovanja, vodilo sve sjevernije. Bio je prvi ne-Inuit koji je stigao do nepoznatog i nekarti-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

unutar iglua, no zbog velike, nezgrapne kamere, jedini je način snimanja bio gore opisani (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Međutim, bilo je tu i drugih intervencija. Kao što je i prije spomenuto, u želji da pokaže kako je život Inuita izgledao nekad, u Flahertyjevom imaginariju prije nego što je dotaknut ‘civilizacijom bijelog čovjeka’, Flaherty je od svojih junaka tražio da oblače odjeću od kože i krzna kakvu tada više nisu nosili, te da love harpunima, a ne puškama, što su tada, 1920-ih, već redovno činili. Možda je ipak najbolji i najočitiiji primjer primjene postupaka iz igranog filma bilo korištenje glumaca. Naime, dotična inuitska obitelj, koju će zbog kasnijeg velikog uspjeha filma cijeli svijet doživljavati upravo kao ‘iskonsku’ inuitsku obitelj, nije bila prava²⁹. Bila je sastavljena za potrebe filma, sam glavni glumac Nanook se pravim imenom zvao Allakariallak (Raheja 2007), i bio je jedan od prvih Inuita koje je Flaherty upoznao na samom terenu. Njegova filmska supruga, pravim imenom Alice Nuvalinga u ulozi Nyle nije imala nikakve veze s Nanookom u stvarnom životu, ali čini se da je, kao i druga glavna glumica u ulozi Cunayoo, čije pravo ime ostaje nepoznato (Emberley 2007), imala ljubavničku vezu sa samim Flahertyjem (Rony 1996, Emberley 2007). Vrlo holivudski od njega, čini se.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

U svakom slučaju, Flahertyjev *Nanook sa sjevera* nadahnuo je mnoge, tj. postao je filmskom prekretnicom. Najprije su ga 'prepoznali' filmaši. Sergej Eisenstein, kojeg smo već spominjali u ovoj knjizi, rekao je da su ruski redatelji onog doba naučili od *Nanooka* više negoli od bilo kojeg drugog stranog filma (Ruby 1980:438). S vremenom je počeo utjecati i na antropologe, jedna scena iz kasnijeg filma, *Moana* nadahnula je Margaret Mead za Samoansku dioramu u Dvorani naroda Pacifika u poznatom Američkom prirodoslovnom muzeju u New Yorku³⁰; Jean Rouch često je navodio Flahertyjeve principe rada kao temelj svojem vlastitom (Ruby 1980:446-447), a Flahertyjev utjecaj vidljiv je i u kasnijim važnim etnografskim filmskim ostvarenjima Johna Marshalla *The Hunters* i izuzetno poznatom filmu Roberta Gardnera *Dead Birds* (Heider 1982:22), isječak iz kojeg se i danas prikazuje kao dio stalnog postava Musée du Quai Branly u Parizu, otvorenog 2006. godine.

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

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

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

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

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

Bez kolonijalnog drugog: kako je počeo etnografski film kod kuće³¹

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

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

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

Te važne i velike 1922. godine, godine *Nanooka*, ali i *Argonauta*, u Hrvatskoj je već spomenuto filmsko poduzeće Jugoslavija počelo snimati ciklus filmova pod zajedničkim naslovom *Narodni život i običaji* (Majcen 1995/1996:124). Prvi film iz tog ciklusa bio je i prvi ‘domaći’ etnografski filmski proizvod, *Seljački svatovi iz Sunje*, odnosno *Hrvatska seljačka svadba*³², pod kojim se naslovom isti film navodi u literaturi i arhivi³³. Ideja o snimanju cijelog ciklusa i svadbenih običaja kao njegovog prvog dijela potekla je, čini se, od tadašnjeg ravnatelja Etnografskog muzeja, etnologa Vladimira Tkalčića. Sam Etnografski muzej postojao je tada kao samostalan muzej tek tri godine, od 1919. godine, pa je logičan i poseban entuzijazam prema svim zamislivim etnografskim projektima i naporima, posebno onima koji su u to doba bili tehnološki, metodološki, a činilo se

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Andrija Štampar i film u službi narodnog zdravlja

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

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

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

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

repciji te zbog toga nisu imali neki naročit odjek. Njihove zdravstveno-propagandne poruke su jednostavno ostajale izgubljene u kulturnom prijevodu. Stoga je vrlo brzo Škola započela s proizvodnjom vlastitih filmova snimljenih na domaćem terenu i to različitih žanrova – igranih, dokumentarnih, čak i animiranih (Škrabalo 1984; Majcen 1987). Naravno da filmovi čija je primarna namjera bila zdravstveno-propagandna i prosvjetiteljska nisu bili etnografski. Međutim, postavlja se pitanje koje nas vodi nazad na raspravu vizualnih antropologa i redatelja o prirodi etnografskog filma s početka ove knjige, a to je mogu li neki od njih biti i etnografski iskoristivi, odnosno sadrže li one neke ‘stvarne’, ‘točne’, ‘znanstvene’ etnografske podatke? U slučaju filmova Škole narodnog zdravlja odgovor nije jednostavan. Svi propagandni filmovi ŠNZ-a uistinu jesu nastali na temelju „podataka“ s terena. Međutim, nisu to bili neki sustavni stručni naponi za prikupljanjem etnografskih podataka, više su to bila bilježenja, opservacije, iskustva i dojmovi samih liječnika koji su na terenu radili i, često, živjeli jer se radilo o udaljenim ruralnim krajevima. Liječnici su, dakle, bili direktni promatrači, ali i sudionici načina i uvjeta života ruralnog stanovništva i ruralnih krajeva toga doba - osim po Hrvatskoj, snimalo se i po drugim krajevima tadašnje Jugoslavije – ali samo kako bi detektirali i mapirali problematična ponašanja koja su utjecala na raširenje pojedinih bolesti i lošu zdravstvenu situaciju općenito u malim mjestima i selima onoga doba. Stoga filmovi ne nastaju iz potrebe da se bilježe podaci, nego iz potrebe da se na temelju viđenog i doživljenog prikažu korektivi tog istog ponašanja. Dobar je primjer takvog filma, iako ih ima uistinu veliki broj, točnije 165³⁴, *Dva brata – priča o sušici*³⁵, redatelja Kamila Brösslera iz 1931. godine. Film traje 38:46 minuta, dakle, nije zapravo niti kratak za jednu zdravstveno-propagandnu poruku, a započinje s telopom „Dragi prijatelji! Svaki četvrti čovjek umire kod nas od sušice!“ S telopa nam se dalje, u prvom licu, obraća liječnik koji priča priču iz svoje službe, a koja se odigrala „u jednom selu našeg Turopolja.“ Slijedi prikaz uredne seoske kuće, djece u čistoj bijeloj odjeći, čiji odgovorni otac, mlađi od dva brata, marljivo radi i čija majka cijeloj obitelji na stol stavlja kuhane, zdrave obroke, ali i prikaz mračne, tamne kuće

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

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

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

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

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

nima, pa je Škola mogla doći i do stanovitih prihoda (Majcen1998b:156). A zahvaljujući svemu tome, u arhivi Škole narodnog zdravlja, odnosno u Hrvatskom filmskom arhivu (Hrvatskoj kinoteci) Hrvatskog državnog arhiva ostali su sačuvani i korisni etnografski kadrovi i sekvence iz razdoblja između dvaju svjetskih ratova. Od 2018. godine, a posebno tijekom pandemijskih godina 2020. i 2021., Hrvatski državni arhiv je u sklopu projekta promocije filmske nacionalne zbirke objavljivao na javnim kanalima You Tube-a izabrane filmove iz produkcije ŠNZ-a³⁷. Prema broju pregleda filmova i javnih komentara čini se da su ti filmovi danas potpuno nezanimljivi YouTube gledateljstvu - no, o zanimljivosti etnografskih filmova svakako ćemo još raspravljati.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Taj važan Jedan dan...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Milovan Gavazzi – čovjek s kamerom

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gavazzi je snimio i sačuvao od zaborava, između ostalog, i: tada još uvijek žive pojave tehnike lončarstva iz Potravlja kod Sinja i s otoka Iža, oranje *ralom* iz Gata (Poljica, iznad Omiša) i *orgnjem* s otoka Krka, ribolov mrežom *migavicom* s otoka Pašmana, pletenje *jalbe*, te pogreb na saonicama u Trgu kod Ozlja, izradu dvojnica u Lazu, sa zagorske strane Sljemena, kolo iz okolice Kupresa, *zvončare* Kastavštine (Marčelji), tehniku kuhanja mlijeka vrućim kamenjem u okolici Livna³⁹. Zahvaljujući Gavazzijevom filmskom bilježenju, danas imamo sačuvanu sliku pojavnosti tih segmenata tradicijske kulture. Ukratko,

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

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

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

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

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

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

Uz Gavazzija i filmsku radionicu Škole narodnog zdravlja postojao je još jedan pokušaj snimanja etnografskog filma i to od strane pojedinaca, supružnika Gušić - etnologinje Marijane Gušić-Heneberg i prirodoslovca i liječnika Branimira Gušića. Riječ je o filmu *Durmitor*, koji su davne 1930. godine snimili uz pomoć bečkog snimatelja Karla Koraneka. Premda je posrijedi vrijedno ostvarenje, film se donedavno smatrao izgubljenim, ali je pronađen zahvaljujući trudu zaposlenika arhive Jugoslavenske kinoteke u Beogradu, 2012. godine⁴⁰. Kao strastveni planinari, supružnici Gušić su od ranih 1920-ih bili članovi Planinarskog društva Sljeme, u sastavu kojeg je djelovala i kinoamaterska sekcija. U sklopu svojih prirodoslovnih, povijesnih, etnoloških i antropogeografskih istraživanja intenzivno su obilazili i fotografirali Dinaride i život lokalnog stanovništva. U skladu s tada dominantnim teorijama u etnologiji, Marijana Gušić istražuje prvenstveno sezonske migracije ljudi i stoke i bavi se etnogenezom, dok je prirodoslovca i liječnika Branimira Gušića osobito intrigirao taj život ljudi u kraškim planinskim područjima u kojima je stočarstvo bilo glavna grana gospodarstva. O njegovoj zaljubljenosti i oduševljenju krajem i ljudima svjedoči gotovo svaki pojedini kadar filma, koji je nakon njihovog povratka u Zagreb hitno poslan na laboratorijsku obradu u Beč, te koji se poslije, ozvučen glazbom s gramofonskih ploča, prikazivao i u europskim kinima i to u Zagrebu, Ljubljani, Cetinju, Beogradu, Beču, Münchenu, Pragu, Bratislavi i Zürichu⁴¹. Radilo se zapravo o klasičnom filmskom dokumentiranju putovanja jedne male planinarske skupine kroz prelijepe krajeve i predjele, koje je zbog intimnog, znatiželjnog, prisnog, direktnog načina na koji oko Koranekove kamere opisuje stanovništvo

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

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

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

PRVE TEORIJE ANTROPOLOŠKOG FILMA I PROMJENE PARADIGMI

Egzotika, *kino-oko* i teorija filma

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

je unaprijed bila snimljena glazbena podloga, čak sa ponekim zvučnim efektom šuštanja lišća i drugim ambijentalnim zvukovima, uključujući i poznatu riku lava na MGM logu koju tada čujemo prvi puta u povijesti⁴². Zaplet je opet bio jednostavan, gotovo već klasičan holivudski, ali se temeljio i na stvarnim ondašnjim problemima Polinežana. Naime, u središtu je priče američki liječnik Lloyd, koji ima problema s alkoholom, ali se bori za prava pacifičkih ronioca bisera, jer primjećuje da ih američke i europske kompanije tjeraju na prečeste urone čime njihovo zdravlje biva ozbiljno narušeno. Antikolonijalnu poruku film nasljeđuje od književnog predloška koji je bio kritičan zbog promjena koje kolonijalizam – u slučaju južnog Pacifika prvenstveno američki, britanski i francuski – donosi domicilnim kulturama. Film je također reflektirao tada tek nastajući diskurs o potrebi kulturnog relativizma u promatranju drugih kultura koji se, 1928. godine, pojavio u radu *Coming of Age in Samoa*, autorice Margaret Mead (Geiger 2002:99). Daljnji je tijekom radnje filma ipak bio banalniji; Lloydova njegova borba za prava ronioca dovodi u opasnost, jer ga se šefovi kompanija koje trguju biserima žele riješiti, pa ga pod utjecajem alkohola otisnu samog u maloj barci na tihooceansku pučinu. On ipak, naravno, preživi plovidbu, a da bi se probudio na polinežanskom otoku na kojem nikada nisu vidjeli bijelog čovjeka i u priču tada ulazi, što drugo negoli privlačna poglavičina kćer i tatauiranje. Iako književni predložak alegorizira izmišljenu opasnost prelaženja imaginarne granice između uljuđenog Zapada i divlje Polinezije, postavlja dobra pitanja demaskiranja Drugosti i pitanja utonuća u iskonsku senzualnost – okus koje nam zauvijek može oduzeti mogućnost da se vratimo u siguran komfor i (malo)građanske vrijednosti našeg doma i ognjišta (Geiger 2002:100) – što su temeljni toposi imaginacije susreta Zapada i Divljine, film ostaje zabrinjavajuće površan. Iako u cijelosti snimljen na Tahitiju, film tvrdi nešto drugo, jer nas uvodni telopi upozoravaju da je sniman „sa drevnim domorodačkim plemenima“, uz „koraljne atole južnog Pacifika, koji su već stoljećima posljednji ostaci zemaljskoga raja“. Snimatelj Clyde de Vinna je 1930. godine dobio Oskara za najbolju fotografiju. Najbolja scena je, kako navodi kritika objavljena u *Film Daily* 5. kolovoza 1928., ona u kojoj ronioca na bisere zarobi gigantska školja bisernica i u kojoj ga ronilački *buddy* pokušava spasiti dok u blizini vrebaju morski

⁴² <https://aficatalog.afi.com/>

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

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

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

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

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

i stavovima⁴⁵, te da nije uvjerljiv u kulturnom kontekstu Polinezije u kojem je smješten. Iako je gotovo sigurno da melodramatična ljubavna priče nema nikakve veze s predbračnim ponašanjem u polinežanskim kulturama, Flaherty pak inzistira na svojoj ideji Polinezije koja također (više) ne postoji. Polinezija je tada već turistički raj. Glavnu su glumicu, Anne Chevalier, izabrali među posjetiocima lokalnog koktel bara, a nisu je našli ispod djevičanskog slapa, kako bi to možda zamišljao Flaherty. Međutim, Flaherty-ju se uskoro pokvarila i kamera, pa snimanje preuzima Floyd Crosby (*Točno u podne, Pad kuće Usher*) koji 1931. godine za taj posao dobiva i Oskara. Flaherty odustaje i od tog projekta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ali ti filmovi:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uloga Margaret Mead u razvoju antropologije 20. stoljeća neupitna je. *The New Yorker* joj 2019. godine posvećuje članak⁴⁶ o borbi protiv rasizma i seksizma i navodi:

Bila je jedna od najutjecajnijih intelektualaca u Americi. Njezina prva knjiga, Odrastanje na Samoi⁴⁷, koju je izdala 1928. godine kada joj je bilo tek 26, postala je pravi best-seller, a sljedećih pedeset godina Margaret Mead bila je zagovornica svega što se smatralo progresivnim u nacionalnim debatama, od spola i roda do nuklearne politike, okoliša i legalizacije marihuane – za koju se zalagala iako je bila tek rana 1969. godina. Imala je mjesečnu kolumnu u časopisu Redbook koja je izlazila šesnaest godina i koju je pročitao nekoliko milijuna ljudi. Savjetovala je vladine agencije, svjedočila pred američkim Kongresom i predavala na sve moguće društvene teme svim mogućim slušateljima. Bila je gošća Johnnya Carsona na Tonight Showu. Časopis Time nazvao ju je „Majkom svijeta“. Godinu dana nakon njene smrti, 1979. godine, američki predsjednik Jimmy Carter odlikovao ju je Predsjedničkom medaljom za slobodu⁴⁸.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmsku metražu s Balijske Margaret Mead je podijelila u šest filmova. Iako je mapa s fotografijama objavljena 1942. godine, prvi film pod naslovom *Trance and Dance in Bali*⁴⁹ objavljen je, zbog Drugog svjetskog rata koji je bio u tijeku, tek 1952. godine. Ostali filmovi objavljavani su još kasnije. Mead je prema temama montirala filmske zapise s terena, preko kojih je onda odspikirala svoj stručni naratorski tekst⁵⁰. Naravno, radilo se još o nijemom filmu, odnosno o materijalima snimljenima netonskom kamerom, koju su jedinu imali na raspolaganju (Sherman 1998:35; Heider 1982:29-30). S obzirom da je Mead u svojem znanstvenom radu primjenjivala holistički pristup (Sherman 1998:34 i 36; Balikçi 1987:126-127), prilazila je kulturi kao cjelini u kojoj svaki detalj nešto govori i ima svoje društveno utemeljeno značenje, koje je pak uvjetovano lokalnim sustavom vrijednosti i lokalnom kulturom (Heider 1982:28). Ali dakako, za nju je film, kao i fotografija, bio sredstvo bilježenja i dokumentiranja, a ne i izražavanja, upravo kao i za Milovana Gavazzija. Znamo, međutim i da je Gavazzi nije kopirao, jer on je u svrhu etnografskog bilježenja kameru počeo koristiti još šest godina prije Margaret Mead, 1930. godine.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Margaret Mead je, međutim, prema tom pitanju sasvim određena

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

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

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

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

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

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

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

Četrdesete u Hrvatskoj – od Hrvatskog slikopisa do Jadran filma

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

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

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

hovom nastojanju da ulove veliko jata tuna u podvelebitskom kanalu. U filmu još nema sinkro-zvuka, pa nam radnju opisuje i spikerski *off*-tekst koji ponekad interpretira radnju, najčešće u smislu veličanja napora ribara, a često, jednostavno, pojašnjava što se događa. Spikerski tekst prati i (vrlo dramatična) autorska glazba. *Tunolovce* je radio Branko Belan, jedan od važnijih hrvatskih filmskih redatelja, teoretičar filma, filmski i televizijski kritičar, ujedno i utemeljitelj Katedre za montažu današnje Akademije dramskih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Iako je tema filma bila sasvim etnografska – način ribolova – film nije ni na koji način imao namjeru biti etnografski. Isto se može zaključiti i o filmu *Koraljari i spužvari*, čiji je autor također bio profesionalac, Rudolf Sremec, scenarist i redatelj, dapače, dobitnik Oscara za scenarij animiranog filma *Surogat*. Film također prati tradicijsku pomorsku ekonomiju, koraljare i spužvare šibenskog područja pri vađenju spužvi odnosno koralja; izuzetno je dobro snimljen, čak nešto intimniji i topliji u kadrovima, sasvim filmski blizak svojim protagonistima u njihovoj svakodnevnoj borbi za zaradom. Za snimanje je prvi put u hrvatskoj kinematografiji upotrijebljena podvodna kamera, koju je izradio Sergij Tagatz. Bez obzira na privlačnost kadrova, u filmu ne saznajemo ništa o kontekstu u kojem se vađenje spužvi i koralja odvija, o tome tko ih vadi i kada, koliko se može zaraditi na taj način, dakle, nedostaje čak i temeljni etnografski „tretman“ teme. Naravno, nije bio ni mišljen. Simbolika borbe s morem koje daje, ali i traži, ostaje, međutim, prepoznata do danas, pa se scene iz filma mogu danas naći na You Tubeu kao podloga klapskim pjesmama⁵². Škrabalo i Majcen su kritični prema oba filma i tvrde da su oni prvenstveno bili namijenjeni agitiranju pristupanja seljačkim radnim zadrugama, te da ih kao takve treba i gledati (Škrabalo 1984; Majcen 1998 c: 172-175). Unatoč tome, činjenica je da je javno, a ne komercijalno, financiranje filmske proizvodnje imalo za posljedicu i njezino usustavljivanje i organiziranje i, što je najvažnije, okupljanje i educiranje kadrova potrebnih u procesu filmske proizvodnje. Ta su vremena stoga udarila temelj suvremene hrvatske kinematografije i odgojila mnoge redatelje. Dvadesetak godina kasnije, oni će biti nositeljima zrele i autorski samosvjesne filmske dokumentaristike, čije ćemo pojedine radove, primjerice Sremčeve *Ljude na točkovima* iz 1963. ili *Vrijeme šutnje* iz 1971. godine, moći (uvjetno) uvrstiti

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

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

Jean Rouch – promjena paradigme

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Od pustinje Kalahari do institucionalizacije etnografskog filma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Göttingenski Institut za znanstveni film, IWF – danas IWF Knowledge and Media – također je ostao aktivan do danas, s gotovo nepromijenjenom misijom da proizvodi, dokumentira i distribuira audiovizualni medij za potrebe istraživanja i podučavanja od javnog interesa. Kasnije, krajem 1990-ih, Institut prebacuje fokus svojeg rada s proizvodnje filmova isključivo na pohranjivanje, sistematiziranje i transferiranje audiovizualno zabilježenih podataka relevantnih za znanost – transformira se u medijskog znanstvenog provider-a⁵⁴. To je ovaj Institut činio od svojih početaka, što je dijelom ponukalo i našu domaću uzdanicu, Milovana Gavazzija, da razmišlja na taj način, odnosno da to pokuša primijeniti i u svojem snimateljskom radu. Dapače, vrhuncem znanstvenog etnološkog filma Gavazzi je smatrao komparativne filmove sastavljene upravo od takvih, različitih materijala iz različitih krajeva svijeta, koji uspoređuju istu kulturnu pojavu – opširnije o tome bit će riječi u sljedećem poglavlju. On je Institutu i slao svoje filmske zapise, no nisu mu svi bili prihvaćeni kao dio arhiva, zbog visokih i strogih kriterija koje je Institut postavio. Gavazzi je, zapravo, i snimao svoje zapise prema naputcima Instituta, kako bi zadovoljio visoke znanstvene kriterije, za koje je, očito, smatrao da ih Institut ima. A Institut mu je i pomagao, povremenim doniranjem filmske vrpce za snimanje (Križnar 1992:189-190). Nekako je Gavazzi u istom intervjuu i priznao tu svoju ovisnost o njima, pomalo rezervirano naglasivši da su oni u Institutu baš htjeli „takve“ – što god to da značilo – filmove (Križnar 1992:190).

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

Mlade snage i mlada televizija u Hrvatskoj

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

Međutim, početkom tog desetljeća, točnije, krajem prošlog, na etnološkoj sceni pojavljuje se i prvi znanstveni institut koji se bavi etnologijom i folkloristikom i koji je očigledan i novi interesent za etnološka audio-vizualna istraživanja. Naime, godine 1948. u Zagrebu je osnovan Institut za narodnu umjetnost – današnji Institut za etnologiju i folkloristiku – čiji zaposlenici i suradnici, etnolozi, etnomuzikolozi, etnokoreolozi, folkloristi, itd., također izlaze na teren i također koriste kameru u svrhu bilježenja. Prvi put se to dogodilo 1957. godine kada se kamere prihvatio etnolog i etnokoreolog Ivan Ivančan (Gotthardi-Pavlovsky 2009). I on radi kratke filmske zapise: snima ples balun/balon u Rovinjskom Selu i Rudanima, kod Pule, zatim običaj ljelja, pa kolo i nadgrobne križeve u Gorjanima, kod Đakova, a iduće, 1958. godine posvetio se svojem rodnom selu Molavama, u Podravini, gdje snima obradu konoplje, te ispiranje zlata na Dravi⁵⁵.

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

⁵⁵ Podaci dostupni u arhivi Instituta za etnologiju i folkloristiku Zagreb

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

PROFESIONALIZACIJA VIZUALNE ANTROPOLOGIJE – FILMOVI I INSTITUCIJE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Riječima samog Gardnera:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Slično pohvalan je i Karl Heider:

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ <https://www.edcpub.com/>

fikciju na temelju eventualnog sjećanja samih pripadnika naroda Netsilik, ponovo uz evidentno 'poricanje istovremenosti' (Fabian 1983), a sve to u obrazovne svrhe u društvenim znanostima. Vjerojatno se procijenilo da je zadnji trenutak za učiniti takvo nešto, dok još ima ljudi koji se – eventualno – sjećaju života prošlosti i prije nego što se njihova kultura sasvim promijeni. Balikči je odlučilo rekonstruirati njihov načina života – odabrao je lov i ribolov kao glavne teme – iz 1919. godine stoga što je to bila zadnja godina prije dolaska lovnog oružja, prvenstveno pušaka, u to područje. I, upravo poput Flahertyja, priču je odlučio ispričati kroz život jednog čovjeka Itimanguerka i njegove obitelji, kroz njihove sezonske migracije u potrazi za hranom⁶⁰. Poput Flahertyja i Nanooka, i Balikči i Itimanguerk usko su surađivali. U filmovima nije bilo nikakve naracije, čak ni titlova. Ostavljeno je da radnja i situacije govore same za sebe. Tijekom 1960-ih napravljeno ih je ukupno devet u trajanju od pola sata što je, također, očigledno bilo prilagođeno obrazovnoj svrsi. Prikazivani su na obrazovnoj televiziji, te na nastavi u učionicama, imali su velik odjek i, čini se, ipak pokazali moguću obrazovnu vrijednost tako zamišljenih filmova (Gotthardi-Pavlovsky 2009). Međutim, sami Inuiti iz sjeverne Kanade nisu tada uopće bili suglasni s načinom na koji je prikazan život njihovih sunarodnjaka kao onih koji nose odjeću od ručno krojenih i rezanih kože i krzna, koriste usta i pljuvačku za oblikovanje obuće, hrabro preživljavaju u zahtjevnom, okrutnom okolišu, a u vremenu dok je sve to bila samo povijesna priča i dok su Inuiti živjeli vrlo slično kao i svi ostali Kanađani na sjeveru. Uvijek možemo zaključiti da je kritika prošlih analiza i tumačenja kulture nešto što je očekivano, jer se kulture snažno i relativno brzo mijenjaju, te da su nova tumačenja uvijek točnija od prošlih, no vrlo je zanimljivo analizirati način na koji je široka i suvremena, *YouTube* publika, razumjela serijal *Netsilik Eskimo* nakon što ga je nezavisni kanal pod nazivom *Alaska Extreme* postavio za javno gledanje 2018. godine.⁶¹ U tri prve godine svoga postojanja na *YouTube*-u serijal je prikupio više od 2 milijuna gledanja uz više od 7 tisuća sviđanja i niti jednog ne sviđanja. Većina komentara naglašavala je iskonsku hrabrost čovjeka, glavnog glumca, u preživljavanju i adaptaciji i „čitala“ značenje filmova kao himnu čovječanstvu. Iz mnoštva sličnih, znakovita su tri:

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

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

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

zatim

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

i

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

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

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

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

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

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

ročelnik Filmskog odsjeka i dugogodišnji predavač filmske umjetnosti na UCLA koji je predavao, između ostalog, Francisu Fordu Coppoli i Lawrencu Kasdanu (Petrie 2004), a imao je ideju o kreiranju filmskog žanra koji bi direktno i očigledno spojili film i antropologiju. Radilo se zapravo o široj ideji, svojevrsnom „kreativnom zanosu“ (Bromhead 2020), u kojem su odsjeci za izvedbene i filmske umjetnosti tada usko surađivali s odsjecima za antropologiju upravo s namjerom da pokušaju osmisлити sasvim novi način, novi *modus* u kojem bi filmove trebalo snimati, a koji bi posljedično omogućio produkciju filmova koji bi bili antropološki relevantniji, odnosno korisniji za samu znanstvenu disciplinu (Bromhead 2020). *The Village* je film o jednom malom vrlo udaljenom irskom selu Dún Chaoin iz okruga Kerry, najzapadnijoj točki cijele Euroazije. Selo su brojni turisti tada, kasnih 1960-ih, posjećivali zbog prelijepog krajolika, ali i njegove zabačenosti i još prisutnog gelskog jezika, te je utjecaj modernizacije na tu malu zajednicu centralna tema filma. Irski filmski institut u najavi javne projekcije filma iz 2017. godine navodi⁶³: „film jasno bilježi kako turisti koji dolaze u potrazi za iskustvom te neke stare, tradicijske kulture, uopće ne razumiju da samo njihovo prisustvo direktno ubrzava njeno nestajanje. Istu poruku vidimo i na jednom od uvodnih telopa.“ Nadalje, uvodni nas telop upozorava da film direktno „dokumentira ono što se događalo u ljeto 1967. godine“, da „niti jedna scena nije bila inscenirana“, da u filmu „nema naratorskog komentara“, te da je „tumačenje prepušteno gledateljima“ (0:01:32). Film u svom pristupu uistinu nudi nešto novo (Bromhead 2020); bio je to, kako tvrdi sam autor filma, prvi film napravljen u stilu „sudjelujuće kinematografije“, odnosno „participatory cinema“, koji direktno pokazuje odnos koji se stvara između autora i onih koje snima jer autori, obrađujući temu, pokazuju svoju filmsku ekipu na raznim mjestima snimanja: u pubu, ribarskoj kolibi, domovima protagonista. Možda najbolji sažetak i analizu filma nudi sam Paul Hockings u intervjuu iz 2007. godine⁶⁴:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

zetan stručnjak za narode Zuni i Navajo s kojima je živio i radio već od 1948. godine. Bio je glavni antropolog na državno financiranom projektu Cornell-Navajo Field Health Research Project u razdoblju od 1953. do 1960. godine⁶⁷. Na temelju tih istraživanja piše mnoge medicinsko antropološke studije, te se sve više bavi primijenjenom antropologijom. Prema članku *The New York Timesa* kojim je popraćena Adairova smrt 1997. godine, bio je izniman stručnjak, ali i antropolog koji je ostvario rijetko kvalitetan odnos s narodom koji je istraživao i čiji su mu pripadnici, kada ga je već u starosti snašla i bolest, 1994. godine priredili kompleksnu i zahtjevnu ceremoniju liječenja koja se gotovo nikada ne priređuje osobi koja nije Navajo⁶⁸.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷¹ Indiana University Press, Bloomington, 1972.

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

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

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

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

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

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

Prvi, dakle, pokušaj nativne kinematografije, konceptualiziran u projektu *Navajo snimaju sami sebe*, teorijski je obećavao mnogo i činilo se da će rezultirati uistinu značajnim pomacima u prezentaciji kultura. Očekivani se pomaci, međutim, nisu dogodili; dok su antropolozi tražili Navajo-oko, dobili su manje ili više uspješno usvajanje konvencije filmskog gledanja i filmskog snimanja. Naravno, one vještine i konvencije koje su učitelji poučavali učenike, polaznike svoje radionice. Izostali su i rezultati i svrha kojima su se nadali sami pripadnici naroda Navajo. Ako su oni očekivali da će im filmovi, kao što su naveli, biti svojevrsna reklama za autentičnost i vrijednost njihovih rukotvorina čime će se pojačati trgovina, to se nikada nije dogodilo, jer distribucija tih filmova nije niti bila namijenjena širokoj publici, već se radilo o pojedinim projekcijama organiziranim od strane autora projekata. Štoviše, mrežna stranica Penn Muzeja koji, kako je već navedeno, čuva većinu dokumentacije vezane uz projekt navodi čak mogućnost da nisu u potpunosti niti poštivana autorska prava samih Navajo filmaša, da su se filmovi kasnije prikazivali bez njihovog znanja, te da nije sasvim jasno imaju li i jesu li ikada imali svoje kopije filmova.⁷² Zanimljivo, dotični dućan, u kojem je radio Johnny Nelson, se još može naći na istom mjestu⁷³, iako je nanovo izgrađen nakon požara 1992. godine (El Guindi 2004) i Trip Advisor ga reklamira kao mjesto koje je obavezno posjetiti kao dio doživljaja najpoznatije transkontinentalne ceste na svijetu, *Route 66*, jer je vrlo blizu same ceste, a nudi „indijanske stvari“ i divnu gospođu koja „vodi dućan i zna sve o lokalnoj povijesti“, navodi jedan komentar iz 2017. godine. Što se tiče samih suvremenih teoretičara, i njihova su mišljenja podijeljena oko samog projekta. Dok Faye Ginsburg – uz Sarahu Pink i Fadwu El-Guindi, jedna od tri dosada najvažnije teoretičarke vizualne antropologije 21. stoljeća – tvrdi da je projekt Kroz Navajo oči bio kratkog dometa i, u retrospektivi, da je bio relativno sterilan i patronizirajući eksperiment (Ginsburg 1991), Fadwa El Guindi pak navodi da je obiteljima Navajo filmaša dao „iluziju,

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

⁷³ https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g31271-d12526402-Reviews-Tee_Pee_Trading_Post-Lupton_Arizona.html

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kod nas doma - etnologija, tradicija, folklor

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

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

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

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

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

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

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

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

filmskih radova i na temelju ova dva teksta, kao i intervjua kojeg je s njim 1987. g. vodio slovenski etnolog i filmaš Naško Križnar (Križnar 1992). A ako je Gavazzi i mislio drukčije, ili ako je s vremenom promijenio mišljenje, ne znamo, jer su ova dva teksta i taj intervju sve što je o toj temi ikad objavio. Prema kraju 1960-ih također se ništa značajnije nije na tom polju događalo. Jedna aktivnost zbilja se 1965. godine tijekom VIII savjetovanja Etnološkog društva Jugoslavije koje se održalo u Splitu i bilo posvećeno proslavi 70-godišnjice prof. M. Gavazzija i tom prilikom „prikazan je niz etnografskih filmova, što ih je između 1930. i 1934. snimio dr. M. Gavazzi“ (Miličević 1979 u 2009). Postoji još podatak da je projekciju svojih filmova on sam komentirao. Iako se polako klima mijenja i unutar teorijskog razmišljanja u etnologiji i 1967. godine etnologinja Dunja Rihtman-Auguštin na godišnjem sastanku drži predavanje pod naslovom Etnologija, odnosno, antropologija što uspostavlja pozitivan znak jednakosti između disciplina, osim godišnjih filmskih projekcija i komentara, o vizualnom istraživanju se ne raspravlja i ne piše. A da stvar bude gora, o problematici etnološkog vizualnog izražavanja u Hrvatskoj napisano je kompletno svega još nekoliko tekstova, od svega nekoliko autora i to puno kasnije, tek tijekom 1990-ih i 2000-ih, uz jedinu znanstvenu monografiju objavljenu na tu temu iz 2013. godine i to ne iz pera etnologa/antropologa, te znanstvenu raspravu objavljenu iste godine, što ćemo kasnije analizirati. Ako bismo odsustvo stvaranja udruga, održavanja kongresa, pokretanja specijaliziranih časopisa i kataloga, te organizirane proizvodnje namjenskih i drugih filmova, pored filmskih zapisa, mogli dovesti u vezu s nedostatkom novca, još uvijek se nameće pitanje zbog čega se o metodama korištenja kamere u etnografske svrhe u nas ne piše više u znanstvenim etnološkim i antropološkim časopisima? Nažalost, to stanje ne-pisanja o tim temama u našoj se etnologiji održalo od vremena Milovana Gavazzija do danas – uz nekoliko iznimki – što je pokazatelj temeljnog problema – da se u nas o tome disciplinarno ne razmišlja, odnosno da se film u hrvatskoj akademskoj etnološkoj zajednici ne doživljava kao, do te mjere, važan način stručnog izražavanja, da bi se o principima njegovog korištenja i metodama postizanja dotičnog više i dublje razmišljalo i raspravljalo (Gotthardi-Pavlovsky 2009).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tijekom 1960-ih nastaju tako dokumentarni filmovi Rudolfa Sremca *Ljudi na točkovima* iz 1963. godine o masovnim dnevnim migracijama ljudi na posao, i drugi na slično profilirane teme iz aktualne životne svakodnevice, poput *Zemlje* iz 1964. godine, *Sezonaca* iz 1965., simpatičnih i toplih *Zelene ljubavi* iz 1968. ili *Učitelja plesa* iz 1969. godine. Iako će generacije pamtili redatelja Obrada Glušćevića prvenstveno po TV seriji „Jelenko“ i dječje-omladinskim filmovima, kao autor dokumentaraca također snima izvrsna djela. Etnografičan po svom karakteru je sigurno film *Ljudi s Neretve* iz 1966. godine snimatelja Frane Vodopivca, gotovo poetski snimljen, o segmentima ljudskog života i rada na toj rijeci i njezinim močvarama, od rođenja do smrti. Već smo govorili o Krsti Papiću, a iz ovog razdoblja možda treba izdvojiti *Halo München* iz 1968. godine, igrano-dokumentarni film o iseljavanju u Njemačku, ili *Kad te moja čakija ubode* iz 1969. Zanimljivo je da se ovaj drugi film bavi nasiljem kao sastavnim dijelom tradicije i kao iznimnom, ali očekivanom ponašanjem, u određenim situacijama prihvaćenom, gotovo onako kako nam to pokazuju Asch i Chagnon, odnosno Gardner da je slučaj kod naroda Yanomamö ili Dani. Film je svakako šokantan, vjerojatno je bio i tadašnjoj publici, a teško ga je gledati i 2021.⁷⁴ godine. Javno je film postavljen na YouTube 2014. godine i iako je imao dosta pregleda, preko 10000 do danas, komentari su rijetki, ali tri nedavna, upravo iz 2021. godine, su znakovita: *koji luđaci, poubijaše se zbog besmislica, (...) pogledajte film i uvidite koliko je Tito pripitomio divljake* ili, treći, *joj divljaka, bili smo Indijanci*⁷⁵. Pitanje svih pitanja je naravno tko je tu kome Indijanac?

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

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

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

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

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

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

Božo Potočnik nije po obrazovanju bio etnolog, već profesor hrvatskog jezika i književnosti, ali time se u životu nije bavio. On je bio glazbenik - samouk, ali vrstan. Stručnjak je za mandolinsku i tamburašku glazbu – kao svirač, skladatelj i aranžer – te istraživač hrvatske tradicijske glazbe. Na televiziju je došao iz Ansambla *Lado*, dakle, sa scene, i to scene čija je zadaća bila prezentirati i popularizirati upravo folklorne sadržaje, ali na izrazito scenski način, s jasnim odmakom od „izvornog“ stila tradicijskih plesova. I, upravo stoga, pokazao se posve odgovarajućom osobom za urednika takvih sadržaja na televiziji, budući da je dobro shvatio i njezinu bit i društvenu ulogu. Televizija je, naime, medij zabave i informacije, s ulogom popularizacije različitih vrijednosti. Božo Potočnik krenuo je, stoga, odmah s proizvodnjom glazbenih emisija na terenu – tada se na terenu još sve snimalo filmski; elektronika je ondje došla kasnije – u kojima poznatiji pjevači onog vremena na različitim lokacijama sela ili manjih gradova interpretiraju narodne, tradicijske pjesme u novoj glazbenoj obradi. S vremenom se prešlo i na lokalna zavičajna folklorna društva (KUD-ove) koja su, također na terenu, u vlastitim selima, izvodila svoje tradicijske pjesme i plesove u nekom svom „izvornom“, tradicijskom obliku. No, i Ansambl *Lado* bio je, čisto zbog scenske dopadljivosti ili dokazivanja „autentičnosti“ karaktera glazbe i plesova koje su izvodili, sniman na terenu, na ruralnim lokacijama, unatoč svojem stilskom – i vrlo očiglednom – odmaku od „izvora“. Takve glazbene emisije, s novoobrađenim pjesmama koje su se, bez dokumentiranog autora, smatrale narodnima, tradicijskima, u izvedbi više ili manje poznatih estradnih pjevača i s koreografiranim plesovima, u izvedbi folklornih ansambala, Redakcija narodne glazbe i običaja proizvodila je također i u studijima Televizije Zagreb. Sve je to služilo popularizaciji hrvatske tradicijske baštine, pogotovo u trenutku kad je iz Bosne i Hercegovine i Srbije, istočnih republika tada zajedničke nam države vrlo snažno stizao val njihove komercijalizirane novoskladane „narodne“ glazbe, više ili manje – i s vremenom sve manje – temeljene na njihovoj glazbenoj predaji⁷⁶ (usp. Gotthardi-Pavlovsky 2014).

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

Međutim, usporedo s tom proizvodnom linijom, Božo Potočnik istodobno je vodio još jednu; producirao je i dokumentarne emisije o pojedinim narodnim, tradicijskim običajima, poslovima, nošnjama, pučkim umjetnicima. Pri njihovoj su proizvodnji nerijetko, kao scenaristi, koscenaristi ili stručni suradnici, bili angažirani etnolozi i folkloristi. Neke od tih emisije rađene su u maniri dokumentarnih reportaža s obrazovnom notom i naratorskim tekstom, neke pak više kao dokumentarni filmovi, u maniri tadašnje umjetničke filmske dokumentarističke produkcije u Hrvatskoj. Većinu emisija novoosnovane Redakcije, i glazbenih i dokumentarnih, pogotovo u njezinim počecima, režirao je TV redatelj Igor Michieli⁷⁷ i njegov je stil, zapravo, dao vizualni pečat toj produkciji. Nažalost, najstariji arhivski podaci o produkciji Redakcije na njezinim počecima su tek iz 1968. godine – a i to samo o nekolicini emisija – no od iduće, 1969. godine, pa sve do danas, podaci o čitavoj produkciji sačuvani su u cijelosti. Te je, 1969. godine snimljeno dvadesetak emisija, te još njih devet prigodom Međunarodne smotre folkloru u Zagrebu, u kojima folklorne skupine izvode svoj program u TV studiju.

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

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

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

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

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

Rezolucije, profesionalizacija i kraj početka

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

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

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

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

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

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

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

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

godine⁷⁹ formirano je i Povjerenstvo za vizualnu antropologiju/*Commission on Visual Anthropology* koja je trebala uspostaviti međunarodnu mrežu antropologa, filmaša i komunikologa, a potpisana je i rezolucija, kao neki čvrst, uspostavan dokument koji bi trebao odrediti opsege i ciljeve discipline. Tekst te originalne rezolucije⁸⁰ navodi da su film i videotehnologija tada, dakle 1970-ih, neizostavni izvori znanstvenih podataka, jer daju pouzdane podatke o ljudskom ponašanju koje nezavisni istraživači mogu analizirati u svjetlu novih teorija. Dapače, takvi podaci, navodi se u rezoluciji, mogu sadržavati informacije za koje još ne postoje teoretski ili analitički alati. Nadalje, informaciju prenose nezavisno o jeziku i čuvaju jedinstvene značajke promjenjivog načina života za buduće naraštaje, budući da je tadašnje vrijeme – vrijeme usvajanja rezolucije – bilo vrijeme ne samo velikih promjena, nego i sveopćeg širenja uniformnosti i gubitka kulturnih raznolikosti. Rezolucija uspostavlja i jasan cilj: zaustaviti taj proces i ispraviti kratkovidan pogled na ljudska društva kojem on vodi i pri tom nužno zabilježiti naslijeđe ljudskog roda u svom njegovom bogatstvu i raznolikosti. Stoga su predložili i šest smjernica djelovanja: (1) Odmah započeti sa sveobuhvatnim programima snimanja sustavnih oblika tradicijskih kultura, urbanih i ruralnih, u svim dijelovima svijeta, (2) Locirati, sakupiti, sačuvati i indeksirati sve postojeće etnografske snimke, (3) Stvoriti međunarodnu distribucijsku mrežu koja bi osigurala da ljudi koji su snimani sudjeluju u rezultatima, te da im je snimljena dokumentacija dostupna, (4) Potaknuti edukaciju o tehnikama modernog etnografskog snimanja, posebno za terence, (5) Osnovati organizaciju sa lokalnim podružnicama koje će biti zadužene za arhiviranje, istraživanje, distribuciju i edukaciju u pojedinim dijelovima svijeta i, posljednje, (6) Osnovati međunarodne komisije za praćenje programa snimanja i omogućavanje međunarodne razmjene vizualnih podataka za znanstveno istraživanje i edukaciju. Na prvi pogled je jasno da su misija i vizija Povjerenstva bile vrlo široko, gotovo utopijski zamišljene, ali nije jasno jesu li autori rezolucije, među kojima su bili svi navedeni, uključujući Paula Hockingsa, Jay Rubyja, Sol Wortha, Margaret Mead tada uistinu smatrali da je taj poduhvat bilo moguće ostvariti. Sve što se u smislu razvoja vizualnih istraživanja u antropologiji dogodilo u međuvremenu

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

⁸⁰ Prijevod autora iz Hockings 2003

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

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

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

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

U izlaganju 2001. godine u kojem daje pregled zbivanja u dotičnom razdoblju na području akademskog i sveučilišnog etabliranja etnografskog filma i vizualne antropologije u SAD-u⁸¹, Jay Ruby naglašava kako je on 1967. godine bio prvi put on angažiran od Odsjeka za antropologiju Sveučilišta Temple u Philadelphiji sa zadatkom da ondje razvije tečajevе i centar za etnografski film. Sam kaže da je, izgleda, bio prvi među antropolozima u SAD-u koji se našao u takvoj akademskoj ulozi i da je to označilo sam početak sveučilišnog etabliranja etnografskog filma. Još tijekom 1960-ih UCLA-in Odsjek za filmsku i izvedbenu umjetnost i Odsjek za antropologiju surađuju na jednogodišnjem tečaju čija je namjera bila obučiti antropologe i filmaše da zajednički surađuju na proizvodnji etnografskih filmova, što smo spomenuli u raspravi o Colinu Youngu. S antropološke strane taj program je vodio Paul Hockings, a s filmaške Mark McCarthy, redatelj filma *The Village*. Tečaj je, kako je naglasio Ruby u tom izlaganju, krenuo od pretpostavke da antropolozi nisu školovani za snimanje filmova, kao što ni filmaši nisu za antropologiju. Međutim, postalo je jasno da taj novonastali profil „antropofilmaša“ nije ono što zapravo treba akademskoj zajednici, a to je, zapravo, akademski obrazovan stručnjak za vizualnu antropologiju, koji zna raditi filmove. Tečaj se ubrzo i ugasio. Otprilike u isto vrijeme u Santa Feu, u New Mexico, Carroll i Joan Williams pokreću Anthropology Film Center (AFC) - privatnu obuku na tom polju, u formi tečaja od devet mjeseci, koji će potrajati čak tridesetak godina.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O tikvicama, bičvama, ljudima i karnevalima

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Što se hrvatskih filmskih dokumentarista tiče, trend njihovog stvaralaštva, započet u 1960-ima, nastavlja se i tijekom 1970-ih. Naravno, sve što je o vrsti njihovih radova rečeno u poglavlju o 1960-ima u Hrvatskoj, vrijedi i u ovom; to nisu filmovi koji imaju etnografsku namjeru, a još manje primjenjuju bilo kakvu etnološku metodu, budući da im ni autori nisu etnolozi. No, oni obrađuju teme od kojih su neke već otprije bile interesantne hrvatskoj etnologiji, dok su neke suvremenije pojave u ruralnim i urbanim prostorima to postale upravo tijekom tog istog desetljeća, 1970-ih. Većinom su to kratkometražni filmovi. Neki od njih vrlo su etnografični – u smislu bilježenja ljudskog ponašanja u određenoj situaciji – na način koji bi mogao biti iskoristiv i profesionalnoj etnografiji, dok su neki naglašeno artistički i svojim se izrazom pokušavaju filmski svesti na misao, ideju, osjećaj ili strast. Upravo su takvi filmovi Nikole Babića – *Šije* iz 1971. godine⁸² o strasti, gotovo ludilu igrača društvene igre *šijavice*, raširene i popularne po Dalmaciji, zatim *Okolo nje, okolo nje* iz 1972. o užicima i finesama boćanja ili *Gaziovac* iz 1974. godine o tiještenju, gaženju maslina nogama. Radnja tog filma zapravo pokazuje klasičnu, uobičajenu, vrlo raširenu tehniku jednog tradicijskog posla, no to definitivno nije film o tehnici, kakav bi možda snimili Gavazzi ili Stojanović. Gledajući tehniku, mi zapravo gledamo čovjeka, njegove egzistencijalne potrebe i napore koje ulaže da ih ostvari, te za to prima i nagradu – maslinovo ulje kojeg će za *marendu*, odmarajući se od posla, odmah i kušati. To je razmišljanje o čovjeku i životu, sublimirano u ideji rada kao opstanka. I zato filmu i ne treba više od petnaest i pol minuta da to i kaže, pri čemu prikazana situacija govori sve i ne treba joj nikakvo govorno pojašnjenje, komentar. To je upravo ono što može film.

⁸² Podaci o godinama proizvodnje filmova u Škrabalo 1984:301-303.

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

prema Heiderovih četrnaest smjernica, i proglasiti film ne-etnografskim ako ga ne nađemo. Jasno je da se u svim ovim pitanjima vrtimo u krug, jer jasne interpretacije nesppektakularnih aspekata svakodnevlja često možemo naći u mnogim filmovima. I to je upravo ono što film može učiniti i u tome može biti njegova eventualna etnografičnost. Takav je, recimo, film Krste Papića *Mala seoska priredba* iz 1971.⁸³ o kojem je već bilo riječi. U petnaestminutnom filmu *Specijalni vlakovi* iz 1972. godine autor također prikazuje naše gastarbajtere i masovni odlazak na rad u inozemstvo, u tu svrhu posebno organiziranim kompozicijama vlakova. Film se sastoji od osobnih iskaza ljudi u kojima objašnjavaju razloge odlaska i očigledno se bavi sasvim antropološkom temom – radnim migracijama – što je, primjerice, tema i Rouchevog *Jaguara*. Također petanaestminutni film *Nek se čuje i naš glas* iz 1971. godine smješten je svojom radnjom u sela sjeverozapadne Hrvatske – *ne'm rekel kojeg sela*, kako kaže jedan od protagonista – a opisuje brzo širenje pojave ilegalnog radioamaterizma u kojem emitiranje pokriva vrlo usko područje – *i do prek' brega* – na način da ljudi, putem svojih radiostanica, vidjevši jedan od drugog, proizvode i emitiraju svaki svoj vlastiti radio program. Zbog vlastite želje i motivacije imaju medij iz kućne radinosti, DIY, čime usvajaju neki novi kulturni obrazac pokušavajući ga prilagoditi sebi. Ima tu svačega, radio drama, političkih komentara, sočnih viceva i napjeva, lokalnih pjevačkih zvijezda, ali i jedan stari preteča *rap*-a koji na kajkavštini odrađuje iz glave brze šesterce i osmerce u rimi komentirajući kontekst u kojem živi. Imamo, naravno i osudu ilegalne rabote od strane državnih vlasti. Film je vedar i „urnebesno smiješan“, kako stoji u komentaru na YouTube-u⁸⁴ uz objavu iz listopada 2021. godine, i budući da direktno i jasno prikazuje kontekst života u selima sjeverozapadne Hrvatske, i to mu je jedina tema, teško možemo pobjeći njegovoj etnografičnosti. U jednoj sceni (00:10:36) vidimo žene i djecu kako zajedno u štaglju komušaju veliku hrpu kukuruza, što je svakako tada bio jedan od oblika zajedničkog rada, i pritom, za zabavu, slušaju radio-dramu jednog od radioamatera, bar tako proizlazi iz filmske priče. Snimatelj filma bio je već spomenuti Ivica Rajković koji je pomagao etnologima iz Instituta za etnologiju i folkloriku pri izradi nekih filmskih zapisa. Bi li ga etnolozi, da su bili na licu mjesta, natjerali

⁸³ Podatak o godini proizvodnje je sa špice filma.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

nolog - Ivan Ivančan. Međutim, svukupni rezultat, *Lastovski karneval*, bez obzira što nije u svim segmentima bio vjerodostojan, sudionicima običaja, *pokladarima* s Lastova, dao je novi „vjetar u leđa“, pa se nakon snimanja običaj nastavio zdušnije, s više energije izvoditi i dalje, iako mu je već počelo prijetiti izumiranje (Ivan Lozica u: Puljar D'Alessio 2000:97⁸⁶). Skoro trideset godina kasnije, 1999., Redakcija je snimila emisiju upravo o mijenama tog običaja izazvanih, između ostalog, i snimanjem iz 1970. godine, te o njegovim različitim interpretacijama. Nova emisija zvala se *Poklad lastovski i njegove mijene*, redatelj Dražena Piškorića i scenarista Sanje Puljar D'Alessio i Ivana Lozice, a Sanja Puljar D'Alessio je upravo na tome i magistrirala (Puljar D'Alessio 2000). To je bio i prvi znanstveni magistarski rad u povijesti hrvatske etnologije i kulturne antropologije koji se direktno bavio temom iz vizualne antropologije.

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

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

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

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 etnologima 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 prijepora 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, osmislivši 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 Turčišća*, 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 Bedera 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 Bedera 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 refleksivnost 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 prijemne 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, počínje 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 predastavljena 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 folklor, 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 profesorica emeritu antropologije na University of Qatar u Dohi, već smo citirali iz njenog duhovito naslovljelog 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 paradigmatom, 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 ulozi 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 rječju 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 MacDougallovoj 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, reflektivno 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 Trìn h 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 Senegalu, 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 intervjuja 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 *Dužijanca*, 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 Hjemdahl 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 suptopisuje, 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 intervjuje 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.

KAKO NAPRAVITI VIZUALNU ETNOGRAFIJU?

Vizualnost suvremene kulture je uistinu sveprisutna. Budući da naše piktorijalne simboličke stvarnosti postaju sve gušće, svaki rad koji uključuje vizualne kulture mora se baviti socijalizacijom medija i putem medija, akulturacijom slika i putem slika, te komunikativnim kompetencijama, kao i dugoročnim i svakodnevnim preživljavanjem. Zanimljivo je biti ovdje. (Chalfen 1992)

Na temelju teorija i pristupa koje smo prikazali u knjizi, pokušat ćemo predstaviti jedan sasvim praktičan vodič za izradu vizualne etnografije, onako kako ga mi vidimo. Savjeti koji slijede primarno su namijenjeni onima koji poznaju osnove etnografskog istraživanja i koji imaju bar minimalnog, primjerice studentskog, iskustva u nekom etnografskom istraživanju. Međutim, vjerujemo da će pomoći i svima ostalima koji su nekad poželjeli „snimiti nešto“ iz vlastite zajednice, obitelji, svog mjesta, nešto što ih je naljutilo, zaintrigiralo, učinilo ponosnim i nešto o čemu su željeli prenijeti neku poruku. Oblikovanje te poruke i njenog značenja kroz vizualni medij moći će savladati vodeći se preporukama navedenima ovdje.

Većina preporuka temeljena je na našim osobnim iskustvima, te uputama i savjetima Davida MacDougalla, Sarah Pink, Fadwe El Guindi i Trinh. T Minh-ha. Oni svi su većinom sami autori, redatelji, scenaristi i snimatelji svojih filmova – *one-person-crew* pristup. Iako možda nije nužno da se radi samo o jednom autoru, dvoje-troje autora je također održivo u kontekstu vizualne etnografije, ali još jednom naglašavamo da snimanje vizualne etnografije ni na koji način ne mora biti slično snimanju filmova i ne mora uključivati filmsku ekipu.

Misliti kamerom – prije nego što uzmete kameru u ruke

Sama izrada bilo koje vizualne etnografije započinje kao i bilo koje drugo etnografsko istraživanje – dugotrajnim prikupljanjem podataka na terenu i njihovom analizom, te donošenjem zaključaka na temelju rezultata istraživanja. Taj korak je obavezan kao osnova na temelju koje ćemo snimati vizualnu etnografiju. Cijeli proces treba shvatiti kao em-

pirijski utemeljen, ne-lineararan, ciklus opservacije, prikupljanja podataka, analize podataka i oblikovanja filma (El Guindi 2004:217). Upravo ta analiza podataka usmjerava proces snimanja i određuje njegove mogućnosti i ograničenja, što trebamo snimiti, gdje, kako, i taj proces se zapravo ispisuje kao „scenarij“ vizualne etnografije.

Samo snimanje mora polaziti isključivo od vizualnog tretmana podataka i kulturnog znanja, te mora postupno formulirati analitički okvir (El Guindi 2014:217). Interaktivan proces izrade vizualne etnografije može dovesti do nekog novog podatka/otkrića tijekom samog snimanja, budući da postupak nije linearan, nego cikličan, i mi, u bilo kojem trenutku, možemo „saznavati“ stvari, čak i kamerom. Naravno da će novi podatak utjecati na daljnji tijek snimanja, možda ga usmjeriti u drugom ili nekom novom smjeru, možda promijeniti „scenarij“. Pritom je izuzetno važno da budemo svjesni upravo tog procesa strukturiranja, te da ga, na način na koji je to moguće, otkrijemo u samoj vizualnoj etnografiji. Najvažnije je ipak, ponoviti ćemo Heidera, inzistirati na očuvanju integriteta samih protagonista u odnosu na njihov kontekst i kulturu.

Što se tiče same teme snimanja i njenog tretmana, treba moći selektirati jedno, dva ili najviše tri pitanja na koja će vizualna etnografija sustavno odgovoriti.

Misliti kamerom – strukturiranje informacija

Informacije koje dobijemo u svakom etnografskom istraživanju jako će ovisiti o metodi i alatima koji upotrebljavamo. Primjerice, protagonisti u istraživanju u kojem nema vizualnih alata će nas češće suočavati s bogatim narativnim strukturama, s puno priče. Već fotografski aparat učinit će ih svjesnijima činjenice da se radi o prezentaciji njih samih i možda će se prilagođavati slici koju žele ostvariti (Pink 2001:94). Kamera će još više utjecati na način na koji dolazimo do informacija – ljudi će se pred kamerom jednostavno drugačije ponašati – i na način na koji se protagonisti žele predstaviti. Naime, čim protagonistima kažete da ne gledaju u kameru, stavljate ih u poziciju da osvještavaju svoju pozicioniranost ispred te iste kamere. Dobar i iskusan etnografski istraživač će većinom imati kontrolu nad istraživanjem samim, u smislu da će biti svjestan oblika i kvalitete podataka koje može dobiti.

Sarah Pink upozorava da je vizualni medij, posebno kamera, jedina koja nam omogućava da pratimo interakcije unutar kulture i da ih oču-

vamo u samoj vizualnoj etnografiji. U pisanoj ih moramo opisivati. Zato je ključna analiza sirovina, ne samo vizualna, nego i sadržajna, tijekom koje istraživač može analizirati sadržaj i značenja u originalnom, snimljenom kontekstu. Pink naglašava da "ta analiza uključuje propitivanje načina na koji različiti kreatori i konzumenti vizualnih prikaza daju subjektivna značenja njihovom obliku i sadržaju" (Pink 2001:95). Drugim riječima, ako smo na postavljeno pitanje dobili nejasan, zbunjujući ili nekoherentan vizualni odgovor, pitanje moramo postaviti ponovo, možda na drugom mjestu, možda na drugačiji način, možda nekim drugim protagonistima. Kombinacija narativa i vizualnog pomaže istraživaču da dokumentira, simbolizira i naglašava samo-reprezentaciju protagonista i da uspostavlja vizualnu sekvencu nad određenom kronologijom. Kronologija je uvijek „naša“, autorska, ne događajna, jednostavno jer nismo u stvarnom vremenu događaja. Stoga je, jednom zauvijek, manipulacija mjesta, vremena, prostora u bilo kojem procesu snimanja tehnički imperativ. Možemo ju međutim iskoristiti na najbolji mogući način da naglasimo trenutak, pogled, emociju, radnju, senzorno iskustvo (Pink 2001:95).

Konačno se treba osloboditi ideje da u pisanoj etnografiji imamo bilježenje, odnosno da lakše odvajamo bilježenje od interpretacije. Kod snimanja je navodni „problem“ već u tome, što već samo kadriranje stvari u glavi filmske slike, pa onaj tko snima, već i interpretira. U tom smislu riječi, svako je snimanje i svojevrsno izražavanje.

Misliti kamerom – kamera u pokretu i kamera bliskoga

Postoje tri tehnike za izradu vizualne etnografije koje preporuča Sarah Pink. Prvo je hodanje s kamerom, nešto što je jako zagovarao i praktično koristio David MacDougall u svojim filmovima. Kretanje s protagonistima nam omogućava da zajedno s njima stvaramo prostor snimanja, prostor radnje, da istražujemo zajedno s njima, da zajedno stvaramo taj analitički okvir stvaranja znanja, te tako izbjegnemo svaku potrebu za „sjedilačkim“, pasivnim intervjuima u kojima ljudi, nakon samog događaja, trenutka, u nekoj artificijelnoj neutralnoj poziciji, prepričavaju svoja iskustva. MacDougall se snažno protivio tako snimljenim intervjuima u vizualnim etnografijama, jer mu je nedostajao taj element kolaboracija sa protagonistima koji je njemu ključan, taj iskaz dijaloškog karaktera antropološkog snimanja. Umjesto toga, učinio ih je pasivnim izvođačima

ispred kamere, što je uvijek, ako ne nužno inferiorna pozicija, onda ponekad zbunjujuća, stresna, neugodna, u svakom slučaju, sasvim izvan konteksta življenog iskustva. MacDougall naglašava da takav način hodanja s kamerom zahtijeva od antropologa jednu posebnu vrstu kognitivne budnosti, jednu senzornu svjesnost, a ne fokusiranost na izgovorene riječi i na sadržaj. David MacDougall nije u svojoj analizi, čak ni najnovijoj iz 2019. godine, razmišljao o video intervjuima koji su danas postali svakodnevnica na društvenim mrežama, pa su *govoreće sebić glave* – u nekom kontekstu, doduše – postale gotovo konvencija takvog progovaranja. Međutim, ta razina izvođenja je najčešće fokusirana na osobne društvene interakcije i događa se upravo unutar njih, a ne ispred istraživača.

Druga tehnika koju Pink koristi za izradu vizualnih etnografija je „snimanje po kućama“ ili, snimanje doma. Iako zvuči banalno, često je zapravo dom mjesto na kojem pojedinci oblikuju sebe u odnosu na primarni kulturni kontekst. Naravno, taj dom ne mora biti doslovan, može jednostavno biti prostor koji osjećamo kao svoj, grad, ulica, kuća, vrt, teretana, koji smo oblikovali ili prema kojem smo se oblikovali sami. U praktičnom smislu kada god to možete, pustiti protagoniste da izaberu „svoj“ prostor.

Treća tehnika koju Sarah Pink često koristi je korištenje vizualnog materijala samih protagonista, ako ga imaju, jer takav materijal otkriva često i analitički okvir koji samo protagonisti uspostavljaju nad situacijom. Sve tri tehnike omogućavaju nam da stvorimo kameru bliskoga, kameru koja je uvijek dovoljno blizu protagonistima i načinu na koji žele predstaviti sebe.

Misliti kamerom – senzorna vizualna etnografija

Nećemo ovdje ponavljati ono što smo rekli o senzornoj etnografiji; poglavlja o Davidu MacDougallu i Sarah Pink su već dovoljno opširna. U praktičnom smislu senzorna vizualna etnografija je ona koja nam vizualno posreduje ostala senzorna iskustva. Važno ih je, naravno, osvijestiti pri samom istraživanju i „donijeti“ ih u samoj etnografiji. Primjerice, na način na koji su posredovani osjet hladnoće u *Ghandijevoj djeci*, ravnoteže i gađenja u *Leviathanu* ili mokrog u *Laundry Lives*. Može se raditi o mirisima, okusima, jačini vjetra, težini uspona po kojem se uspinje pastir u *Tempus de Barista*, ili bilo koji drugi osjet koji čini dio življenog iskustva. Sjetimo se i MacDougallove definicije da je senzorno iskustvo, prvo, pro-

cesa prikupljanja podataka, zatim senzorno iskustvo samoga snimanja, pa onda i sezorno iskustvo filma – iako te tri razine MacDougall ne bi nužno ovako jasno odvajao – zapravo ono što uokviruje taj tripartitni odnos između autora, protagonista i publike, ostvarivanje kojeg je, po njemu, svrha etnografskog filma. Za njega je to ujedno i estetika etnografskog filma.

Misliti kamerom – etika vizualne etnografije

Također nećemo ponavljati svoje zaključke o etici vizualne etnografije koje smo detaljno naveli u poglavljima o Davidu MacDougallu i Trinh T. Minh-ha. Praktično se radi o pokušaju da se ostvari savjet Trinh T. Minh-ha da nikada ne govorimo o svojim protagonistima ili umjesto njih, već uz njih */speak nearby*. Drugim riječima, tijekom cijelog procesa izrade vizualne etnografije moramo biti sigurni da se naši protagonisti slažu sa sadržajem i načinom na koji su predstavljeni, odnosno da predstavljamo samo ono što smo u tom dijaloškom susretu zajedno otkrili. Ako je takav oblik stalne kolaboracije otežan tijekom cijelog procesa zbog tehničkih ili nekih drugih razloga, obvezno je samim protagonistima pokazati konačan rezultat i svakako iz njega ukloniti sve s čime se oni ne slažu. Bilo kakvo snimanje bez znanja protagonista nije dozvoljeno.

Misliti kamerom – dinamika i kontekst

Vizualne etnografije su namijenjene gledanju, pa je, u tom smislu riječi, važna i njihova dinamika, „gledljivost“. Uvijek dugi kadrovi, uvijek snimljeni pod istim kutom i uvijek u istim ili sličnim planovima, nisu previše dinamični i brže umaraju. Stoga u svakoj vizualnoj etnografiji, koja je izražajno i interpretativno djelo, moramo dozvoliti kreativnu raznolikost u načinu snimanja i dinamici, te uz narativnost, koja je temeljni nositelj poruke i interpretacije, puno toga možemo reći o ljudima koje snimamo, no uz jednu nezaobilaznu i neminovnu zakonitost – još ćemo više toga reći o nama samima.

Razvoj tehnologije sve više ide na ruku snimanju digitalnih vizualnih zapisa. Možemo tako u prostor u kojem snimamo postaviti (fiksirati) više kamera, primjerice nekoliko malih handycam-ova ili mobitela, koji onda bilježe više toga negoli samo jedna kamera – i radnju u drugom ili trećem planu, i situacije koje se tijekom snimanja zbivaju „iza naših leđa“

i sl. Pritom, ako ne gledamo u okular kamere, već je ostavimo da snima, nećemo niti pasti u zamku kadriranja. Naša se nazočnost ne mora nužno vidjeti, može se osjećati, ali moraju se vidjeti reakcije snimanih osoba na prisutnost kamere i onoga tko snima, jer to je, ponavljamo, jedina realnost tog trenutka.

No, uvijek moramo biti svjesni činjenice da čim krenemo u montažu, krećemo i u finalnu interpretaciju.

Misliti kamerom – scenaristički modeli vizualne etnografije

Neki će reći da etnografski film ne može imati scenarij. Modeli koje nudimo ovdje i nisu klasični scenariji, nego samo pomoćno sredstvo kojem ćemo strukturirati sam proces snimanja i osmišljavanje priče. A poanta je napraviti vizualni proizvod iz kojeg će netko (gledatelj) tko to (sadržaj) gleda prvi put u životu, shvatiti upravo ono što mu želimo o tome reći. S aspekta prenašanja informacija i poruke postoje dvije potencijalne opasnosti: da s previše informacija rezultat bude konfuzan ili nejasan – treba imati povjerenja u moć slike, jer u sliku stane puno informacija odjednom, pa je ne treba dodatno opisivati ili objašnjavati – ili da damo premalo informacija, zaboravljajući da će gledatelj primiti samo one informacije koje mu damo, a ne i sve one koje sami znamo, ali ih nismo rekli.

Zlatna sredina se nauči s praksom, ali nudimo nekoliko modela po kojima se može scenaristički strukturirati sadržaj vizualne etnografije. Modeli nisu isključivi, naprotiv, kako bi vizualna etnografija bila dinamičnija, mudrije ih je kombinirati, ali važno je znati što se radi i zašto.

Ovdje je važno naglasiti da se ne radi o nekim teorijskim modelima izrade etnografskih ili dokumentarnih filmova, već samo o praktičnim savjetima koji će svakom (budućem) autoru vizualne etnografije pomoći da misaono obuhvati proces snimanja, da ga strukturira, organizira, te da oblikuje poruku koju iskazuje. Sve koji žele saznati više o modusima izrade dokumentarnih filmova upućujemo na Billa Nicholisa, američkog filmskog kritičara i teoretičara i na njegovu knjigu *Introduction to Documentary* (Nichols 2001) zbog dva razloga: prvi je što upravo u toj knjizi Nichols donosi recentnu i aktualnu podjelu na šest modusa izrade dokumentarnog filma, a drugi je što je prijevod trećeg izdanja te knjige objavljen kod nas 2020. godine (Nichols 2020) i to kao „prva knjiga u cijelosti

posvećena dokumentarnom filmu objavljena na hrvatskom jeziku“.¹⁰⁷ Iako se Nicholsova podjela odnosi na dokumentarne, a ne na etnografske filmove, važno je njegovo inzistiranje na činjenici da modeli i modusi izrade filmova nisu isključivi, odnosno da se slobodno, i dapače, efikasno i efektivno mogu kombinirati unutar jednog filma, te da, možda još važnije za našu raspravu o etnografskom filmu, ne postoji neka razvojna linija u snimanju (dokumentarnih) filmova po kojoj bi recentniji modusi bili kvalitetniji od onih starijih, klasičnih. Stoga je slobodno kombiniranje modusa sasvim dozvoljeno u izradi vizualne etnografije, naravno, pazeći na sadržaj koji određenim načinom snimanja formiramo i pazeći na dosljednost poruke koju prenosimo. Izbor modusa svakako će biti dio planiranja samoga procesa izrade vizualne etnografije, a tijekom izrade može poslužiti i kao svojevrsna provjera onoga što se željelo i onoga što se uradilo.

Vrlo pojednostavljeno, potencijalni modeli su:

Model 1:

Autor se ne pojavljuje u filmu, ni slikom, ni zvukom. Naracija je dana protagonistima, ali snimljeni su samo u kontekstu radnje, bez *off* ili *sincro* izjava. U ovom modelu možda najjače djeluje filmska iluzija; loša strana je što gledatelj možda neće dobiti sve relevantne informacije, neke stvari mu mogu ostati nejasne, pogotovo o društvenom kontekstu snimljenog.

Nichols (2001) ovaj model naziva promatračkim (opservacijskim) modusom.

Model 2:

Autor/antropolog se ne pojavljuje u filmu, ni slikom, niti zvukom. Naracija je dana protagonistima, ali tako da su osim radnji snimljene i njihove izjave, prikazane *sincro* ili *off*. Oba modela (1 i 2) rađena na temelju filmske iluzije – vode gledatelja na mjesto zbivanja, kao da ne postoji posrednik – antropolog. A taj posrednik, antropolog, je upravo onaj tko postavlja pitanja. Protagonisti govore upravo ono što ih on pita.

¹⁰⁷ <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/zlatno-doba-dokumentarnog-filma-dogada-se-u-posljednjih-desetak-godina-15058454>

Model 3:

Autor/antropolog nije prisutan u zvuku ili slici, već u obliku naračijskog, spikerskog, *off* komentara. Ovu formu antropolozi ne vole jer dominantno i isključivo nameće autorovu interpretaciju i u povijesti razvoja vizualne antropologije često je utjelovljavala „sveznajućeg naratora“ koji sam progovara umjesto protagonista. Iako su taj način koristili i Gardner i Mead i bili zbog toga kritizirani, postoji i način na koji ovu formu koristi Trinh T. Minh-ha, koja jasno ukazuje na konstruktivnost i fikcijski karakter svog naratorskog teksta i time sasvim oduzima mogućnost se naratorski tekst shvati kao „sveznajuće znanje“ o Drugima.

Ovaj model je problematičan i zato što je vrlo čest u TV izričaju i novinarskim reportažama, pa je lako upasti u zamku tog žanra. U svakom slučaju i svakako na početku prakse snimanja vizualnih etnografija, mudrije bi bilo ovaj model izbjeći.

Nichols (2001) ovaj model naziva izlagački (ekspozitorni) modus.

Model 4:

Autor postavlja pitanja iza kamere. Čuje mu se glas, ali ga se ne vidi. Može biti prisutan i u obliku *off* komentara koji je izgovoren na licu mjesta ili naknadno napisan.

U ovom slučaju tekst nikako ne smije opisivati ono što je već vidljivo iz same slike. Rečenice moraju biti kratke, jasne i nedvosmislene. Značnije misli daju i tekst i slika zajedno, kao entitet.

Model 5:

Autor je prisutan i u slici, poput novinara. Može biti prisutan i u obliku *off* komentara koji je izgovoren na licu mjesta ili naknadno napisan. Ova se pristupnost može ostvariti na dva načina: autor može biti prisutan, ali ne postavlja priču subjektivno, odnosno, biti prisutan i sve postavljati subjektivno, pričati kroz sebe i kroz osobni doživljaj prikazanog.

Prema Nicholsu (2001) to bi svakako bio refleksivni modus, trenutno zlatni standard etnografskog filma.

Model 6:

Making off, odnosno učestalo pokazivati kako je što snimljeno (tada je potrebno više kamera).

Etnografski najpošteniji i najčešće korišteni su Modeli 4, 5 i 6, odn. oni koji otkrivaju prisutnost autora etnologa/antropologa. Praksa ne pokazuje da se svi toga drže.

U svim navedenim modelima moguće je i korištenje pisanog teksta u kadru – u obliku telopa i potpisa. To uistinu može biti korisno i osim kao nadopuna informaciji, može poslužiti i kao stilsko izražajno sredstvo. Važno je međutim ne pretjerati s količinom i brojem telopa, odnosno s količinom informacija u svakom od njih.

Slično se odnosi i na korištenje glazbe. Iako je to na prvi pogled vrlo filmično, i tu treba biti oprezan, jer glazba žestoko sugerira različita stanja i gotovo uvijek pokazuje stanje (interpretaciju) autora, a ne protagonista.

No, što god pokušali napraviti, bit audiovizualnog izražavanja svodi se na nekoliko jednostavnih, ali općevažećih pravila: tehnički loše snimljen materijal ne da se dugo gledati ili se ne da uopće, odnosno obrnuto, estetizirana filmska fotografija plijeni pozornost gledatelja i zadržava je, a filmska naracija ima svoja psihološka, semantička i dinamička pravila. Ako ih ne poštujemo nećemo zadržati pozornost gledatelja i omogućiti mu da shvati sve ono što smo mu željeli poručiti; no, ta naracija određuje i metodu snimanja, pa, prije negoli se je prihvatimo, moramo dobro razmisliti o tome koliko ona (ne)može udovoljiti kriterijima etnološke/antropološke etnografije i njezine interpretacije.

Misliti kamerom – politički i kulturni aktivizam u vizualnim etnografijama

Aktivizam u vizualnim etnografijama naravno ovisi prvenstveno o temi koju smo izabrali prikazati. Najvažnije vizualne antropologinje današnjice, međutim, jasne su u tvrdnji da bi bilo koji stav zauzet u vizualnim etnografijama zapravo trebao biti zagovarački stav i da vizualnom etnografijom moramo poželjeti utjecati na svijet oko nas. Za sve njih, Minh-ha, Pink, El Guindi i Grimshaw, to je gotovo imperativ. Još dvije antropologinje 20. stoljeća nam možda mogu pomoći da nas uvjere zašto je to tako: Ruth Benedict koja je ustvrdila da je svrha antropologije učiniti svijet sigurnim za ljudske različitosti i Ruth Behar koja je zaključila da antropologija koja to ne radi nije antropologija vrijedna rada.

Odjavna špica

Razvoj tehnologije doveo je do toga da je filmska i video tehnika postala vrlo dostupna. Danas gotovo svatko može snimati i snimljeni materijal montirati na kućnom računalu. U tom proizvodnom filmskom procesu, dakle, nestalo je ekskluzivnosti. Štoviše, dobiveni rezultat može se odmah objaviti i na Internetu, tako da je danas moguće u potpunosti zatvoriti taj proizvodno-distribucijski krug filma, i to sasvim izvan službenih i etabliranih struktura. Za etnologe/antropologe to je velik potencijal, ukoliko se filmom i videom žele služiti u svojem poslu. Naravno, uvijek će si postavljati pitanja o tome kako to činiti, jer svijet se mijenja, mijenja se tehnologija, a mijenjamo se i mi, tako da ni odgovori nikad nisu konačni.

BIBLIOGRAFIJA:

- Abel, Richard. 1994. *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896–1914*. University of California Press: Berkeley.
- Balikçi, Asen. 1987. „Vizualna antropologija: Zapuščina Margaret Mead“. *Glasnik SED* 3-4, Ljubljana, str. 124-129.
- Balikçi, Asen. 1988. „Anthropologists and Ethnographic Filmmaking.“ U: *Anthropological Filmmaking* (urednik: Jack R. Rollwagen), Harwood Academic Publishers. str. 31-45.
- Banks, Marcus. 1994. „Television and Anthropology: An Unhappy Marriage?“ *Visual Anthropology* vol. 7, Harwood Academic Publishers GmbH, str. 21-45.
- Banks, Marcus i Morphy, Howard. 1997. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- Banks, Marcus i Ruby, Jay. 2011. *Made to be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barclay, Barry. 1990. *Our Own Image: A Story of a Māori Filmmaker*. Longman Paul. (izdanje 2015: University of Minnesota Press).
- Barbash, Ilisa i Lucien Taylor. 1994. *Cross-cultural filmmaking: a handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. Berkeley: University of California Press.
- Belaj, Vitomir. 1985. „Andrija Stojanović.“ *Etnološka tribina br. 8*, Hrvatsko etnološko društvo, Zagreb, str. 147-148.
- Bensmaïa, Réda. 2007. „A Cinema of Cruelty“. U: *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch*. (urednici: Joram ten Brink & Michael Renov), London, Wallflower: str. 73-85.
- Bernard, Russeell H. i Clarence C. Gravlee. 1998. *Handook of Methods in Cultural Anthropology*. Altamira Press. (izdanje 2015: Rowman& Littlefield)
- Borjan, Etami. 2013. *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Brenk, Francè. 1962. Nacrt povijesti jugoslavenskog filma. *Povijest filmske umjetnosti (Georges Sadoul)*, Znanje, Zagreb, str. 393-394.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin. 1985. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Bromhead, Toni de. 2020. „The Village, A Transitional Film“. *Visual Anthropology*, vol. 33, br. 3.
- Brownlow, Kevin. 1976. *The Parade's Gone By...*, University of California Press

- Bukovčan, Tanja; Borjan, Etami; Pink, Sarah; Schauble, Michaela; Puljar D'Alessio, Sanja; Gotthardi-Pavlovsky, Aleksej. 2013. „Promišljanje autorskog u etnografskom filmu. Reprezentacija, etika i autohtonost.“ *Etnološka tribina: godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*. vol. 43, br. 36; str: 3-24.
- Chalfen, Richard. 1981. „A Sociovidistic Approach to Children’s Filmmaking: The Philadelphia Project“. *Studies in Visual Communication*, vol. 7, br. 1.
- Chalfen, Richard. 1986. „The Home Movie in a World of Reports: an Anthropological Appreciation“. *Journal of Film and Video*, vol. 38, br. 3-4.
- Chiaromonte, Giovanni; Tarkovsky, Andrey A. i Guerra, Tonino. 2006. *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*. Thames & Hudson.
- Chio, Jenny. 2020. „Theorizing in/of ethnographic film.“ U: *The Routledge international handbook of ethnographic film and video* (urednik: Phillip Vannini). London: Routledge
- Chiozzi, Paolo. 1991. „Lo sguardo da vicino.“ *Antropologia urbana e relazioni interretniche* (urednik: Angelo Pontecorboli), Firenze, str. 9-18.
- Colleyn, Jean-Paul. 2005. „Jean Rouch: An Anthropologist ahead of His Time“. *American Anthropologist* 1 (107); str: 112-115.
- Cowie, Elizabeth. 2007. „Ways of Seeing: Documentary Film and the Surreal of Reality“, U: *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch*, (Joram ten Brink, & Michael Renov, uerdnici), London, Wallflower: 201-218.
- Crawford, Peter Ian i Turton, David (ur). 1992. *Film as ethnography*. Manchester: University Press.
- Čapo-Žmegač, Jasna. 1993. „Etnologija i/ili (socio)kulturalna antropologija.“ *Studia ethnologica Croatica*, vol. 5, br. 1
- De France, Claudine. 1993. „Filmic Anthropology: A Difficult but Promising Birth.“ *Visual Anthropology*, vol. 6, br. 1, str. 1-23.
- Dugac, Željko. 2005. *Protiv bolesti i neznanja. Rockefellerova fondacija u međuratnoj Jugoslaviji*. Srednja Europa: Zagreb.
- Dugac, Željko. 2010. *Kako biti čist i zdrav: zdravstveno prosvjeđivanje u međuratnoj Hrvatskoj*. Srednja Europa: Zagreb.
- Durrington, Matthew. 2004. „John Marshall’s Kalahari Family.“ *American Anthropologist*, vol. 106., nr. 3.
- Edwards, Elizabeth. (ur.) 1994. *Anthropology and photography 1860-1920*. New Haven: Yale University Press.
- Edwards, Elizabeth. 2011. „Tracing photography.“ U: *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology* (urednici Markus Banks i Jay Ruby), Chicago: University Press. str. 159-89.
- Eisenstein, Sergei. 1925. „The Problem of the Materialist Approach to Form.“ U: *The Eisenstein Reader*, (urednik: Richard Taylor). London: British Film Institute, str. 59-64.

- El Guindi, Fadwa. 2004. *Visual Anthropology. Essential Method and Theory*. Altamira Press.
- El Guindi, Fadwa. 2015. „Visual anthropology.“ U: *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, (urednici: Bernard Russell H. i Clarence C. Gravlee). Rowman & Littlefield: London, 2nd edition.
- Emberley, Julia V. 2007. *Defamiliarising the Aboriginal. Cultural Practices and Decolonization in Canada*. University of Toronto Press.
- Escobar, **Cristóbal**. 2017. “The Colliding Worlds of Anthropology and Film-Ethnography. A Dynamic Continuum.” *Anthrovision*, vol. 5.1.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. Columbia University Press.
- Fawell, John. 2008. *The Hidden Art of Hollywood*. Westport Conn.: Praeger Press.
- Friedman, P. Kerim. 2017. Do we even need to define ethnographic film?. *Savage Minds* (blog) (available on-line: <https://savageminds.org/2017/07/20/do-we-even-need-to-define-ethnographic-film/>). Accessed 2 June 2021.
- Gavazzi, Milovan. 1922. „Kinematografsko snimanje narodnih običaja.“ *Narodna starina*, knjiga I, Etnografski muzej: Zagreb, str. 85.
- Gavazzi, Milovan. 1964. „Etnografski film, njegovo značenje i primjena.“ *Slovenski etnograf XVII-XVII*, Ljubljana, str. 57-64.
- Gavazzi, Milovan. 1987. „O nujnosti kategorizacije etnografsko-folklornih filmov.“ *Glasnik SED 3 / 4, godište 27*, Slovensko etnološko društvo, Ljubljana, str. 111-114.
- Gedault, Harry M. 1967. *Filmmakers on Filmmaking: Statements of Their art by Thirty Directors*. Bloomington: Indiana University Press.
- Geiger, Jeffrey. 2002. “Imagined Islands: “White Shadows in the South Seas” and Cultural Ambivalence.” *Cinema Journal*, 41(3), str. 98–121.
- Geller, Peter. 2003. “Into the Glorious Dawn: From Arctic Home Movie to Missionary Cinema”. U: *Screening Culture: Constructing Image and Identity* (urednici: Nicholson, Heather Norris), Lanham, Md.: Lexington Books.
- Ginsburg, Faye. 1991. “Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?” *Cultural Anthropology*, vol. 6, nr. 1.
- Ginsburg, Faye. 2003a. „Ethnographies on the Airwavws: The Presentation of Anthropology on American, British, Belgian and Japanese Television“. U: *Principles of Visual Anthropology*, (urednik Paul Hockings). Mouton de Gruyter: Berlin, New York.
- Ginsburg, Faye. 2003b. “Atanarjuat Off-Screen: From Media Reservations to the World Stage“, *American Anthropologist*, vol. 105, br. 4, str. 827-830.
- Ginsburg, Faye. 2011. „Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film“. U: *Made to be Seen. Perspectives*

- tives on the History of Visual Anthropology* (urednici Marcus Banks i Jay Ruby). Chicago: University of Chicago Press.
- Gotthardi-Pavlovsky, Aleksej. 2002. „Kako se (etnološki) koristiti filmovima i televizijskim emisijama“, *Etnološka tribina* br. 25, HED, Zagreb.
- Gotthardi-Pavlovsky, Aleksej. 2002/2003. „The Relationship between the Scientific and the Artistic in Anthropological Film Products: A Question Overcome or Avoided?“. *Studia ethnologica croatica, br.14/15*, Odsjek za etnologiju i kult. antropologiju Filozofskog fakulteta, Zagreb, str. 171-184.
- Gotthardi-Pavlovsky, Aleksej. 2005. „Etnologija i javna TV: primjer HTV-a“, rukopis, izlaganje na stručnom skupu *Susret etnologije i muzeja, Zemaljski muzej, Sarajevo, lipanj*
- Gotthardi-Pavlovsky, Aleksej. 2009. „Hrvatska etnografska audiovizualna produkcija u okviru svjetskih dostignuća“. Magistarski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet
- Gotthardi-Pavlovsky, Aleksej. 2014. *Turbofolk i narodnjaci u Hrvatskoj: zašto ih (ne) volimo?*. Naklada Ljevak.
- Griffith, Richard. 1953. *The world of Robert Flaherty*. Victor Gollancz, Ltd: London.
- Grimshaw, Anna. 2001. *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimshaw, Anna i Ravetz, Amanda. 2005. *Visualizing Anthropology*. Intellect Books Ltd, Bristol, UK.
- Gross, Larry. 1981. *Studying Visual Communication*. University of Pennsylvania Press.
- Gross, Larry i Ruby, Jay. 2013. *The Complete Sol Worth*. USC Annenberg Press.
- Haraway, Donna. 1984. "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-36" *Social Text* vol. 11, br. 85.
- Hasson, Uri, Yuval Nir, Ifat Levy, Galit Fuhrmann, and Rafael Malach. 2004. "Intersubject Syn-chronization of Cortical Activity During Natural Vision." *Science*303 (5664): 1634-40.
- Hasson, Uri, Ohad Kandesman, Barbara Knappmeyer, Ignacio Vallines, Nava Rubin i David J. Heeger. 2008. „Neurocinematics: The Neuroscience of Film.“ *Projections*, Vol. 2 Issues 1, 1-26. Berghahn Journals
- Heider, Karl G. 1982. [1976.] *Ethnographic Film*. University of Texas Press, Austin
- Henley, Paul. 2009. *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago and London, The University of Chicago Press.

- Henley, Paul. 2020. *Beyond Observation: A History of Authorship in Ethnographic Film*. Manchester University Press.
- Hockings, Paul. 1976. „Ethnographic Filming and the Development of Anthropological Theory.“ U: *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film* (urednici: Hockings & Omori), Senri Ethnological Studies br. 24, National Museum of Ethnology, Osaka, str. 205-224.
- Hockings, Paul. 2003. *Principles of Visual Anthropology*. Mouton de Gruyter: Berlin, New York.
- Hubbard Flaherty, Frances. 1960. The Odyssey of a Film-Maker, *Beta Phi Mu Chapbook*, br. 4. str. 9-18. i na http://www.cinemaweb.com/silent-film/bookshelf/23_fhf_5.htm
- Jay, Martin. 1991. „The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism“. *Visual Anthropology Review*, vol. 7, nr. 1.
- Kale, Jadran. 1987. Vizualna antropologija na primjeru produkcije TV Zagreb. u: *Etnološke sveske br. 8*, Beograd, str. 117-120.
- Križnar, Naško. 1992. „Razgovor s Milovanom Gavazzijem.“ *Etnološka tribina 15*, Hrvatsko etnološko društvo, Zagreb, str. 187-200.
- Križnar, Naško. 1996. *Vizualne raziskave v etnologiji*. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana
- Leroi-Gourhan, André. 1948. “Cinéma et Sciences Humaines. Le Film Ethnologique Existe-t-il?”, U: *Revue de Géographie Humaine et d’Ethnologie*, br. 3, Paris, str. 42-50.
- Lindee, Susan, M. 2001. „Review of Patrick Tierney, Darkness in El Dorado.“ *Current Anthropology*, vol. 42 (2), str. 272-274.
<http://dx.doi.org/10.1086/320007>
- Loizos, Peter. 1993. *Innovation in Ethnographic Film. From Inocence to Self-Consciousness 1955-1985*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lozica, Ivan. 2002. Dr. sc. Dunja Rihtman Auguštin (Sušak, 1926.- Zagreb, 2002.), na: <http://ief.hr/hr/suradnici/augustin.php>
- Ladan, Tomislav. 1986. Film. U: *Filmska enciklopedija 1*, Jugoslavenski leksikografski zavod “Miroslav Krleža”, Zagreb, str. 395.
- MacDougall, David. 1975. „Ethnographic Film: Failure and Promise.“ *Annual Review of Anthropology*, vol. 7, str. 405-425.
- MacDougall, David. 1981. „A Need for Common Terms“. *Society for the Anthropology of Visual Communication, SAVICOM, Newsletter*, vol. 9, br. 1, str. 5-6.
- MacDougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey
- MacDougall, David. 2001. „Colin Young, Ethnographic Film and the Film Culture of the 1960s.“ *Visual Anthropology Review*, vol. 17, br. 2.

- MacDougall, David. 2003. „Beyond Observational Cinema“. U: *Principles of Visual Anthropology*, (urednik Paul Hockings). Mouton de Gruyter: Berlin, New York.
- MacDougall, David. 2019. *The Looking Machine: Essays on Cinema, Anthropology and Documentary Filmmaking*. Manchester University Press: Manchester.
- MacKay, Robin. 2017. „Nanook of the North: All the World’s a Stage“, *Queen’s Quarterly*, 124(2), str: 248-258.
- Majcen, Vjekoslav. 1987. „Filmski fond škole narodnog zdravlja »Andrija Štampar« u Kinoteci Hrvatske.“ *Arhivski vjesnik*, Vol. 30. str. 71—88.
- Majcen, Vjekoslav. 1995. „Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja »Andrija Štampar» 1926.- 1960.“, *Hrvatski državni arhiv*, Zagreb.
- Majcen, Vjekoslav. 1995/1996. „Etnološki filmovi Milovana Gavazzija i hrvatski etnološki film u prvoj polovini 20. stoljeća. *Studia Ethnologica Croatica*“. 7/8, str. 121-134.
- Majcen, Vjekoslav. 1998a. Hrvatski obrazovni film – I, *Hrvatski filmski ljetopis* br. 13. izvrš. nakladnik Hrvatski filmski savez, Zagreb, str.159-179.
- Majcen, Vjekoslav. 1998b. Hrvatski obrazovni film – II, *Hrvatski filmski ljetopis* br. 14. izvrš. nakladnik Hrvatski filmski savez, Zagreb, str.140-167.
- Majcen, Vjekoslav. 1998c. Hrvatski obrazovni film – III, *Hrvatski filmski ljetopis* br. 15. izvrš. nakladnik Hrvatski filmski savez, Zagreb, str.159-179.
- Marković, Ivančica. 2009. Podjela i raspad kućnih zadruga u Slavoniji u 19. stoljeću. *Scrinia Slavonica*, vol. 9, br. 1, str. 221-231.
- Mead, Margaret i Bateson, Gregory. 1942. *Balinese Character (Introduction)*. Special Publications of the New York Academy of Sciences, Volume II. New York, str. XI-XVI.
- Mead, Margaret i Bateson, Gregory. 1977. „Margaret Mead and Gregory Bateson on the Use of the Camera in Anthropology.“ *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 4, br. 2, str. 78-80
- Mead, Margaret. 1977. „Introduction to cultural influence on perception“. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 4, br. 1, str.3-4.
- Mead, Margaret. 2003. „Visual Anthropology in a Discipline of Words“. U: *Principles of Visual anthropology*, (urednik Paul Hockings), 3rd ed.. Mouton de Gruyter: Berlin, New York.
- Meyer, Michael. 2017. „Re-framing the Ethnographic Encounter: *Les Maîtres fous*“. *Journal des africanistes*, vol. 87-1/2, str. 198-220.
- Minh-ha, Trinh Thi. 1991. *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge.
- Mitry, Jean. 1972. *Estetika i psihologija filma IV*. Institut za film, Beograd
- Morin, Edgar. 1967. *Film ili čovek iz mašte*. Institut za film, Beograd

- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 2020. *Uvod u dokumentarni film*. Hrvatski filmski savez; Društvo hrvatskih filmskih redatelja.
- Payne, Adam i Weinhardt, Anne. 2009. „Questions on Visual Anthropology: an interview with Peter Loizos“, u: *Imponderabilia*, na: <http://imponderabilia.socanth.cam.ac.uk/articles/article.php?articleid=1>
- Peterlić, Ante. 1986. „Dokumentarni film.“ U: *Filmska enciklopedija 1*, Jugoslavenski leksikografski zavod “Miroslav Krleža”, Zagreb, str. 309-313.
- Petrie, Duncan. 2004. „British Film Education and the Career of Colin Young.“ *Journal of the British Cinema and Television*, vol. 1, br. 1.
- Pink, Sarah. 2001. [2007, 2015, 2021.] *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*. Thousand Oaks, Ca.: SAGE Publications.
- Pink, Sarah, Kürti László i Ana Isabel Afonso. 2004. *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*. Routledge, Taylor&Francis.
- Pink, Sarah. 2006. *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*. Routledge, Taylor&Francis.
- Pink, Sarah. 2009. [2015.] *Doing Sensory Ethnography*. London: SAGE Publications.
- Pinney, Christopher i Peterson, Nicolas (ur.) 2003. *Photography's other histories*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Pletenac, Tomislav. 1996. „Vidljivo i nevidljivo u etnografskom filmu – rani etnografski filmovi prof. Gavazzija“. U: *Etnološki film med tradicijo in vizijo*, (urednik Naško Križnar), Založba ZRC, Ljubljana, str. 133-141.
- Pletenac, Tomislav. 2006. „Između paradigmi: je li Odsjek postao dobro mjesto za krizu?“ *Studia ethnologica Croatica*, vol. 18, nr.1.
- Prica, Ines. 2004. „Nasljeđe jugoslavenskih etnologija i suvremeno istraživanje postsocijalizma.“ *Traditiones*, vol. 33/1, str. 19-34.
- Prins, Harald E. L. 2001. *AAA Guidelines for Professional Evaluation of Ethnographic Visual Media*. <http://societyforvisualanthropology.org/documents/svaresolution2002.pdf>, pristupljeno lipanj, srpanj, kolovoz, rujan 2021.
- Pogačić, Vladimir. 1986. „Flaherty, Robert J.“ U: *Filmska enciklopedija 1*, Jugoslavenski leksikografski zavod “Miroslav Krleža”, Zagreb, str. 411-412.
- Puljar d'Alessio, Sanja. 1997. „Putujuće slike: Razglednice – kulturnoantropološki dokumenti“. *Narodna umjetnost* 34/2. Institut za etnologiju i folkloristiku Zagreb. str.153-165.
- Puljar d'Alessio, Sanja. 1998/1999. „O televizijskoj produkciji etnografskih filmova na primjeru triju filmova s istarskim temama“ *Studia ethnologica*

- Croatica*, vol.10/11. Odsjek za etnologiju i kult. antropologiju, FF Zagreb. str. 153-164.
- Puljar d'Alessio, Sanja. 2000. Lastovski poklad u filmskom mediju, magistrski rad, mentor dr.sc. Ivan Lozica, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, travanj
- Puljar d'Alessio, Sanja. 2001. „Realities of The Carnival Expressed By Ethnographic Film“. *Narodna umjetnost* 38/1. Institut za etnologiju i folkloristiku Zagreb. str.67-88.
- Puljar d'Alessio, Sanja. 2002. „O etnografskom filmu u odnosu na etnografsko pismo“. *Narodna umjetnost* 39/2. Institut za etnologiju i folkloristiku Zagreb. str. 33-51.
- Puljar d'Alessio, Sanja. 2005. Lokalizacija globalnoga. Interpretacije televizijskih programa u usporednoj perspektivi, doktorska disertacija, mentorica dr.sc. Jasna Čapo Žmegač, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, ožujak
- Raheja, Michelle H. 2007. „Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and "Atanarjuat (The Fast Runner)““. *American Quarterly*, Vol. 59, Nr. 4. The Johns Hopkins University Press
- Reed, Patrick J. 2020. „The Enduring Power of Trinh T. Minh-ha's Anti-Ethnography“. *Art Review Asia*, October 2020.
- Rittaud-Hutinet, Jacques, Yvelise Dentzer i Pierre Hodgson. 1995. *Letters: Auguste and Louis Lumière*. Faber and Faber; First Edition, London
- Rihtman-Auguštin, Dunja i Muraj, Aleksandra. 1996. „Prvih pedeset godina etnološke misli u Institutu“. *Narodna umjetnost* 35/2, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 103-124.; na: <http://www.ief.hr/page.php?id=35&lang=hr>
- Rony, Fatimah Tobing. 1996. *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Duke University Press.
- Rouch, Jean. 1975. „The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa.“ *Studies in Visual Communication*, vol. 2(1), str. 51-58.
- Rouch, Jean. 1995. "The camera and man." U: *Principles of visual anthropology*, 2nd ed., ed. P. Hockings, Berlin: Mouton, str. 79-98.
- Rouch, Jean. 2005 [1957] *Les Maîtres fous*, Éditions Montparnasse, DVD 1.
- Rouch, Jean. 2003a. *Ciné-Ethnography: Jean Rouch*. (urednik i prevoditelj: Feld Steven), Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Rouch, Jean. 2003b. "Interview with John Marshall and John W. Adams. *Les Maîtres fous, The Lion Hunters, and Jaguar*." U: *Ciné-Ethnography: Jean Rouch*. (urednik i prevoditelj Steven Feld), Minneapolis, University of Minnesota Press; str: 188-209.

- Rouch, Jean. 2003c. "The Camera and the Man." U: *Ciné-Ethnography: Jean Rouch*. (urednik i prevoditelj Steven Feld), Minneapolis, University of Minnesota Press; str: 29-46.
- Rouch, Jean. 2003d. "On the Vicissitudes of the Self: the Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer." U: *Ciné-Ethnography: Jean Rouch*. (urednik i prevoditelj Steven Feld), Minneapolis, University of Minnesota Press; str: 87-102.
- Rouch, Jean. 2003e. "The Mad Fox and the Pale Master." U: *Ciné-Ethnography: Jean Rouch*. (urednik i prevoditelj Steven Feld), Minneapolis, University of Minnesota Press; str: 102-28.
- Rouch, Jean. 2003f. "Our Totemic Ancestors and Crazy Monsters". *Principles of Visual Anthropology*, (urednik: Paul Hockings). Monton de Gruyter: Berlin i New York.
- Rouch, Jean; Akomfrah, John & Clare, Joseph. 2003. "Culture and Representation." *The Undercut Reader. Critical Writings on Artists' Film and Video*. (urednici: Nina Danino i Michael Mazière). London, Wallflower; str: 131-35.
- Ruby, Jay. 1975. „Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?“ *Studies in the Anthropology of the Visual Communication*, vol. 2, nr. 2, str. 104- 111.
- Ruby, Jay. 1980. „A Re-examination of the Early Career of Robert J. Flaherty.“ *Quarterly Review of Film Studies*, Fall, str.431-457.
- Ruby, Jay. 1982. „Ethnography as Trompe l'oeil: Film and Anthropology“ . U: *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, str. 121-132.
- Ruby, Jay. 1991. „An Anthropological Critique of the Films of Robert Gardner“ . *Journal of Film and Video*, vol. 43, br. 4.
- Ruby, Jay. 1996. „Visual Anthropology.“ u: *Encyclopedia of Cultural Anthropology* (urednici: D. Levinson, M. Ember), vol. 4, A Henry Hall Reference Book, New York, str. 1345-1351.
- Ruby, Jay. 1998. „The Death of Ethnographic Film“, izlaganje na skupu *Seeing Culture: The Anthropology of Visual Communication* at Temple University, Američke antropološke asocijacije, 2. prosinca, na: <http://astro.temple.edu/~ruby/aaa/ruby.html>
- Ruby, Jay. 2000. *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. The University of Chicago Press
- Ruby, Jay . 2001. „The Professionalization of Visual Anthropology in the United States - The 1960s and 1970s“, izlaganje na konferenciji *Origins of Visual Anthropology: Putting the Past Together*, Göttingen, na: <http://astro.temple.edu/%7Eruby/ruby/iwf.html>
- Sadoul, Georges. 1962. *Povijest filmske umjetnosti*. Naprijed: Zagreb

- Sherman, Sharon, R. 1998. *Documenting Ourselves*, The University Press of Kentucky, Lexington.
- Stoller, Paul. 1992. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago, Chicago University Press.
- Sontag, Susan. 1973. *On Photography*. New York: Dell.
- Škrabalo, Ivo. 1984. *Između publike i države*. Znanje: Zagreb
- Škrbić-Alempijević, Nevena i Tomislav Oroz. 2009. „Mijene etnoloških pristupa i metoda.“ *50 godina Hrvatskoga etnološkog društva*, Hrvatsko etnološko društvo: Zagreb.
- Štampar, Andrija. 1966. *U borbi za narodno zdravlje: Izabrani članci Andrije Štampara*, ur. i prir. M.D. Grmek. Izdavački zavod JAZU: Zagreb.
- Tobing Rony, Fatimah. 1996. *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Duke University Press.
- Trinh T. Minh-ha. 1987. „Intorduction. She. The Inappropriated Self.“ *Discourse* vol. 8.
- Trinhh. T. Minh-ha. 1991. *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*. Routledge: New York and London
- Turković, Hrvoje. 1976. „Kuda srlja dokumentaristički film“. *Film, br. 4*, Zagreb, str.6-7.
- Urem, Sandra. 2015. „Specifičnost disciplinarnih i institucionalnih pristupa etnografskom filmu – Milovan Gavazzi i Andrija Štampar.“ *Studia Ethnologica Croatica*, vol. 27, str. 247-305.
- Vallejo, Aida i Paz Peirano, Maria. 2017. *Film Festivals and Anthropology*. Cambridge Scholars Publishing.
- Vannini, Phillip (ur.) 2020. *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. London: Routledge.
- Vertov, Dziga. 1984. *Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*, prijevod Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press
- Wanono-Gauthier, Nadine. 2017. „Les Regards Comparés and le Bilan du Film Ethnographique. Jean Rouch's Initiatives“. U: *Film Festivals and Anthropology*, (urednici Aida Vallejo i Maria Paz Peirano). Cambridge Scholars Publishing, str. 97-195.
- White, Daniel. 2018. *Film in the Anthropocene*. Palgrave Macmillan.
- Wiker, Benjamin. 2008. *10 Books that Screwed up the World and 5 others that didn't Help*. Regnery Publishing.
- Worth, Sol. 1966. Complete Sol Worth Papers, Pennsylvania Museum Archive. (Box 17, File folder 21, Page1), B16FF14January1966, B15FF5P1712-4, B15FF6P1683, B15FF6P1979, B15FF6P1681.
- Worth, Sol. 1969. „The Development of a Semiotic of Film.“ *Semiotica* 1/3, str. 282-321.

- Worth, Sol. 1977. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, Vol 4, br. 2.str. 66-72.
- Worth, Sol i Adair, John. 1972. „*Through Navajo Eyes.*“ Indiana University Press, Bloomington/London.
- Worth, Sol i Ruby, Jay. 1977. „An American Community’s Socialization to Pictures: An Ethnography of Visual Communication, A Pre-Proposal.“ *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol.4. br. 2., University of Pennsylvania, str. 70-71.

 PF press



9 789533 790220