

PROMIŠLJANJE TRADICIONALNOG U ETNOGRAFSKOM FILMU

Reprezentacija, etika i autohtonost

Etami Borjan
Filozofski fakultet, Zagreb

Film je bio značajan instrument kolonijalne proizvodnje etnografskog Drugog. Predodžbe stvaraju koncepte te otjelovljuju kulturne koncepte. One provode simboličke oblike moći. Etnografski film nije samo reprezentacija stvarnosti, već i konstrukcija i interpretacija neke druge stvarnosti na temelju konvencija redateljve kulture. Tako smo suočeni s pitanjem je li kulturno znanje moguće predstaviti "drugačije"; drugim riječima, je li moguće propitati povijesno, kulturno, politički i ideološki uvjetovane hijerarhije kolonijalne kulture? Otjelovljuju li predodžbe kulturno znanje, kako to tvrde Sol Worth i John Adair (1972, 1981)? Čije znanje predstavljaju? Kakvu vrijednost imaju predodžbe u zapadnjačkoj kulturi u usporedbi s nezapadnim svijetom? "Viktimiziraju" li slike nužno Drugoga (Ruby 1991; Kuehnast 1992; Hall 1993)? U sklopu teorije etnografskog filma kontinuirano se raspravlja o pitanjima objektivnosti, subjektivnosti, realizma te o etičkim pitanjima reprezentacije. Posljednjih godina autori etnografskih filmova traže rješenja, a novi pristupi režiranju dokumentaraca daju neke odgovore na ta pitanja.

Ključne riječi: etnografski film, etika, reprezentacija, Drugi

Izmještanje Drugoga

Proces gledanja Drugoga ne može se jednostavno racionalizirati. Podjela na "nas" i "njih" duboko je ukorijenjena u antropologiji i etnografskom filmu. Kako tvrdi Bill Nichols, "lokacija Drugoga antropologije možda se ne nalazi toliko u drugoj kulturi, koliko, takoreći, u antropološkom nesvjesnom" (1991:32). Nesvjesno je uobičajeni naziv za sve osobitosti, konvencije i forme koje zapadnjački gledatelj nesvjesno koristi kada konstruira znanje o Drugome. Romantična estetizacija Drugoga duboko je ukorijenjena u zapadnjački um. Povijest etnografskog filma je tako povijest proizvodnje Drugosti. Kathleen Kuehnast taj proces naziva "vizualnim imperijalizmom": "Vizualni imperijalizam je kolonizacija svjetskoga uma pomoću selektivnih predodžbi koje služe kao reprezentacija dominantne ideologije ili, što je često slučaj, kao reprezentacija istine" (1992:185). Skup rasnih stereotipa dominantne kulture uvjetuje predodžbu koju gledatelj dobiva o Drugome. U fantaziji koju proizvodi antropologija, Drugi se smatra bližim "prirodnom" stanju čovječanstva. Monopolistička kontrola nad vizualnim medijem od strane dominantne kulturne skupine sprječava promicanje suprotne ideologije od strane podčinjenih, autohtonih i manjinskih naroda.

"Realističke konvencije" koje etno-sineast koristi mogu se razlikovati od konvencija drugih kultura. Posljedica toga je da se zbog dominantnih konvencija etnografskog filma neka društva doimaju pristupačnima, racionalnima i privlačnima, a druga čudnima (MacDougall 1998:141). Kulturna nekompatibilnost duboko je ukorijenjena u sustavu reprezentacije. Vizualne predodžbe, jednako kao naše poimanje stvarnosti, društveno su konstruirane komunikacijske forme. Stoga je potrebno istražiti naša upisivanja u kulturnog Drugoga kako bismo razotkrili kako naše interpretacije reproduciraju hegemonijski diskurs. Pozitivistička

kulturna antropologija temeljila se na pretpostavci da vizualni antropolozi trebaju predstavljati svijet onako kako ga vidi Drugi. Antropolozima je pripisivana moć svjedočenja totaliteta događaja. Vizualna se reprezentacija smatrala privilegiranim oblikom znanja, objektivnim i vjerodostojnim. Svevideći i sveznajući autori etnografskih filmova nisu očekivali odgovor od svojih subjekata.

Novi, više kolaborativni pristupi u stvaranju etnografskih filmova koji su se počeli pojavljivati 1960-ih, pokazali su kako je nemoguće promatrati Drugoga i ostati neprimijećen.¹ Kako tvrdi MacDougall, "nijedan etnografski film nije tek zapis o drugom društvu: on je uvijek zapis o susretu autora i tog društva" (1998:134).² Danas je uobičajeno da autori surađuju s onima koje snimaju, što za sobom povlači pitanje autorstva. Kolaborativni, suradnički filmovi i filmovi zajednice su samo neki od primjera novih formi zajedničkog autorstva onoga koji snima i onih koje se snima. Pomak prema višeglasnim etnografskim filmovima doveo je do promjene paradigme u odnosu između promatrača i promatranoga. Počelo se ponovno promišljati o moralnim implikacijama etnografskog autorstva. Zahtjevi za zajedničkim autorstvom traže korjenite promjene načina na koje se proizvode predodžbe. Propituje se ideja objektivnosti, jednako kao i naše pretpostavke o prirodi dokumentarnog i etnografskog filma. U suradničkim etnografskim filmovima reprezentacija Drugoga za sobom povlači pitanje odgovornosti i legitimiteta; moći i autorstva.

Prema Jayu Rubyju (1991:58), kako bi se napravio istinski kolaborativni film, sve strane moraju biti jednako kompetentne, a suradnja mora postojati u svim fazama produkcije. Ruby sumnja da je suradnja zaista moguća jer ne postoji tehnička jednakost među svim sudionicima. Drugi problem tiče se prijenosa znanja subjektima. Ruby (ibid.:58) tvrdi da je etnografski film alat za stjecanje moći i kontrole nad Drugim. Stoga je čak i u kolaborativnim projektima autohtone zajednice nemoguće podučiti tehnikama snimanja, a da ih se u isto vrijeme ne poduču zapadnjačkim filmskim konvencijama. Mogli bismo reći kako je ova pretpostavka proizvod kolonijalnog zapadnjačkog uma koji pretpostavlja da autohtoni filmski autori nisu u stanju razviti vlastitu estetiku, neovisnu od zapadnjačke tradicije. Ili da je neizbježno da postanu žrtve zapadnjačkih medija čim usvoje tehničke vještine (zajedno sa zapadnjačkim načinima reprezentacije). Jay Ruby (1995) tvrdi da antropolozi i autori etnografskih filmova ne mogu pobjeći moralnoj odgovornosti prema kulturi koju predstavljaju bez obzira na metodu koju koriste. U isto vrijeme preuzimaju odgovornost i prema gledateljima; osjećaju se dužnima otkriti neke strategije reprezentacije kojima se služe putem referentnijih tekstualnih konstrukcija Drugoga.³

Dok je Ruby skeptičan po pitanju promjena u postkolonijalnom etnografskom filmu, Faye Ginsburg (1995) postmoderni etnografski film vidi kao mogućnost predstavljanja glasova manjinskih naroda na globalnoj razini. Usprkos razlikama između etnografskih fil-

¹ Filmovi kao što su *An Argument about a Marriage* [Diskusija o braku] (John Marshall, 1969.) ili *The Feast* [Gozba] (Timothy Asch, 1970.) predstavljaju rane pokušaje reflektivnijeg pristupa snimanju etnografskih filmova. Oni su i dalje promatrački u smislu metode snimanja subjekata, ali u isto vrijeme razotkrivaju proces snimanja. Jean Rouch je imao ogroman utjecaj na dokumentarni film u Europi nakon što je uveo interaktivniji pristup stvaranju etnografskih filmova: "zajednička antropologija" i "participativna etnografija", oprimjerene u filmovima kao što su *Chronique d'un été* [Kronika jednog ljeta] (1960.), u kojem Jean Rouch i Edgar Morin postaju "glumci" pred kamerama, te *Jaguar* (1967.). Prekretnicu u razvoju više dijaloške etnografije predstavlja početak korištenja lagane 16-milimetarske kamere i opreme za sinkronizirano snimanje zvuka.

² MacDougallova metoda vidljiva je u njegovim filmovima *To Live with Herds* [Život sa stadima] (1972.), *A Wife among Wives* [Supruga među suprugama] (1981.), *Lorang's Way* [Lorangov način] (1980.), *Under the Men's Tree* [Pod muškim drvetom] (1970.), *Doon School Chronicles* [Kronike škole Doon] (2000).

³ Rubyjeva tvrdnja povlači za sobom važna pitanja o moći i značenju koje slike imaju u različitim kulturama. U knjizi *Picturing Culture* (2000:141), Jay Ruby navodi četiri vrste moralne odgovornosti koje etno-sineast treba uzeti u obzir: osobni moralni ugovor da će proizvesti preciznu sliku, moralnu obvezu prema subjektima koje snima, institucijama koje osiguravaju sredstva i publici. Rubyjeva ideja moralnog tereta autorstva u postkolonijalnoj vizualnoj antropologiji povezana je s njegovom pretpostavkom kako bi zapadni antropolozi trebali istraživati samo vlastitu kulturu. U protivnom, oni viktimiziraju Drugoga tako što ga predstavljaju u skladu s diskurzivnim praksama zapadne kulture.

mova čiji su autori zapadnjački vizualni antropolozi i onih čiji su autori subjekti, vizualna bi antropologija trebala analizirati i jedne i druge. Autohtone filmove ne treba doživljavati kao prijetnju niti oni trebaju zamijeniti etnografski film. Ne implicira se kako je u postkolonijalnoj vizualnoj antropologiji Drugi nestao ili je izgubljen, kako tvrdi Ruby (1995:77). On je postao složeniji entitet. Cilj vizualne antropologije kao znanosti nije privilegiranje ili isključivanje bilo koje od metoda stvaranja etnografskog filma, već prihvaćanje njihova supostojanja. To ne implicira nužno da kolaborativni i autohtoni filmovi destabiliziraju vizualnu antropologiju. Upravo suprotno, oni predstavljaju korak naprijed prema stvaranju autorefleksivnih etnografskih filmova koji bi mogli zamijeniti bestjelesnu i neutralnu zapadnjačku reprezentaciju. Kao takvi, oni predstavljaju izazov promatračkom dokumentarnom filmu kao dominantnoj praksi.

Od zajedničkog autorstva do etnografskih filmova koje stvaraju subjekti

Postkolonijalni etnografski film preokrenuo je "spasiteljski" model reprezentacije (Clifford 1986:112) i dao prostora drugačijim povijestima i glasovima. Ti novi glasovi potkopali su autoritet i dominaciju zapadnjačkog diskursa, što se može shvatiti kao dio šireg procesa koji George Marcus i Michael Fischer (1986) nazivaju "krizom reprezentacije". Dok je prije nekoliko desetljeća istraživanje drugih kultura podrazumijevalo gledanje filmova o "njima" kao različitih od "nas", novija produkcija zamagljuje tu oštru granicu. "Mi" nije univerzalni entitet koji implicira dominantno bijelu, mušku publiku. "Njihovi" se glasovi također predstavljaju i oni imaju priliku utjecati na način na koji ih drugi žele predstaviti. S pojavom novih glasova i pogleda promijenio se i proces konstrukcije antropološkog znanja: on nije jednosmjernan, već se radi o dijaloškoj praksi suprotstavljanja autohtonog znanja i zapadnjačkog pogleda. U postkolonijalnim etnografskim filmovima oni koji su u prošlosti bili snimani sada preuzimaju pravo kontrole nad predodžbama njih samih. Autori više nemaju prava koristiti bestjelesni i depersonalizirani diskurs znanja i moći. Ovo Griersonovo nasljeđe⁴ u dokumentarnom filmu radikalno je uzdrmano etnografskim filmovima koje stvaraju subjekti. "Njihovo" otjelovljeno iskustvo na ekranu rekonfigurira reprezentaciju; oni više nisu tek proučavani subjekti, već aktivni glasovi u proizvodnji "stvarnoga".

Pretpostavlja se kako autohtoni etnografski filmovi daju glas onima koji ga nemaju; podčinjenim marginaliziranim skupinama kojima je ranije uskraćivan pristup sredstvima za proizvodnju predodžaba o sebi samima. Tradicionalni "božji glas" postao je tek jedan od mnogih i izgubio svoj apsolutni autoritet. Pomak od promatrača prema promatranome dekonstruirao interpretaciju antropologije kao proučavanja drugih. Čin reprezentacije nije više tako jednoznačan kao što je nekad bio; politika lokacije i pitanja otjelovljenja tiču se onoga koji snima i onoga kojeg se snima. Autohtoni etnografski filmovi izbjegavaju naratora koji govori u ime zajednice. Nove su forme refleksivnije i interaktivnije i za autora i za gledatelja. Postkolonijalni filmovi koje stvaraju subjekti ne generaliziraju i ne zaključuju; oni se temelje na subjektivnim narativima subjekata koji su osobno i tjelesno uključeni u proizvodnju značenja i reprezentacije. Catherine Russell (1999) te nove potkategorije etnografskog filma naziva

⁴ Griersonovska konceptualizacija dokumentarnog filma oslanja se na potvrđivanje činjeničnosti filmskog teksta, bez uspostavljanja razlike između dokaza i interpretacije. Takav je film neupitno svjedočanstvo stvarnosti, a svoju autentičnost zasniva na indeksnim karakteristikama filma kao takvog. Dokumentarni filmovi snimljeni prema modelu rada Johna Griersona obično centraliziraju značenje bez propitivanja subjektivnosti autora.

“eksperimentalnom etnografijom”, te tvrdi da su postmoderni etnografski filmovi prvenstveno politički i društveno angažirana djela, a da njihov glavni cilj nije samo uključiti Drugoga u modernost, već i preispitati uvjete realističke reprezentacije.

Eksperimentalna etnografija obuhvaća i rekonceptualizaciju povijesne prirode Drugosti, uključujući ne samo način na koji je Drugi bio (i još uvijek jest) konstruiran u kolonijalnom diskursu, već i način na koji su kulturna razlika i “autentičnost” povezani u postkolonijalnoj sadašnjosti i budućnosti (ibid.:11).

Proces davanja moći subjektu ne podrazumijeva automatsko izjednačavanje pozicije antropologa i autohtonog autora. Prostor dan autohtonim autorima u većini je slučajeva rezerviran za filmove o životu i kulturi njihove vlastite zajednice. Često ih se podsjeća na teritorijalne granice u kojima bi trebali ostati. Dokumentarističku preciznost ne jamči njihovo obrazovanje, kao što je to slučaj sa zapadnjačkim antropolozima, već činjenica da kao insajderi mogu s autoritetom govoriti o vlastitoj kulturi. Davanje kamere u ruke domorodačkom autoru povlači za sobom pitanja autentičnosti takozvanog autohtonog znanja. Ne bismo smjeli pretpostavljati kako su filmovi o drugim kulturama, čak i kad ih stvaraju pripadnici te iste kulture, objektivniji ili vjerodostojniji. Nijedna skupina nema privilegirani uvid u vlastitu kulturu. Iako se idealnim etnografskim filmom smatrao onaj u kojem je predodžba o drugoj kulturi predstavljena kao oblik kulturnoga znanja, u postkolonijalnoj vizualnoj antropologiji to je “znanje” ograničeno na ideje rase i etniciteta. Filmovi o drugim kulturama koje stvaraju pripadnici tih kultura nisu nužno reprezentativniji za njihovu vlastitu kulturu i narod.

Radi se o paradoksu kolonijalnog uma: ono što Outsajder očekuje od Insajdera jest, ustvari, projekcija sveznajućeg subjekta koji Outsajder obično pripisuje sebi i onima sličnima sebi. (...) Drugost postaje osnažujuća kritična razlika kada se ne daje, nego kada se ponovno stvara. (Minh-Ha 1991:70-71)

Mjesto domoroca uvijek je vrlo dobro ograničeno u globalnom filmu i medijima. Minh-Ha vidi nove forme autorefleksivnog etnografskog filma kao mehanizme “razotkrivanja djelovanja ideologije” (ibid.:77), čiji je cilj stvaranje autentičnije predodžbe o Drugome. Ona kritizira konvencije etnografske objektivnosti i podjelu između onih “tamo” i nas “ovdje”. Ta podjela, prema njezinom mišljenju, implicira da je Drugi postvaren te da su autor i gledatelj subjekti percepcije. Utopijski projekt postkolonijalne etnografije, tvrdi Minh-Ha, jest nadići binarnu opoziciju između sebe i Drugoga.

Mapiranje etnografskog filma u digitalnoj eri

Etnografski film zadobiva nova značenja u postmodernom dobu, zahvaljujući transformacijama Drugoga u digitalnoj eri. Zamagljuju se granice između etnografskog filma s jedne, i videa i novih formi mehaničke i elektroničke reprodukcije s druge strane. Korištenje digitalnog videa postalo je rutinski dio antropološkog terenskog rada. Rezultat toga je i preispitivanje prihvaćenog kanona etnografskog filma. Tehnološke inovacije sredstava proizvodnje donijele su promjene u načinu distribucije etnografskih audiovizualnih radova. Sve više međunarodnih i alternativnih distribucijskih kanala (kao što su filmski festivali) olakšava diseminaciju etnografskog filma na globalnoj razini. Novi mediji daju priliku autohtonim narodima da kontroliraju predodžbe o sebi. Suvremeni autohtoni film i video koriste se kao uvjerljiva sredstva u pregovaranju ili održavanju kulturnog identiteta. Položaj Drugoga u globalnom multikulturnom svijetu podložan je stalnim pregovorima i redefinicijama, na što utječu

političke, društvene i tehnološke promjene. Slika se ne smatra čistom reprezentacijom, već političkim činom i alatom kontrole nad vlastitim kulturnim identitetom. Stvaraju se novi hibridni i interkulturni identiteti. Mnogi kolaborativni projekti, kao što su *Video nas aldeias* (*Video u selima*), *Kayapo Video Project* (*Kayapo video projekt*), *Alaska Native Heritage Project* (*Projekt aljaškog domorodačkog nasljeđa*), *Chiapas Media Project* (*Medijski projekt Chiapas*), *Ojo de Agua Comunicación*, dali su mogućnost autohtonim narodima da se upoznaju s video kamerom te da počnu snimati vlastite video radove. Novi mediji bili su od koristi autohtonim zajednicama širom svijeta, oni su postali njihov prozor u svijet. Predstavljanje njihove slike vlastite kulture dalo im je mogućnost osporavanja kulturne hegemonije Zapada i *mainstream* službenih državnih narativa. Mediji i filmovi pod kontrolom autohtonih zajednica igraju važnu ulogu u kulturnim i političkim borbama. Oni se ne koriste pod izlikom očuvanja domoroca koji izumire, već kao alat traženja političkih prava te u aktivističke svrhe. Etnografski film postao je platforma za proizvodnju političkih i društvenih realnosti. "Pravo na reprezentaciju smatra se pravom kontrole nad vlastitim identitetom u svjetskoj areni" (Ruby 1991:51). Došlo je do značajnog pomaka u načinu na koji se autohtone zajednice predstavljaju; koriste video i medije za komunikaciju sa strukturama moći te za "ispravljanje" iskrivljene zapadnjačke slike o vlastitoj kulturi.

Položaj etnografskog filma unutar vizualne antropologije promijenio se zahvaljujući transnacionalnom širenju novih tehnologija koje su utjecale na estetiku etnografskog filma. Faye Ginsburg pozitivni je učinak autohtone etnografije na vizualnu antropologiju opisala kao "efekt paralakse":

(...) autohtone medije može se shvatiti i kao da nastaju iz historijski nove pozicije promatrača iza kamere, tako da objekt – filmska reprezentacija kulture – izgleda drugačije nego što je to slučaj iz promatračke perspektive etnografskog filma. Ipak, suprotstavljanjem ovih različitih, ali povezanih filmskih pogleda na kulturu, moguće je stvoriti svojevrsan efekt paralakse; ako se upotrijebe analitički, ovi "blago različiti kutovi gledanja" mogu ponuditi potpunije razumijevanje kompleksnosti društvenog fenomena koji nazivamo kulturom i onih medijskih reprezentacija koje se s njom svjesno hvataju u koštac. Moj je argument kako je paralaksa koju stvaraju različite perspektive u ovim medijskim praksama ključan dio odgovora na suvremene kritike etnografskog filma koji autohtone medije i srodne prakse smatraju čavlom u lijesu žanra. (Ginsburg 1995:65)

Pomak u poziciji subjekta donio je promjenu u proizvodnji etnografskih filmova. Nove forme dekoloniziranog etnografskog znanja zahtijevaju reviziju teorijskog okvira vizualne antropologije. Ginsburg naglašava važnost otvaranja višestrukih perspektiva u vizualnoj antropologiji i proširenja okvira koji može obuhvatiti autohtoni film, medije i druge društvene prakse. Faye Ginsburg (1994) zanima upravo proširenje granica polja vizualne antropologije. Tek analizom višestrukosti predstavljačkih praksi možemo shvatiti različite načine razumijevanja kulture. Kako bismo danas razumjeli etnografski film, moramo ga promatrati u odnosu prema drugim kulturnim i medijskim formama (*reality* emisijama, kućnim video snimkama, *cyber*-aktivizmom, video umjetnošću, televizijskim i radijskim programima itd.). Masovni su mediji dugo smatrani tabuom za antropologiju, iako se ideja "antropologije vizualne komunikacije" javlja već u radu Sola Wortha (1981). Sve veća dostupnost medija među ljudima koji su tradicionalno bili ti koje se snima zahtijeva ponovno promišljanje i proširenje polja vizualne antropologije. Na takvo kritičko promišljanje tjera nas i teorijski pomak povezan s pitanjima etike, politike i poetike etnografske reprezentacije te utjecaj postkolonijalnih studija na antropologiju. Kako bi se uokvirilo polje kulturne proizvodnje, nije dovoljno proučavati samo etnografski film, već i druge oblike medijske potrošnje koji predstavljaju značajna mjesta za istraživanje kulturnih praksi na lokalnoj, regionalnoj i transnacionalnoj razini.

KOMENTARI

Sarah Pink
Sveučilište RMIT, Melbourne, Australija

Etnografski video za dvadeset i prvo stoljeće

Tijekom dvadesetog stoljeća etnografski film utemeljen je kao žanr etnografske prakse i reprezentacije, doduše s mnogim varijacijama u stilu, svrsi i načinima prakticiranja. Rasprava Etami Borjan taj proces stavlja u prvi plan, zajedno s još nekim debatama i pitanjima koje su autori pokrenuli i s kojima su se susretali u tom razdoblju. Doista, u tom razdoblju pokrenuta su mnoga ključna pitanja, kako Borjan navodi, koja su se ticala prava na predstavljanje drugih te načina na koji su etnografski filmovi bili (i još uvijek jesu) dio aktivističkih projekata. Borjan navodi i kako pomak prema digitalnom videu utječe na razvoj etnografskog filma. U tekstu koji slijedi dotaknut ću se obiju tema i komentirati značaj tih dvaju pomaka i tendencija. Prvo, odmičući se pomalo od aktivističkog filma, fokusirat ću se na to kako etnografski film može biti "aktivan" u društvu, odnosno kako se može iskoristiti u primijenjenim kontekstima te kakvih intervencija može biti dijelom. Drugo, promišljat ću dalje o nekim implikacijama činjenice kako je većina etnografskih filmova danas digitalna. Ključna stvar koju trebamo imati na umu kada govorimo o "etnografskim" filmovima u suvremenom kontekstu je ta da više ustvari ne govorimo o etnografskom *filmu*. Najvažniji medij za stvaranje etnografskih dokumentaraca te za korištenje audiovizualnih medija u etnografskom istraživanju je digitalni video.

Usporedo s razvojem etnografskog filma u dvadesetom stoljeću javlja se i serija kritika etnografskog filma. Borjan izdvaja neke od njih, ali postoje i druge, koje se rjeđe spominju. Jedna od tih manje spominjanih fokusira se na pitanje njegove svrhe te na pitanje u kojoj mjeri etnografski film nije ispunio ono što se smatralo njegovim primijenjenim potencijalom (vidi npr. Chalfen i Rich 2007). Dok su vodeći autori nastavili raditi filmove koji su bili hvaljeni i prikazivani na festivalima etnografskog filma, drugi ključni autori u polju vizualne antropologije koristili su film, kasnije i video, kako bi razvijali primijenjena istraživanja. Ti radovi stvarani su u iznimno važnim poljima obrazovanja (npr. rad Johna Colliera Jnr., vidi Collier 2007) i zdravlja (npr. rad Richarda Chalfena, vidi Chalfen i Rich 2007), u kontekstu projekata koji su pokušavali nešto promijeniti u društvu.

Moj cilj u ovom kratkom tekstu jest istaknuti tu drugu, sve važniju ulogu prakse etnografskog filma, zapitati se koja bi mogla biti uloga i svrha etnografskog filma u društvu koja bi išla dalje od stvaranja etnografskih filmova za prikazivanje drugim autorima na filmskim festivalima i studentima antropologije. Ne želim reći kako konvencionalni i više akademski orijentirani etnografski filmovi nemaju važnu ulogu; vjerujem da su oni važni za razvoj tehnika etnografskog filma, znanosti o filmu te za istraživanje i predstavljanje svjetova drugih ljudi. Međutim, postoji još jedna srodna uloga etnografskog filma, a to je njegov doseg izvan akademije. Na to ću se ovdje usredotočiti. Godine 1999. počela sam koristiti tehnike etnografskog

videa u primijenjenim istraživanjima (npr. Pink 2004), realizirajući potencijal takvih metoda izvan granica samog stvaranja filmova. Ipak, na moj su rad istovremeno utjecali i radovi autora koje sam proučavala deset godina ranije, u Centru za vizualnu antropologiju Granada (Sveučilište u Manchesteru, Velika Britanija). Početkom 2000-ih, počela sam proučavati kako drugi autori etnografskih filmova i vizualni antropolozi rade s tehnikama snimanja etnografskih filmova, praksama i proizvodima u kontekstu primijenjenog istraživanja. Rezultat toga bila je urednička knjiga naslova *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology* [Vizualne intervencije: primijenjena vizualna antropologija] (Pink 2007a), koja sadrži radove brojnih autora filmova i znanstvenika čija praksa obuhvaća različita područja, poput zdravlja, katastrofa i postkonfliktna područja te razvoj zajednice, kao i suradnju s industrijom. O tome sam pisala i u kasnijem eseju, u kojem sam iznijela ažurirane informacije o novim tendencijama te se osvrnula na njihov digitalni kontekst (Pink 2011). Na praksu etnografskog filma tih znanstvenika, kao i na moju vlastitu, utjecale su ključne teme vizualne antropologije, uključujući refleksivnost, participativni i kolaborativni pristupi, uz pokušaj suosjećajnog bavljenja osjetljivim i afektivnim dimenzijama ljudskih života, te radovi vodećih autora etnografskog filma i znanstvenika, kao što su David MacDougall i Jean Rouch. Kao što sam navela u uvodu knjige (Pink 2007b), u tim filmovima često nije bio važan tek filmski proizvod, već rezultati procesa snimanja; primjerice, utjecaj koji je sudjelovanje u stvaranju filma imalo na identitet i samosvijest subjekata i sudionika te način na koji su se subjekti mogli uključiti u prikazivanje filma u nekim su slučajevima predstavljali značajne elemente stvaranja i prikazivanja etnografskih filmova u kontekstu primijenjenog istraživanja.

U suvremenom kontekstu primijenjene i akademske tendencije u etnografskom filmu i u korištenju tehnika etnografskog filma u primijenjenom istraživanju imaju, kako sam već napomenula, malo veze s filmom kao medijem. Ti radovi prvenstveno nastaju korištenjem digitalne video tehnike. To, s jedne strane, znači da je došlo do razdvajanja različitih vrsta tehnologija koje možemo koristiti za proizvodnju etnografske pokretne slike; od kamera na mobilnim telefonima do najnaprednijih digitalnih video kamera. S druge strane, dolazi do približavanja onoga što se može napraviti korištenjem iste tehnologije; etnografski se dokumentarac može snimiti, montirati i distribuirati izravno s mobilnog telefona s kamerom. Dakle, kako bismo razumjeli digitalne etnografske filmove i njihov potencijal, trebamo se okrenuti pitanjima i literaturi koji izlaze izvan tradicionalnih granica etnografskog filma. Moramo se okrenuti proučavanju digitalnih medija kako bismo shvatili kako njihova sveprisutnost u našim istraživačkim praksama i svakodnevnim životima subjekata i sudionika u istraživanju otvara nove mogućnosti. Te nam mogućnosti nude nove načine snimanja, montiranja i diseminacije etnografskih dokumentaraca, koji mogu biti refleksivni i participativni na sasvim nov način. To može uključivati rad u svojstvu autora dokumentarnog filma ili primijenjenog video istraživača na mjestima koja su istovremeno *online* i *offline*. To zahtijeva i načine diseminacije koji mogu koristiti internet, društvene medije i cijeli niz platformi za *video hosting*. Ovdje ne govorim o specifičnim internetskim resursima, softveru i hardveru jer, kako napominjem u trećem izdanju svoje knjige *Doing Visual Ethnography* [Raditi vizualnu etnografiju] (Pink 2013), tehnološki i praktični krajolik tog konteksta ubrzano se mijenja.

Ukratko, etnografski dokumentarac i korištenje tehnika etnografskog dokumentarca u istraživanju i reprezentaciji počinje na nov način sudjelovati u znanosti i primijenjenom istraživanju. Time se stvara važan kontekst za nastanak novih formi znanosti o javnoj vizualnoj etnografiji, čemu digitalni mediji mogu doprinijeti. To je dio budućnosti etnografskog videa, a na nama je da omogućimo njegov nastanak.

Michaela Schäuble
University of Manchester, United Kingdom

Poziv na situiranje znanja

Članak Etami Borjan sažimlje debatu o participativnim i kolaborativnim pristupima u snimanju etnografskih filmova unatrag nekoliko godina. Tvrdeći, poput Faye Ginsburg, kako “nove forme dekoloniziranog etnografskog znanja zahtijevaju reviziju teorijskog okvira vizualne antropologije”, Borjan spominje i teorijske i metodološke rasprave o autohtonom filmu, ulogu novih društvenih medija te druge društvene prakse. Iz tog pregleda proizlazi i poziv na dijalošku praksu koja uključuje i suprotstavljanje “autohtonog znanja” “zapadnjačkom pogledu”. Kako bismo izbjegli pretjerano pojednostavljivanje i apriorni vrijednosni stav o ovim naizgled suprotstavljenim ili barem komplementarnim pozicijama, predlažem da a) pobliže promotrimo potencijal i zamke autohtonih redefinicija društvenog aktivizma i b) ponovno promislimo Harawayičinu ideju o *situiranom znanju* kao valjanom teorijskom pristupu konceptualizaciji vizualnosti.

Za radikalni teorijski zaokret u vezi s pitanjima etike, poetike i politike reprezentacije u polju vizualne antropologije, nije dovoljno tek utvrditi kako se različite forme masovnih medija mogu antropološki istraživati, što ovaj članak, čini se, sugerira. Po mom mišljenju, jednako je ključno biti svjestan novih formi vizualnog imperijalizma zamaskiranih u obrazovni ili politički aktivizam te izbjeći zamku privilegiranja “podčinjenih” ili “insajderskih” perspektiva, jer je “najmanje vjerojatno da će [upravo one] dovesti do opovrgavanja kritičke i interpretativne jezgre svega znanja”, kako nas podsjeća Haraway (1988:584). Njezino upozorenje o tome koliko je opasno romantiziranje i/ili aproprijacija pogleda onih manje moćnih, dok u isto vrijeme tvrdimo kako gledamo s njihove pozicije, sada je istinitije nego ikada prije. Stoga bismo trebali imati na umu da ne postoji nevina pozicija, čak i kada s naklonošću gledamo na razvoj novih mogućnosti političkog izričaja i organizacije – od Kaira, preko Tripolija i Parka Zuccotti na Wall Streetu, pa do najnovijeg slučaja, Parka Gezi u Istanbulu – temeljenih na digitalnoj slici i društvenim mrežama.

Dok su javne informacije koje su dostupne i koje cirkuliraju platformama društvenih mreža (uključujući fotografije i video snimke postavljene na Flickr, YouTube i Vimeo) postale nezaobilazne za mnoge aktiviste na terenu, takav razvoj događaja ima i svoje naličje. Ne samo da represivni režimi učinkovito koriste te iste tehnologije za špijuniranje, hakiranje, rušenje i širenje dezinformacija, primjerice u slučaju Zelene revolucije u Iranu 2009., već postoji i izrazito varljiva forma političkog djelovanja, poznata pod nazivom “*slacktivism*”. To je pogrdni naziv za ljude koji žele odati dojam da nešto rade za određenu stvar, ali ustvari ne moraju raditi ništa, i odnosi se na one koji na Facebooku često pritiskuju gumb *like* i *share*, ali njihove radnje nemaju nikakvu svrhu osim da se oni sami osjećaju dobro.

Međutim, najgori primjer zlouporabe participativnog videa ili kolaborativnog filma kao naizgled primjerenog alata za prikaz borbe neke autohtone skupine za međunarodno priznanje je 55-minutni film *Shooting with Mursi* [Snimanje s Mursijima] (2009), autora Bena Younga i Olisaralija Olibuija. Prema službenoj internetskoj stranici:

ovaj jedinstveni film priča priču o jednom od najizoliranijih plemena Afrike – plemenu Mursi – kroz oči jednog od njegovih pripadnika, Olisaralija Olibuija, koji u jednoj ruci nosi kalašnjikov, a u drugoj kameru. Etiopijskom stočarskom plemenu Mursijima prijete druga plemena, planovi za otvorenje nacionalnog parka i izgradnja nove ceste koja dovodi turiste.

Film daje izvanredan i na trenutke uznemirujući uvid u svakodnevni život ljudi čija je kultura, kako kaže Olisarali, "suočena s izumiranjem". (<http://www.shootingwithmursi.com/>)

Dok se gledatelju predstavlja pojednostavljeno "suprotstavljanje autohtonog znanja i zapadnjačkog pogleda" (Borjan), Olisarali zauzima klasičnu poziciju kulturnog posrednika koji iz perspektive insajdera gleda na poteškoće s kojima se suočava njegova zajednica u vremenu ograničenih zemljišnih prava, turizma i međuplemenskih sukoba. Međutim, umjesto korištenja Olisaralijevih izvornih filmskih snimaka, on se pretvara u filmski lik, bivajući sveden na banalnu, ali univerzalnu tvrdnju kako kameru smatra korisnijim alatom za "davanje glasa" vlastitom narodu od kalašnjikova. *Snimanje s Mursijima* ne problematizira činjenicu kako je većinu vizualnog materijala u konačnoj verziji filma – iznimno egzotizirajuće snimke Olisaralija i lokalne Mursi zajednice – snimio Ben Young, prisvajajući Olisaralijevu perspektivu kako bi "objasnio" događaje zapadnjačkoj publici. Po mom mišljenju, taj film nije samo loš primjer neuke spasičarske antropologije; još gore, on također romantično estetizira i egzotizira Olisaralija kao tehnologiji vičnu verziju "plemenitog divljaka", koji govori engleski i koji želi pomoći vlastitom narodu koristeći postvarujući filmski medij.

Taj sam film koristila na predavanjima kako bih studente potakla na kritičko promišljanje problema moći i etike reprezentacije; prema mom iskustvu, međutim, većina gledatelja nasjedne na kolaborativnu kompoziciju filmskog narativa, bivajući uvjereni kako je film "istinita", ili barem "istinitija" reprezentacija stvarnosti Mursija zato što je jedan od autora filma Mursi. Ne pitaju se baš često tko kontrolira taj film niti čak je li filmski medij imao performativnu i/ili informativnu funkciju u zajednici Mursija. Razlog varljivom djelovanju toga filma jest taj što on trenutno uzbudi publiku nenaviknutu na "govor podređenih", međutim, on ne propituje odnose moći, djelovanja i vizualnog imperijalizma. Činjenica da je ovaj film doživio međunarodni uspjeh i osvojio niz nagrada, između ostalog i nagradu UNESCO-a na *Millennium Film Festivalu* u Bruxellesu, govori o dominantnom osjećaju zbnjenosti koji vlada u vezi s dekolonizacijom znanja kao takvog te napose dekolonizacijom etnografskog pogleda.

Na tom tragu, vizualni antropolog Martin Gruber upućuje na "novu tiraniju" participativnih pristupa u razvojnim kontekstima (Gruber 2012). U svojoj nedavno dovršenoj doktorskoj disertaciji o "participativnom etnografskom filmu u primijenjenom kontekstu", ilustrira kako sudjelovanje može prikriti i osnažiti opresiju i tvrdi da su participativne metode ugniježdene u odnose moći te da i same predstavljaju neki oblik moći (ibid.).

To, naravno, ne znači da ne postoje odlični primjeri autohtonih medija i kolaborativnih etnografskih filmova koji zaista *uspijevaju* promijeniti odnos snaga u političkoj areni (Prins 2002:72). Neki od njih koje posebno cijenim su filmovi, video uraci i TV programi u produkciji kanadske tvrtke Igloolik Isuma Productions, Inc. (<http://www.isuma.tv/isuma-productions>). Kao platforma za autohtone autore, Isuma TV stvorila je jedinstveni stil "življene" drame i producirala dramsku TV seriju *Nunavut* [Naša zemlja] u trinaest nastavaka, te cijeli niz nefikcionalnih radova u serijalima *Testimony* [Svjedočanstva] i *Documentaries and Youth* [Dokumentarci i mladi] te film *Inuit Knowledge and Climate Change* [Znanje Inuita i klimatske primjene]. Kroz prenošenje autentičnih inuitskih priča na izvornom jeziku inuitskoj i drugoj publici na cijelom svijetu, Isuma razvija nove originalne forme pričanja priča, dramaturgije i estetske kompozicije te doprinosi kulturi i jeziku inuitske zajednice. Drugi uspješan primjer je *Djeca Srikandija* (2012.), prvi film o *queer* ženama Indonezije:

Osam autentičnih i poetičnih priča isprepletene je s prekrasnim prizorima kazališta sjena koje pričaju priču o Srikandiju, jednom od likova indijske Mahabharate. Ova skupna an-

tologija ruši granice između dokumentarnog, igranog i eksperimentalnog filma. (<http://lauracoppens.com/#/films/>)

Međutim, i dalje preostaje suprotstaviti se dominaciji zapadnjačkog načina gledanja/prikazivanja i zapadnjačkog znanja, ali bez napuštanja projekta vizualne etnografske reprezentacije. Čini mi se kako nitko tu zbrku nije opisao bolje od Donne Haraway koja, govoreći iz radikalno feminističke perspektive, piše:

Tako je, čini se, moj i “naš” problem u tome kako postići istovremeno postojanje iskaza radikalne historijske kontingencije za sva znanja i sve subjekte, kritičke prakse prepoznavanja vlastitih “semiotičkih tehnologija” stvaranja značenja, i ozbiljnu predanost prema vjernom prikazivanju “stvarnoga” svijeta. (Haraway 1988:579)

Ovaj se komentar može izravno precrtati na dilemu s kojom se etnografski film i autohtoni mediji suočavaju posljednjih desetljeća. Tako Haraway poziva:

Ne želimo teoriju o nevinoj moći prikazivanja svijeta, u kojoj jezik i tijela zapadaju u blaženstvo organske simbioze. Ne želimo ni teoretizirati o svijetu, a još manje želimo djelovati u njemu, u smislu Globalnih sustava. Međutim, treba nam globalna mreža veza, uključujući djelomično i mogućnost prevođenja znanja među vrlo različitim zajednicama, različitim između ostalog i u smislu moći koju posjeduju. (Haraway 1988:579-580)

Nadalje, ona potvrđuje kako zauzimanje za parcijalnu perspektivu ne znači ujedno i napuštanje želje za akumulacijom znanja i ustanovljavanjem istine (istina). Imajući to na umu, držim kako bi vizualni antropolozi i oni koji se bave kolaborativnim filmom trebali početi prihvaćati činjenicu kako nema neposredovanog pogleda sa stajališta podređenih te kako strah od zauzimanja “pristrane” pozicije – bez obzira na to je li ona rezultat manjkave “političke korektnosti” ili kulturnog relativizma – često priječi nastanak razumnih prikaza svijeta u kojem živimo te time i proizvodnju poticajnih i inovativnih (višedimenzionalnih, višežanrovskih) filmova.

Tanja Bukovčan
Filozofski fakultet, Zagreb

Bez kolonijalnog drugog: etnografski film kod kuće

Tekst Etami Borjan, kao uvod u ovu raspravu o vizualnoj antropologiji i etnografskom filmu, zaista se može smatrati početkom razvoja ozbiljnijeg pristupa vizualnoj antropologiji u Hrvatskoj.

To je nesumnjivo nova disciplina u Hrvatskoj i susjednim zemljama, regiji poznatoj kao Jugoistočna Europa. Kolegiji iz vizualne antropologije na hrvatskim se sveučilištima podučavaju tek unatrag otprilike deset godina i tek bi nekolicina etnologa i antropologa za sebe ustvrdila da se bavi etnografskim filmom. Međutim, treba reći kako su razvoj i “otjelovljenje” vizualne antropologije u etnologiji i kulturnoj antropologiji u Hrvatskoj slijedili neke opće trendove lokalnog razvoja tih disciplina, takozvanu antropologizaciju etnologije i obrat od “istočne etnologije” prema “zapadnoj antropologiji”, a to je proces koji je imao svoje dobre, ali i neke značajno loše strane. Kao što se zapadna antropologija trebala “ispričati” za kolonijalni pristup prije 1960-ih, što vrijedi i za prakse vizualne antropologije, a što je Borjan vrlo temeljito predstavila u svom pregledu njezinog razvoja, etnologija se trebala osloboditi

oznake nacionalne znanosti koja se bavi nacionalnim kulturnim fenomenima, ukorijenjene u Ruralnom Drugom, često s implicitnim, a ponekad i eksplicitnim nacionalističkim podtekstom. Srećom, posljednje razdoblje promišljanja u objema disciplinama, čini mi se, nadišlo je ta pitanja zauvijek.

Stoga je povratak starijim teorijama u uvodnom tekstu izvrsna početna točka za nove rasprave u kombiniranom pristupu vizualnoj antropologiji, koji uzima u obzir neke druge tradicije snimanja Drugoga, ne izričito "zapadnjačke", tko god Drugi/a bio/la u tim nekolonijalnim tradicijama istraživanja kulture. Naime, jedan od temeljnih nedostataka antropologizacije etnologije, uključujući i ulazak vizualne antropologije, bio je nekritičko preuzimanje postojećih zapadnjačkih teorija na Istok, što nam je u akademskom svijetu dalo "dozvolu za podučavanje", ali nas je u svijetu etnografskog filma natjeralo da zaboravimo kako smo bili nositelji gotovo stoljetne tradicije snimanja Našeg Drugoga. Ne tvrdim, naravno, da je jedan pristup bolji od drugoga, pokušavam ocrtati alternativnu povijest snimanja alternativnog Drugoga.

Početak i kroz gotovo cijelu prvu polovicu dvadesetog stoljeća Hrvatska je bila egzotično odredište mnogih pustolova i putnika koji su tražili nedirnutu, čak divlju Europu. Čak i stoljeće i pol ranije, od vremena Alberta Fortisa, dalmatinsko zaleđe bilo je poznato kao dom vrlo zaostalog, vrlo "primitivnog" naroda, Morlaka (Fortis 1774). Nisu baš Morloci (Wells 1895), ali gotovo jednako divlji. Kada je na scenu stupila kamera, Morlaci, oni pravi kao i izmišljena predodžba o njima, već su oдавно nestali, ali putnici opremljeni kamerama bili su jednako opčinjeni pastirima nomadima, nepasteriziranim domaćim sirom, kolibama u kojima su stoka i ljudi spavali (gotovo) uz bok jedni drugima, lončarijom, tekstilom, ovčjim kožama, životinjskim maskama te jednostavnošću života u njegovom čistom obliku. Sarkazam nastranu, bez kolonijalne situacije kako je definiraju antropolozi, pristup je bio jednako, recimo to tako diskusije radi, kolonijalan.

Otprilike u isto vrijeme, dakle u prvoj polovici dvadesetog stoljeća, u Hrvatskoj je živio i snimao prvi hrvatski vizualni antropolog, Milovan Gavazzi. Njegova etnografska filmografija obuhvaća razdoblje od 1920-ih do 1970-ih, autor je mnogih etnografskih filmova, ali njegovi su subjekti bili njegovi vlastiti Drugi; preciznije rečeno, Drugi njegove vlastite kulture – hrvatski "seljaci" i njihova ruralna svakodnevnica. Dakle, strogo uzevši, radio je etnologiju i vizualnu etnografiju kod kuće te je stoga trebao biti lišen nadmoćnog zapadnjačkog pogleda na autohtonog Drugoga, pogleda koji je odredio i razvoj etnografskog filma. No, je li tome doista bilo tako?

Bio je sveučilišni profesor etnologije, kojemu su se divili i kojega su se sjećali mnogi studenti, koji je ustajao kada bi ušli u njegov ured u vrijeme konzultacija. Nikada samoga sebe ne bi bio nazvao vizualnim antropologom, iako je upoznao tu disciplinu tijekom dugogodišnjega pisanja etnografija i snimanja etnografskih filmova (iako su neki njegovi filmovi izgubljeni, sam ili u suradnji s drugim autorima snimio ih je preko 20). Nikada nije problematizirao koncept etnografskog filma ili vizualne antropologije, sve do samog kraja radnog vijeka i dva ju intervjua koji su se izravno doticali upravo te teme (Križnar 1992), a i tada na inzistiranje drugih, a ne iz vlastite potrebe da objasni svoj teorijski i metodološki okvir. U intervjuima je priznao kako ga je fascinirao *Nanook* te kako se iznimno divio Jeanu Rouchu. Ništa od toga nije se vidjelo iz njegovih filmova. Slično kao Franz Boas sa svojim vizualnim, ali ne naročito filmičnim prikazima materijalne kulture i napose "ruralne" tehnologije (činilo se kako je Gavazzi njome bio opčinjen), Gavazzi je jednostavno stvarao vizualni pandan svoje etnološke teorije, spasiteljske etnografije. Namjerno, ne slučajno. Iz vlastite kulture i za vlastitu kulturu.

U svim njegovim radovima vidljiva je njegova fascinacija onime što bi se u teoriji zvalo *autohtonim znanjem*. Bio je odličan terenski istraživač, imao dobru mrežu kazivača *in situ* i nikada nije propuštao priliku da snimi, na primjer, vrlo složen postupak promjene lokacije kuće, poseban način ribarenja, zakuhavanja mlijeka vrućim kamenom, nošenja preminuloga na velikim drvenim saonicama, posebne tehnike tkanja itd. Prema anegdotama koje se i dalje prepričavaju na Odsjeku za etnologiju i kulturnu antropologiju, znao je izjuriti iz ureda s kamerom u ruci nakon što bi dobio informaciju o nečemu vrijednom snimanja. Kako kažu njegovi kolege i studenti koji su ga pratili na njegovim putovanjima, znao je uspostaviti odličan odnos sa svojim sugovornicima na selu. 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, kao što sam već naglasila, bio je Profesor s velikim početnim slovom, “znalac”, “učen” gost, pripadnik “elite”.⁵ Dakle, njegovi etnografski filmovi predstavljaju nametanje nadmoćnog pogleda, pogleda koji se isto može nazvati kolonijalnim, iako ne postoji kolonijalna situacija ili Kolonijalni Drugi.

Drugi, jednako intrigantan pristup etnografskom filmu kod kuće datira iz otprilike istog razdoblja, od 1930-ih do 1970-ih, a “krivci” su u ovom slučaju liječnici i njihovi kolege iz zagrebačke Škole narodnog zdravlja “Andrija Štampar”. Njihova etnografska filmografija je goleme. Međutim, njihov etno-filmski pogled na vlastitog Ruralnog Drugog još je nadmoćniji, još više ekskluzivistički. To je pogled zdravstvenih radnika, profesionalno (ne nužno osobno, iako je i to izvjesno) šokiranih higijenskim, društveno-ekonomskim i medicinskim uvjetima u kojima je živjelo ruralno stanovništvo. Tako je “kolonijalni” karakter njihova pogleda bio znanstven i profesionalan, utemeljen u politici i moći medicinskog sustava.

Prošla su desetljeća, nešto vizualne etnografije nastalo je u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, a potom je nastupilo razdoblje uvoza vizualne antropologije o kojem sam govorila na početku. Studenti etnologije, (socio)kulture antropologije i kulturnih studija s hrvatskih sveučilišta gledali su zadivljujuće, genijalne filmove koje su napravili Flaherty, Rouch, Gardner, Marshall, Ash, MacDougall, čitali su teorije Hockinga, Heidera, Banksa, Rubyja, Ginsburga, Pink, el Guindia, Minh-Ha; neki hrvatski etnolozi i antropolozi snimali su vlastite filmove (niskobudžetne ili češće bez budžeta), a počeli su se pojavljivati i festivali etnografskog filma, neki potpuno novi (u Rovinju), neki ponovno pokrenuti (u Đakovu). Međutim, selekcija i nagrade na nekima od tih festivala odavali su dojam kao da pokušavamo dokazati kako smo naučili vizualnu antropologiju, a festivali su, bez promišljanja o tome zašto se to događa, te kako bi dobili sredstva i privukli širu publiku, počeli pozivati, i kasnije, kako im je popularnost rasla, privlačiti filmove koji su osvojili nagrade na drugim međunarodnim festivalima etnografskog filma. Publika na festivalima (ne naročito velika, ali tko broji) dobila je dobre filmove o ljudima i mjestima koje nikada nisu vidjeli, nisu sanjali da će ih vidjeti ili čak marili za to da ih vide, ali sve su to dobri aspekti stvaranja etnografskih filmova, organizatori su dokazali svoje organizacijske sposobnosti, a mi, hrvatski etnolozi i kulturni antropolozi, dokazali smo da smo naučili teoriju. Međutim, propustili smo se zapitati je li ova teorija primjenjiva, u kojem opsegu i, što je najvažnije, na koji način, na ono što smo radili

⁵ Potrebno je napomenuti da ni njegov izgled vjerojatno nije pomogao; na nekim fotografijama s terena izgledao je baš kao E. E. Evans-Pritchard na fotografijama s pripadnicima naroda Azande.

posljednjih dvjesto godina u pisanom i otprilike posljednjih sto u vizualnom mediju – a to je etnografija kod kuće ili, preciznije rečeno, etnografija naše vlastite kulture.⁶

U raspravi o festivalima etnografskog filma i potom o recepciji etnografskog filma, moramo spomenuti jedan važan element, koji su Ruby i Hocking, među mnogim drugima, izdvojili prije dvadesetak godina – publiku. Prilično sam sigurna da Profesor Gavazzi s početka ove priče nije uopće mario za “masovnu” recepciju svojih filmova. Njegovi studenti i kolege bili su dovoljna publika. Iako primjerice film *Forest of Bliss* [Blažena šuma] Roberta Gardnera smatram remek-djelom, filmom koji me očarava, manje entuzijastičnom gledatelju teško ga je razumjeti i pratiti. Ako su etnografski filmovi snimljeni “da bi se gledali” (Banks i Ruby 2011), znači li to da će etnografski film u sadašnjim ili budućim fazama razvoja, kako bi se zadovoljila publika (ovdje se možemo vratiti aristotelijanskoj teoriji književnosti) morati biti više filmični i vještije koristiti film kao medij izražavanja znanja, značenja, emocija? (Osjetilna vizualna antropologija i etno-fikcija čine se kao dobri primjeri.)

Možemo, naravno, tvrditi kako motiv za snimanje etnografskih filmova nikada nije bio zadovoljenje publike, već, u idealnom slučaju, podučavanje publike, obrazovanje, izazivanje osjećaja, poticaj na razmišljanje, zauzimanje strana, možda i djelovanje i, prvenstveno, davanje glasa onima koji ga nemaju te pokretanje višeglasja koja čine naš svijet. Vrlo plemenita zadaća, slažem se. Ali, je li to moguće postići?

Iako naš Drugi nije bio u podređenom položaju poput Kolonijalnog Drugog, već je u Gavazzijevo vrijeme to bio isključivo Ruralni Drugi, a danas je, u nedostatku boljeg termina, Naš Drugi (iz ruralnog i urbanog okruženja, iako je tu razliku sve teže uspostaviti), naš filmski proces biranja i interpretacije podataka, znanja, utisaka, misli, emocija koje gajimo prema njima i njihovo upakiravanje u vizualnu formu “snimljenu da bi je gledali” neki Tuđi Drugi, doista je vrlo “kolonijalan” proces. Parafrazirajući Foucaultov termin medicinskog pogleda kao onog koji vidi i zna (Foucault 1963), rekla bih kako je etno-filmski pogled onaj koji vidi i “zna”, u analitičkom procesu smišljanja filmične priče, njezinog stvaranja, razvoja, postavljanja pitanja i davanja odgovora. Odgovori mogu i trebaju biti višeglasni, kako su u svojim radovima i dokazali brojni suvremeni autori etnografskih filmova, a glas autora može biti puni vibrato ili namjerno prigušen šapat, ali će uvijek biti glasova koji su skriveni iza onih koji se čuju. Ni autohtona kinematografija ne može pobjeći ovoj zamci. Kao i druge kinematografije, zajedničke, participativne, kolaborativne itd., i ona samo može biti vrlo poštena u otkrivanju svojih izbora.

Kada govorimo o kolaborativnom etnografskom filmu, danas je to jednostavno logičan odabir ako se stvar želi napraviti dobro. Naravno da ćete obratiti pažnju na to što vaši “objekti” žele, naravno da ćete uzeti u obzir njihovo neslaganje s nečim što ste upravo ponudili kao interpretaciju onoga što oni kažu ili rade. Napose, naravno da ćete dopustiti starici koju snimate kako lomi kruh na “tradicionalni” način da skine svakodnevnu pregaču i stavi “bolju”, ako glasno prosvjeduje jer je kamera uključena, a ona nosi pregaču u kojoj ne želi biti snimljena. Neke škole drže kako bismo je trebali nagovoriti da ostane u svakodnevnoj pregači, druge kako bismo trebali snimiti njezinu molbu da pregaču promijeni dok gotovo perverzno čekamo da izgovori naglas kako to treba napraviti zbog kamere, što bi pokazalo kako smo otkrili okruženje i metodologiju. I jedno i drugo čini se pomalo neetičnim prema samoj starici. Bila je ljubazna, spremna da nam pokaže što želimo, razgovarala je s nama, dala nam hranu, neki

⁶ Koncepti “etnografije kod kuće” i “etnografskog filma kod kuće” parafraza su poznatog teorijskog koncepta koji se javlja 1980-ih u mnogim tekstovima – “antropologije kod kuće”, što znači istraživanje vlastite kulture. Primjereniji koncept mogao bi biti “etnologija bliskoga” iz 2000-ih hrvatskih etnologinja Čapo Žmegač i Gulin Zrnić.

su od nas spavali u njezinoj kući i imala je pravo željeti biti snimljena u nečemu što ćemo mi prepoznati kao "etnografsku prijevaru" ili osjetljivost na prisutnost kamere.

A što je sa staricom? Što ona želi? Bolju mirovinu, više ljudi u malom jadranskom selu u kojem živi, manje turista, redovitiju opskrbu namirnicama i da joj unuka diplomira. Ne, nije je bilo briga za etnografski film, ali svidalo joj se naše zanimanje za njezin život. Ono što želim reći jest da je davanje kamere u ruke onima koje snimamo tek još jedna iluzija da ćemo se "približiti istini" i udaljiti od kolonijalnog pogleda.

Mnogi Naši Drugi koje sam upozнала, posebno oni mlađe generacije, imaju entuzijazam i često vrlo dobre kamere, i mogu sami snimiti priče. Naravno, mogu naučiti osnove snimanja, tu nema problema. Ali ako žele ispričati nešto o svojoj regiji, svakodnevnom životu, aktivnostima, žele razgovarati o stvarima koje ih osobno zanimaju. Neki žele snimiti lokalnu nogometnu utakmicu, neki svoju promociju, neki divlju zabavu na plaži, neki, koju su pazili u školi, priču o starom tornju u njihovom gradu, neki o oštećenoj cijevi za vodu na gradskoj rivi itd. Ali svi imaju svoje motive i to se višeglasje neće nužno suprotstaviti *mainstream* hegemoniji ili donijeti kulturnu ili političku promjenu. Za mene osobno, aktivizam je moj odabrani način bavljenja etnografijom i, da parafraziram Ruth Behar, za mene je to jedini način bavljenja etnografijom. Međutim, aktivizam kao takav ne bi smio biti misao vodilja kod snimanja etnografskih filmova.

Da zaključim, etnografski film je snažan, nadmoćan, autorski i (donekle) autoritativan pogled na društvo, kulturu ili osobu. Čak i bez kolonijalne pozicije koja je definirala razvoj etnografskog filma i bez Kolonijalnog Drugoga, njegove su prakse duboko "kolonijalne" u nametanju onoga koji snima nad onim kojeg se snima. Kamera može promijeniti vlasnika, može se promijeniti smjer snimanja, pa je onaj koji je prije bio sniman sada taj koji snima, ali diskurs filma kao cjeline smješten je u trećoj stvarnosti (Edwards 1997:56), izvan etnografskog susreta kao takvog. Čak i kada se bavimo etnografijom kod kuće, radimo iste "pogreške".

Dakle, autohtona kinematografija može biti velik i vrlo pragmatičan, potreban i praktičan podžanr etnografskog filma, iznimno važan za budućnost razvoja samog žanra te jednako važan kao i ostale vrste etnografskog filma; on možda može donijeti i novi poticaj staroj formi, ali nikada neće izbrisati problem autoriteta i pogleda u etnografskom filmu.

Sanja Puljar D'Alessio **Odsjek za kulturalne studije Sveučilišta u Rijeci**

Etnografski film u promjenjivom kontekstu

Članak Etami Borjan predstavlja neke od glavnih tropa u antropologiji, pozicionirajući ih u odnosu na etnografski film: Drugi, zajedničko autorstvo, višeglasje, objektivnost i subjektivnost. Čak i ako ih posebno imenujemo i analiziramo, oni su nesumnjivo međusobno povezani i međuovisni. Rasprava o jednom od njih vodi nas promišljanju o drugima te o njihovoj nelinearnoj povezanosti. Stoga ovdje prilažem nekoliko misli o tome kako se ovi koncepti međusobno prožimaju u promišljanju etnografskog filma u promjenjivim kontekstima.

Raspravljajući na drugom mjestu⁷ o vezama između *mainstream* antropologije i vizualne antropologije, napisala sam sljedeće:

⁷ U članku "Construction of a Place in Ethnographic Film" (Puljar D'Alessio 2011).

Vizualna etnografija kao metoda danas nije upitna. Od najranijih dana pokazala je vrijednu sposobnost prilagođavanja zahtjevima teorija koje je konstituiraju. Veliki dio antropološke teorije, pak, fokusira se na metodologiju discipline, sve dublje promišljajući njezino korištenje. Etnografija nije samo praksa koja svijet čini objašnjivim, ona je priznata kao praksa stvaranja svijeta. U ovom se smislu složenost našega svijeta iznova proizvodi kroz naša objašnjenja. Čini se kako posebno etnografski film uspijeva u nadilaženju prostora okularnosti i u pretvaranju slika u jedinstvo osjeta.

Pod "jedinstvom osjeta" mislim na sposobnost etnografskog filma da na filmski način evocira življenu stvarnost. U takvim prilikama složenost filmske forme prožeta je složenošću fenomena o kojem se radi. Shvaćen na ovaj način, navela sam, etnografski je film istraživanje određenoga fenomena te je, u isto vrijeme, i sam fenomen koji se promatra: on je "lokacija". To je lokacija materijalne, teorijske i osjetilne prisutnosti.⁸

Lokaciju možemo posjetiti, analizirati je, iskusiti, te možemo pokušati razumjeti što ona evocira svojim sadržajem i formom.

Slično shvaćanje etnografskog filma nekada se nazivalo eksperimentalnom etnografijom (Russell 1999; Webster 1993).⁹ Čini mi se, međutim, kako u suvremenom fragmentiranom svijetu nijedna druga forma (vizualne) etnografije ne služi svrsi. Jer etnografski film više ne predstavlja Drugoga (osim ako istovremeno ne predstavlja i nas), više nije objektivni (osim ako istovremeno nije i subjektivni), više nije jednoglasan (osim ako istovremeno nije i višeglasan).

I ne zaboravimo, suvremeni svijet nije samo postkolonijalni svijet, ne sastoji se samo od prijašnjih objekata pretvorenih u subjekte; sastoji se i od novih subjekata. Subjekata koji nikada prije nisu bili promatrani, osim od strane samih sebe. Takozvane "male etnologije" (Prica 2001), kao što je naša, trebaju obratiti pažnju na način na koji utvrđivanje terminologije oblikuje promatranje i interpretaciju. Većinu filmova snimljenih u našoj regiji u posljednjem stoljeću koje možemo nazvati etnografskima, nisu snimili pripadnici neke daleke kolonijalne sile, već pripadnici iste (nacionalne, regionalne, državne) zajednice. Ovdje se ne previđa problem objektivizacije kao implicitan u promatranju i analizi; sve dok postoji promatranje, postoje i objekti tog promatranja, čak i ako smo to Mi. Međutim, kao svjedoci ere "antropologije kod kuće" u velikom svijetu te uz naslijeđe europskih etnologija (koje su uvijek više-manje bile kod kuće), vrlo smo svjesni preklapanja Drugih i Nas, objekata i subjekata, objekata koji su postali subjekti. Ono što pokušavam reći jest da se u bavljenju vizualnom etnografijom (kao i pisanom etnografijom) objektivizira samoga sebe kao i drugoga, naravno, uvijek uz primjenu tekućih teorijskih alata, bilo to višeglasje, refleksivnost ili nešto treće.

Dakle, kada snimam u Italiji, Bosni i Hercegovini ili Hrvatskoj, moram nadići nevidljive pukotine, ponekad i zidove, pronaći prolaze (jer oni uvijek postoje) u pokušaju evociranja osjetila i življene stvarnosti (procesu) zajednice (napuljskih ribara, mostarskih Muslimana i Hrvata ili radničke zajednice u Rijeci). Na neki sam način uvijek autsajder fenomenu koji promatram, čak i ako se on događa u ulici u kojoj živim (primjerice, brodogradilište "3. maj" u Rijeci). "Autsajderstvo" o kojem ovdje govorim različito je od onoga u postkolonijalnoj teoriji (Minh-Ha 1991, citirano u Borjan, ovdje) te bismo se stoga trebali suzdržati od korištenja te terminologije bez upućivanja na nijanse različitosti.

⁸ Sarah Pink nedavno je iznijela ideju o "etnografskim mjestima" u osjetilnoj etnografiji, koja na neki način odgovara ovdje izloženoj ideji o lokaciji u vizualnoj etnografiji (Pink 2009).

⁹ Stephen Webster definira eksperimentalnu etnografsku formu kao etnografski iskaz koji u tekstualnoj formi reproducira hermeneutičku ili refleksivnu teoriju terenskoga rada ili društvene promjene: ona se želi integrirati s društvenim praksama koji su joj objekti, umjesto da ih reprezentira (Webster 1993).

Tko danas može tvrditi da posjeduje “autohtono znanje”? Antropolog/inja u vlastitoj kulturi uči razumjeti kako se posjedovanje takve vrste znanja mijenja zajedno s promjenjivim kontekstima u kojima radi. Ono što ostaje je bivanje antropologom/antropologinjom, vlasnikom obrazovanja koje jamči analitičku i dokumentarnu preciznost, na isti način na koji su one zajamčene u slučaju njegova kolege “autsajdera”.

U skladu sa široko prihvaćenom pretpostavkom da je današnji svijet heterogeno “globalno selo” koje *nije* samo uvećana verzija lokalnoga sela (Cheater 1995), svijet naseljen lokalnim subjektima koji mogu postati kozmopoliti u različitim kontekstima svog svakodnevnog života (Abu-Lughod 1997), trebali bismo ponovno promisliti koncepte kao što su “lokalni antropolog” i “autohtoni autor etnografskog filma”. Kako se mijenjaju naši subjekti, tako se mijenjamo i mi.

Aleksej Gotthardi-Pavlovsky
Hrvatska radiotelevizija, Zagreb

Problemi vizualne etnografije/antropologije:
 razmišljanja o Drugom – zablude o Sebi

Dokad će se zapadnjačko gledište i pristup drugim kulturama smatrati istočnim grijehom vizualne antropologije, koji se onda generalno pripisuje svakoj (audio)vizualnoj etnografskoj produkciji? Filmovi se već odavno na rade samo na Zapadu, niti su metode i principi zapadnjačke kulturne/socijalne antropologije jedini legitimni način gledanja i proučavanja kulture. Istodobno, ne vidim zbog čega bi etnološki/antropološki rad uvijek nužno morao biti i aktivistički, tj. zašto bi se u interpretaciji Drugog uvijek i neizostavno morali i zalagati za njegova (različita) prava? Etnolog/antropolog, naime, nije primarno političar ili aktivist. On to može biti ako želi, ali i ne mora. Ono što mora je, prije svega – koja god tema/kultura bila predmetom njegova istraživanja – unatoč svojim nesavršenostima, biti stručnjak i kao takav jasno i glasno reći što je, kako i na temelju čega zaključio o dotičnoj temi/kulturi/zajednici. To mu je i pravo i obveza. I zbog toga, zašto etnologu/antropologu odricati pravo interpretiranja kulture nekog drugog/Drugog? Pa, za to se školovao. Stručnjak uvijek, barem donekle, vidi “širu sliku”, jer je za to obrazovan. Naravno da pri tom može pogriješiti, ali to nije i ne može biti razlog da mu se odrekne pravo na njegovu temeljnu djelatnost, odnosno da se to svima zabrani zato jer je netko pogriješio.

Tekst Etami Borjan vrlo je pregledan presjek povijesti stručnih razmišljanja i konceptijskih dostignuća na polju (antropološke) vizualne prezentacije kulture, s naglaskom na problematici istraživanja tuđe kulture, tj. pogleda na Drugog/Druge. No, očito je da je autorica prihvatila zapadnjački kut gledanja na tu tematiku, jer o njoj progovara referirajući se isključivo na njega i s njim u skladu intonira i svoja razmišljanja. Smatram da taj kut gledanja (kao i autorica u svojem tekstu) konstantno propušta razumjeti i prihvatiti neke jednostavne činjenice, kada je o (audio)vizualnoj interpretaciji kultura, ili, uvjetno rečeno, proizvodnji *etnografskih filmova* riječ.

Radi se o tom “vječnom”, da ne kažem mitskom, poimanju Drugog kao “jadnog” i “potlačenog”. Međutim, Drugi je uvijek “potlačen”, jer drukčije ni ne može biti.

No, da bismo to shvatili, najvažnije je, prije svega, definirati tko je uopće taj Drugi, prvenstveno u kontekstu filmskog izražavanja, o kojem je u ovoj raspravi riječ.

Vidim to ovako: samim time što postojim, to sam Ja/Prvi. Osim mene, postoje i Drugi; to su svi ostali, koji nisu Ja. Podrazumijeva se da sam oblikovan – odgojem/kulturnim obrascem/obrazovanjem, tj. stavovima koji su mi na taj način usađeni. Stoga je posve prirodno, neodvojivo od mene i neizbježno da to bude prizma kroz koju promatram, bilježim i interpretiram sve ostale, a to je/su Drugi. Logično je onda da su to i uvjeti nastajanja moje etnografije Drugog. Oko toga je u antropologiji postignut konsenzus, koji u svojem tekstu opisuje Etami Borjan.

Međutim, za razliku od kolegice Borjan, mišljenja sam da je, upravo s aspekta doživljaja Drugog, potpuno nebitno je li neka filmska etnografija napravljena u celuloidnoj, elektronskoj ili digitalnoj tehnici, odnosno epohi. Točno je da su razvoj i pristupačnost tehnologije snimanja, pogotovo digitalne, približili mogućnost takve aktivnosti mnogim ljudima i time je demokratizirali. Međutim, rekao bih da suština problematike interpretiranja Drugog time nije nimalo promijenjena, što je filmašima oduvijek bilo jasno, a etnolozi/antropolozi kao da nikad nije ili kao da zapravo prešućuju da jest.

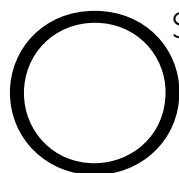
Prije svega, proizvodnja vizualne interpretacije (video-zapisa, video-prezentacije, TV emisije ili filma) tehnički/tehnoški je složen proces, koji zbog toga ima i niz drugih uvjetovanosti, što dodatno komplicira i relativizira na taj način napravljenu etnografiju, a pritom su te uvjetovanosti neizbježne, one su *conditio sine qua non*. No, čak i pored toga, esencijalno ostaje isto – Ja interpretiram Drugog. Potpuno je nebitno jesam li u toj interpretaciji svoj komentar iznio izravno ili neizravno – on uvijek postoji. Zabluda je misliti da su etnolozi/antropolozi dali slobodu progovaranja Drugom onog trenutka kad su u svojim filmovima odustali od izravnog osobnog komentara, izraženog svojim izgovorenim (spikerskim) tekstom i time što su počeli intervjuirati Drugog (što – treba pošteno priznati – prije nego što im je postala dostupna tonska kamera, nisu ni mogli). Zabluda je to zbog jednostavnog razloga što je film kao takav uvijek komentar. Jer, tko odlučuje što će se snimiti/zabilježiti? Ja (onaj tko radi film). Tko postavlja pitanja kazivačima, odnosno tko bira o čemu će govoriti? Ja (onaj tko radi film). Tko zatim radi selekciju njihovih odgovora? Ja (onaj tko radi film). Tko sve to naposljetku stavlja u konačni redosljed (montira film)? Gle, opet Ja (onaj tko radi film). Prema tome, čitavim tim procesom, Ja interpretiram Drugog. Isto pravilo vrijedi i kad Drugi uzme kameru u vlastite ruke – ako će Drugi raditi etnografiju o sebi i “svojima”, on je onda Ja, a “njegovi” mu postaju Drugi; ako Ja radim film/etnografiju o sebi i “svojima”, sam sebi postajem Drugi, kao što onda i “moji” meni postaju Drugi.

I pritom sam, što je najvažnije naglasiti, uvijek kolonizator! Čim stupim na poprište snimanja, posvajam prostor, a (donekle) i ljude u njemu. Etnografija bilježena olovkom / diktafonom možda je manje agresivna, tj. manje “posvojna”. Ali, etnografija bilježena kamerom (pogotovo ukoliko sam odlučio raditi film, a ne samo video zapis – tj. svoju interpretaciju Drugog/Drugih) podrazumijeva intenzivniju (više selektivnu) interpretaciju, jer neizbježno mora proći kroz tehničke procese (snimanja, montaže, obrade slike i zvuka), što znači da se višekratno (počevši već od planiranja filma) podvrgava odluci o odabiru, pa je samim time i intenzivnija. U tom smislu, nebitno je dolazi li (filmski) etnograf/etnolog/antropolog iz države koja je (ili je nekoć bila) kolonizator države u kojoj radi etnografiju, ili radi etnografiju unutar vlastite države/zajednice, ili, pak, na nekom trećem mjestu, koje s njegovom državom/zajednicom nije nikad bilo ni u kakvom odnosu. On je uvijek kolonizator, jer, ponavljam, samim procesom snimanja posvaja prostor i ljude u njemu – takva je priroda, odnosno psihologija stvaranja filma.

Uvijek, dakako, možemo raspravljati o tome koliko nam je autor filma uspio približiti svjetonazor/obrazac/kontekst iz kojeg progovara Drugi i koliko je prema njemu pritom bio

“pošten”, u smislu da mu je dozvolio reći i ono s čime se možda osobno ne slaže, ali ne smijemo zaboraviti činjenicu da se nikad ne radi o stvarnom progovaranju Drugog, već (samo) o interpretaciji tog progovaranja, koju – izravno ili neizravno – uvijek daje i izgovara sam autor etnografije/filma. Ne razumijem samo zbog čega to napokon filmski etnolozi/antropolozi jednom za svagda i ne priznaju.

Nije li indikativno da (vizualna) antropologija već više od pedeset godina raspravlja o istim problemima, a da je pritom jedini zaključak oko kojeg se svi mogu usuglasiti taj da je sve relativno, tj. da je to put s brojnim mogućim i jednako legitimnim pravicima, od koji je svaki nesavršen? No, znanost je, općenito, nesavršen posao, a proizvodnja filmova još i više, zbog velikog broja različitih (tehničkih, financijskih, organizacijskih i etičkih) uvjetovanosti, a time i ograničenja. Stoga sam već i ranije u svojim izlaganjima tvrdio da se prema filmu ne može imati ista očekivanja kao i prema pisanom radom, jer su to različiti mediji, s različitim “jezikom”, metodama i ograničenjima, ali to nije razlog da se od bilo kojeg od njih odustane (ili, još bolje, da ih se ne kombinira). Također, tvrdim i da se filmski pristup ne može poistovjetiti sa znanstvenim, zbog, kao što rekoh, prevelikog broja neizbježnih uvjetovanosti i limitiranosti u stvaranju filma. Film kao etnografija jest koristan, jer “jedna slika govori tisuću riječi”, no istodobno je, “roba s tvorničkom greškom”, koja je od nje neodvojiva i stoga neizbježna, i to samo valja uvijek imati na umu. I to je sve – optimalnog rješenja nema.



SVRT NA KOMENTARE

Etami Borjan

U uvodnom tekstu navedeni su samo neki od osnovnih teorijskih i, djelomično, praktičnih problema s kojima se etno-sineasti susreću u etnografskom filmu. Na početku bismo se trebali kratko osvrnuti na terminologiju i preispitati utemeljenost korištenja termina “etnografski film” u vremenu kada se etnografski audiovizualni zapisi sve manje rade na vrpici, a sve više u digitalnom formatu. Kao što Sarah Pink tvrdi, etnografski film danas je općeprihvaćen termin koji se koristi čak i kada se ne referiramo na analogno snimljena audiovizualna djela. Suvremeni etnografski film puno je širi pojam, koji obuhvaća ne samo filmske uratke nastale na vrpici, već i audiovizualna djela nastala u novim formatima. Međutim, smatram da je, usprkos tome, još uvijek opravdano korištenje termina “etnografski film” u kontekstu filmske taksonomije. Termin etnografski film koristi se kao sinonim za filmsku vrstu, što, kao i u slučaju svih filmskih vrsta i rodova, ne pretpostavlja homogenost filmskih uradaka kao ni čistoću granica. Novonastale forme etnografskih filmskih uradaka pojavljuju se pod raznim imenima, ovisno o tematici, odnosu sa snimanim subjektima i autorima: autoetnografija, autoreferencijalni etnografski film, kolaborativni film, film zajednice, autohtoni etnografski film i dr. Bez obzira na njihova razlikovna obilježja, stanovito je zajedništvo roda ili razredno zajedništvo zbog kojih ih možemo svrstati u filmsku vrstu poznatu pod imenom etnografski film. U suvremenim etnografskim audiovizualnim uracima češće dolazi do rodovsko-izlagačkih miješanja, naročito između igranog, dokumentarnog, a ponekad i eksperimentalnog filma, ali i u tom slučaju kod rodovskog razgraničavanja kao glavni kriterij uzimaju se dominantne karakteristike, bez obzira što filmovi dijele sporedne karakteristike s ostalim rodovima. Stoga smatram da se i danas, bez obzira na razne podvrste etnografskih uradaka i na razne formate u kojima se pojavljuju, i dalje može koristiti naziv etnografski film. Novi mediji donijeli su promjene u načinu prezentacije, produkcije i distribucije etnografskih audiovizualnih uradaka pa stoga možemo govoriti o etnografskom videu, digitalnom etnografskom filmu i drugim podvrstama etnografskog filma, ovisno o tematici, stilu i formatima, ali mislim da novi formati bitno ne mijenjaju rodovsku klasifikaciju u filmologiji.

Međutim, ono što jest važno naglasiti i što Sarah Pink ističe u svom komentaru i u svojim knjigama, jest da su novi mediji utjecali na društvenu funkciju etnografskih audiovizualnih uradaka, što jest djelomično promijenilo prirodu etnografskog filma koji nije i ne mora biti klasičnog istraživačkog tipa. Pritom, naravno, ne smatram da suvremeni etnografski film mora biti isključivo aktivistički. Također, ne smatram da je društveni aktivizam jedini cilj suvremenog etnografskog filma, kao što to više nije isključivo proizvodnja znanstveno elaboriranog audiovizualnog djela koje bi se vodilo principima pisane vizualne antropologije, što je bio slučaj s klasičnim etnografskim filmom. Cilj mog članka nije bio “oduzeti” ili zanijekati pravo etnologu da interpretira Drugu kulturu ili ga pretvoriti u aktivista i tvrditi da je aktivistički etnografski film jedini prihvatljivi diskurs kod prikazivanja drugačijih kultura, već ukazati na probleme i dileme s kojima se etno-sineasti i redatelji susreću kod prikaza tuđe kulture. Ne zaboravimo da etnografske filmove nekada, a i sada, nisu stvarali samo antro-

polozi, etnolozi, etno-sineasti, nego i redatelji i sineasti. Premda za sljedbenike Heiderove i Rubyeve tvrdokorne vizualne antropologije može biti upitna klasifikacija uradaka nastalih od strane "neantropologa", smatram da se i ti uraci mogu u najširem smislu svrstati u podvrste etnografskog filma.

Primjenom digitalnih medija, mijenja se koncept etnografskog filma pa tako i njegov krajnji cilj, namjena, ciljana publika, distribucija i produkcija. Suvremeni etnografski film više nije isključivo vezan uz akademske krugove, što potvrđuje sve bogatija produkcija autohtonog stanovništva, što, dakako, ne umanjuje njegovu vrijednost. Naprotiv, otvara nove mogućnosti u tematskom, stilskom, ali i u sociološkom smislu. Jedan od njih je, kao što Pink navodi, važnost koju proces snimanja ima u autohtonim zajednicama. O tome svjedoče brojni primjeri kolaborativnih projekata, ali i samostalnih autohtonih projekata u sklopu kojih se rade filmovi od etnografskog značaja, a u kojima na različite načine sudjeluju članovi zajednice. To se jako dobro vidi na primjeru dvaju projekata: već spomenutog *Video u selima*, koji je započeo kao kolaborativni projekt, a danas je autohtoni projekt, te Iglolik Isuma produkcije, koji navodi Michaela Schäuble. Osim spomenute serije *Nunavut* ([Naša zemlja], 1993-1995), čini mi se zanimljivim spomenuti još jednu inicijativu nastalu u isto vrijeme unutar iste zajednice: Arnait video produkcija nastala je 1991., u sklopu radionice za autohtone redateljice – *Arnait Ikajurtigiit* [Žene pomažu ženama] – unutar centra za video produkciju, Tariagsuk video centar. Prvi video zapisi snimljeni u sklopu Arnait centra bili su vezani uz pitanja poroda i ženskog zdravlja (Evans 2010:15). Centar je osnovala Marie-Hélène Cousineau, a služi kao mjesto za video edukaciju te nudi opremu za snimanje. Neke od sudionica u radionicama danas snimaju svoje filmove u produkciji ovih dviju kuća: Marie-Hélène Cousineau, Madeline Ivalu, Julie Ivalu (Cache Collective 2008).

Proces sudjelovanja u stvaranju audiovizualnih uradaka od etnografskog značaja ima veliku ulogu u podizanju individualne i kolektivne svijesti u zajednici (Pink). Za to su velikim dijelom zaslužni mediji i nove tehnologije, budući da se fenomen može promatrati u lokalnom, globalnom i transnacionalnom kontekstu. Raširenost masovnih medija (video, televizija, radio, mobitel, internet i sl.) radikalno je utjecala na produkciju i distribuciju etnografskih filmova. Iako kolaborativni ili autohtoni etnografski filmovi, često snimani za potrebe pojedine zajednice u kojoj su nastali, te u posljednja dva desetljeća i autohtoni filmski uraci, uz pomoć televizije i festivala, cirkuliraju i među drugim autohtonim skupinama, koje nužno ne pripadaju istoj etničkoj grupi i ne govore isti jezik. Autohtoni filmovi diljem svijeta uglavnom su niskobudžetni lokalni projekti, snimani u nekomercijalne svrhe i neovisno o *mainstream* filmskoj industriji te su još uvijek teško dostupni širokoj publici pa opstoje na festivalima ili lokalnim autohtonim televizijskim postajama. Producenti i redatelji autohtonih audiovizualnih uradaka već se 90-ih godina dvadesetog stoljeća počinju organizirati u transnacionalne mreže putem festivala, udruga, konferencija i koprodukcija. I danas distribucija autohtonih filmova najviše ovisi o festivalima autohtonog filma, čiji broj raste iz godine u godinu. Već 1991. pokrenut je *listserver* NATIVE-L koji se bavio problemima autohtonog stanovništva u svijetu, a poslužio je kao baza za kasnije pokretanje manjih specijaliziranih portala (*Native Net*, *Native Web*, *Native Networks*) koji su 90-ih služili kao mjesta stvaranja globalnih virtualnih autohtonih zajednica. Društvene su mreže pomogle povezivanju regionalnih projekata. Jedan takav je organizacija CLACPI (*Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas*, [Latinoamerička mreža za film i komunikacije autohtone populacije]), osnovana 1985. u Meksiku. Od svog osnutka do danas CLACPI je organizirao mnogobrojne festivale autohtonog filma, radionice i seminare (Salazar i Córdova 2008). Transnacionalno umrežavanje autohtonog stanovništva istovremeno je nacionalnog

i nenacionalnog karaktera; ideje o ujedinjenju autohtonog stanovništva aktualne su na razini nacionalnih država, ali, također, podrazumijevaju suradnju, povezivanje i jačanje kolektivne svijesti o autohtonim pitanjima na globalnoj razini. Mediji su postali sredstvo putem kojeg raštrkane autohtone zajednice, dijeleći slična iskustva, stvaraju osjećaj pripadnosti jednoj vrsti pseudonacije – transnacionalnoj zajednici geopolitički razjedinjenih skupina koje su u mogućnosti održati dijalog bez obzira na nacionalne, kulturološke i jezične barijere. Stoga ne čudi da se nove teorije u vizualnoj antropologiji fokusiraju na društvenu ulogu koju suvremeno autohtono filmsko stvaralaštvo i mediji imaju u pojedinim zajednicama i oslanjaju se na komunikologiju, kulturalne studije, kao i na teoriju filma te na semiotiku medija (Abu-Lughod i Ginsburg 2002; Ang 1996; Appadurai 1996; Dornfeld 1998, i drugi).

Suvremeni etnografski film, upravo zbog promjena u hijerarhiji odnosa kao i utjecaja koji su novi mediji imali na njegovu produkciju i distribuciju, artikulira neka epistemološka pitanja koja su aktualna već u radovima Jeana Roucha, Sarah Elder, Davida i Judith MacDougalla, Johna Marshalla i Barbare Myerhoff – redatelja koji se odmiču od tradicionalnog opservacijskog etno-dokumentarizma i okreću se refleksivnom dokumentarizmu. Međutim, otvara i neka nova pitanja vezana ne samo uz poziciju etno-sineasta nego i samog Drugoga. U postkolonijalnom etnografskom filmu dolazi do preispitivanja autohtonog znanja, što postaje interaktivni i interpretativni diskurzivni proces. Pozicija istraživanih u globaliziranom i multikulturalnom društvu neprekidno se redefinira te oscilira između promatrača i subjekta, ovisno o kontekstu, pa ni identitet Drugoga nije jednoznačan, kao što navode Bukovčan, Puljar D'Alessio i Gotthardy-Pavlovsky. Problem podjele na "nas" i "njih", kojim se anglosaksonska vizualna antropologija dugo bavila, jasno je ilustrirala Bukovčan na primjeru razvoja etnografskog filma u Hrvatskoj, gdje su Drugi istovremeno "oni" i "mi". Premda se u svom članku bavim pozicijom Drugoga u kontekstu "kolonijalne" vizualne antropologije, kolonijalnog pogleda i prikaza, jasno je da etnografski filmovi nastali u nekolonijalnom kontekstu na drugačije načine artikuliraju navedene probleme upravo zbog činjenice da su nastali u drugačijem društvenom okruženju i s drugačijim ciljem i da bi u slučaju "malih etnografija" bilo nemoguće slijepo primijeniti sve teorije i spoznaje zapadnjačke vizualne antropologije (Bukovčan, Puljar D'Alessio).

U kontekstu etnografskog filma općenito, podjela na "nas" i "njih" danas je riskantna jer je nemoguće odrediti granicu gdje počinje, a gdje prestaje Drugi. To je naročito evidentno u primjerima autoetnografskog i suvremenog autohtonog filma gdje zapadnjački "Drugi" postaje autorsko "ja" (Gotthardy-Pavlovsky, Puljar D'Alessio). Kao što Bukovčan i Gotthardy-Pavlovsky navode, etnografski je film po svojoj prirodi "kolonijalan", jer u njemu autor nameće svoj pogled, viziju, interpretaciju neke kulture. Međutim, smatram da je to odlika svakog filma, pa čak i dokumentarnog, koji je po svojoj prirodi subjektivan. Dokumentarni su filmovi (tu bih ubrojila i veliki dio tradicionalnih etnografskih filmova) naizgled objektivno i istinito svjedočanstvo, proizišlo iz stvarnog života, ali su istovremeno konstrukt ideološki, rodno, kulturološki i povijesno određenog subjekta (bez obzira na to bio on "Drugi" ili "Ja"). To je slučaj i sa suvremenim postkolonijalnim etnografskim filmovima koji se udaljavaju od persuazivno-demonstrativnog diskursa (tipičnog za klasični dokumentarni film) te im krajnji cilj nije opažalačko-narativno izlaganje, već se okreću referencijalnim prikazivačkim alternativama. Ono što se mijenja u suvremenom autohtonom etnografskom filmu i medijima jest pozicija "Drugoga" koji postaje "Ja"; autor prikaza o sebi. Upravo nove tehnologije i mediji doprinijeli su demokratizaciji i smatram da Drugi/postkolonijalni Ja više nije i ne mora biti potlačen, jer je u stanju sam kontrolirati proces stvaranja i snimanja filmova, a time i sliku o svojoj kulturi. Međutim, važno je naglasiti da "davanje glasa" Drugome, demokratizacija me-

dija, autoetnografija i autohtoni film, nikako ne garantiraju njegovu "privilegiranu" poziciju ili "privilegiran" pogled, što se može iščitati iz komentara Michaela Schäuble. Jednako tako, bilo bi naivno pomisliti da su takvi filmovi "istinitiji" i "vjerodostojniji". Upravo zbog prirode samog filma, uvijek govorimo o konstrukciji "efekta stvarnosti" (Bettetini 2001:71), bilo da se radi o fikcionalnom ili nefikcionalnom filmu. Danas se realističnost vizualnog prikaza ne percipira kao ontološka karakteristika slike, a pojam uvjerljivosti "prije je najuže retorička kategorija nego neko estetičko precizno određenje" (Peterlić 2001:182).