

## O TELEVIZIJSKOJ PRODUKCIJI ETNOGRAFSKIH FILMOVA NA PRIMJERU TRIJU FILMOVA S ISTARSKIM TEMAMA

SANJA PULJAR

Institut za etnologiju i folkloristiku  
10000 Zagreb, Ulica kralja Zvonimira 17

UDK 7.097:39

Izvorni znanstveni rad  
Original scientific paper  
Primljeno: 15. 10. 1998.

*Tekst analizira tri televizijska etnografska filma koja obrađuju pojedine istarske teme. Usporedbom njihovih osnovnih strukturnih elemenata autorica traži put koji bi ispunio uvjet objektivnosti u stručnom i televizijskom filmu.*

Ovim ću tekstom usporedbom triju filmova različite tematike, no zajedničkog šireg tematskog okruženja, pokušati ukazati na smjerove kojima se kreće televizijska produkcija etnografskih filmova, kao i na njihovu moguću alternativu. Riječ je o djelima *Istarska češljarija* redateljice Nade Danojević, *Barbanske pučke igre* redatelja Igora Michielija, te o *Mihu* redatelja Petra Radovića. Film *Istarska češljarija* samostalno je djelo realizirano 1981. godine, a *Barbanske pučke igre* i *Mih* su sastavni dijelovi dvaju serijala o Istri: petodijelne *Istre* snimljene 1985/6. godine (iz koje sam izabrala epizodu *Mih*) i šestodijelnih *Istarskih tema* snimljenih 1991. (jedna od tema je barbanska priča).

Serijal *Istra* nije stilski cjelovito objedinjeno djelo razdijeljeno samo po tematskim cjelinama, već je svaka od pet epizoda potpuno samostalna te po svim svojim karakteristikama različita od ostalih, što je neminovna posljedica radova različitih autora; naime, u projektu sudjeluju dvojica redatelja i scenarista. Za ovu analizu izabrala sam epizodu *Mih*, jer mi se čini da je pri njenoj realizaciji pokazan najzreliji i najangažiraniji pristup (što će se pokazati u nastavku), a samo ostvarenje u kvaliteti odskaka od ostalih četiriju. Prikazana je izradba istarskoga glazbala *miha*, svirka na njemu i ples.

Serijal *Istarske teme* obuhvaća teme iz istarskog života koje su mozaično predstavljene u pojedinim epizodama u maniri *skica iz kraja*. Ovi filmovi konzultiraju stručnjake, a i sam voditelj i scenarist Aleksej Pavlovsky je etnolog, te s te strane pokazuju sklonost ka provjerenim podacima i legitimnosti koju mogu potvrditi autoriteti. No sam koncept filmova jest mozaički, što neminovno vodi ka površnosti, ukoliko standard nije dovoljno visok da svojom sustavnošću zadovoljava dokumentacijske aspekte. *Barbanske pučke igre*, kako nam naslov kazuje, prikazuju pučka natjecanja u gradiću Barbanu, a po svojoj strukturi, vizualnosti i dojmu epizoda vjerodostojno predstavlja cijeli serijal te sam je stoga odabrala za usporedbu s preostala dva filma.

Film Nade Danojević snimljen je u mjestu Cere u Istri, a prikazuje rekonstrukciju običaja češljanja vune koju izvodi KUD *Cere*.

Sva tri filma u prvom su redu realizirana za programsku televiziju, rano nedjeljno poslijepodne i vrlo široki krug gledatelja. Promatrajući ih i uspoređujući pokušat ću uvidjeti daljnji razvojni put televizijskog etnografskoga filma.<sup>1</sup>

## ANALIZA FILMOVA

Usporedbu ovih triju djela možemo započeti *glazbom*, zaštitnim znakom najavne špice, i *zvukom*. Glazba se u *Mihu* javlja u tri osnovne situacije: kao podloga najavnoj špici, u prijelaznim scenama koje odjeljuju osnovne faze izrade *miha*, te na odjavnoj špici. U svim tim slučajevima riječ je o svirci na *mihu*, znači o tradicijskoj glazbi koja je u ovom slučaju i u najužem smislu vezana uz naslovnu temu. U gotovo čitavom filmu se dakle, koristi izvorni ton, što u nekim situacijama naglašava napetost situacije (glasni meket janjeta u gluhoj tišini iščekivanja njegova klanja), a u nekim opuštenost pri izvođenju nebrojeno puta ponovljenih radnji (obradba janjeće kože za izradbu *miha*). *Barbanske pučke igre* (u daljnjem tekstu *BPI*) započinju vrlo dinamičnom kombinacijom moderne i tradicijske glazbe koja u prvih nekoliko minuta najavljuje tempo i tip cijele emisije. To će biti živopisan prikaz ostataka tradicije u modernom dobu, napravljen u duhu današnjice, s brzim izmjenama kadrova, intervencijom i poticanjem kazivača od strane TV ekipe, da bi se u što kraćem roku dobilo što više podataka i time prikovalo gledatelja uz film. Takav će način podlaganja glazbe ostati karakterističan za cijelu emisiju. Ovisno o trenutnom kadru bit će prisutna ova ili ona vrsta glazbe, ali gotovo cijelo vrijeme ona je tu, dok ne kulminira u završnoj plesnoj i glazbenoj sceni. Malen je broj situacija u kojima uživamo samo u izvornom zvuku - on je prekriven ili glasom voditelja ili podloženom glazbom.

Nasuprot tome, *Istarska češljarija* (u daljnjem tekstu *IČ*) teži prikazivanju snimljenih scena bez suviše montažnih usluga. Prva slika koju vidimo je stado ovaca, i prvo što čujemo njihovo je glasanje; slijedi pretapanje u kadrove sela uz tradicijsku glazbu - to je jedina podložena glazba u emisiji. Sljedeći put kada je čujemo dio je izvođenja običaja, i još jedanput u završnoj sceni pjevanja i sviranja u dvojnice, koja je ujedno i odjavna špica.

*Uloga voditelja*. Klasičnog voditelja u *Mihu* nema, no njegovu je ulogu u potpunosti preuzeo kazivač koji pokazujući izradbu instrumenta komentira svaki novi korak, sve do konačnog rezultata. Na taj smo način dobili potrebna objašnjenja i komentare, ali od strane pripadnika kulture u okviru koje se pojava odvija, umjesto od strane promatrača koji bi pojavu okarakterizirali (koliko god se trudili biti objektivni) na osnovi stavova izgrađenih u drugoj sredini. Kazivač je govoreći o *mihu* govorio o sebi, svojoj tradiciji, glazbi. Nitko mu ne postavlja pitanja usmjeravajući razgovor ili utječući na odgovore; ovo nije dijalog dvaju gledišta, već izričaj jednoga. Nasuprot

<sup>1</sup> Između naziva *folklorni dokumentarni film* i *televizijski etnografski film* opredjeljujem se za ovaj drugi i nadi da je to smjer kojem ovaj žanr u budućnosti teži.

ovakvoj koncepciji, voditelj je u *BPI* dominantan: uvodi nas u tematiku, obavještava o povijesti i smještaju Barbanu, načinu života te o pučkim igrama. Svojom prisutnošću obilježava svaku igru, natjecanje i društvenu aktivnost koja se na dan *trke na prstenac* odigrava u Barbanu. Njegov glas je neprestance prisutan u opširnim pjesničkim komentarima, dok na kraju ne odjavi emisiju. U *IČ* nema voditelja, temu nam otkrivaju i razrađuju sami kazivači. Rekonstruirani događaji sami govore o sebi, a takva koncepcija gledatelja prisiljava da na pitanja koja iskrstavaju tijekom gledanja pokuša sam naći odgovore. Ovdje bih mogla povući razlikovnu liniju između filmova koji za sobom ostavljaju otvorena pitanja i onih koji odmah na ista odgovaraju. Paralela nastavnih - dokumentarnih filmova odgovara ovakvoj podjeli. U nastavnim bi filmu trebalo realizirati materijal koji potiče na razmišljanje i postavljanje pitanja, a takvi su vrlo često etnografski filmovi, jer se nastoje što manje koristiti komentarima. Primjena etnografskih filmova u edukativne svrhe nažalost još nije raširena, no postoje naznake kretanja u tom smjeru.

*Kamera.* Dvije su stvari u *Mihu* odlično prikazane: postupak izradbe glazbala i izražaj lica čovjeka koji to radi - znači da je kamera dobro obavila posao. Svaki novi postupak popraćen je totalom situacije, slijede krupni planovi ruku u poslu te lica, pa natrag. U ovom gibanju kamera slijedi svoj unutarnji red da bi nam predočila što, kako i u kojem okruženju nastaje majstorovih ruku djelo. U *BPI* ona je vrlo dinamična: kadrovi su kratki, česte su panorame i zumovi. Osnovna značajka kamere u *IČ* jest njena statičnost, kadrovi se nižu bez naglih rezova. Svojom mirnoćom ona ističe aktivnosti sudionika događaja. Krupni planovi i panorame su u usporedbi s *BPI* zastupljeni u mnogo manjoj mjeri.

U sva tri filma *atmosfera* je postignuta bogatstvom informacija. U *BPI*, gdje u *zraku visi* uzbuđenje sajmenog dana i natjecateljskih igara, to bogatstvo je ostvareno kratkim pogledima u raznolike aktivnosti, i onda opet unutar tih aktivnosti u izraze lica sudionika; zatim slijede totali gužve, gledatelja. U *IČ*, koja odiše zadovoljnom uhodanošću već nebrojeno puta ponovljenog sastanka radi češljanja vune, *atmosfera* je postignuta čestim totalima, znači pogledom na cijelu skupinu ljudi u kojoj svatko obavlja svoj dio posla. Time istovremeno dobivamo velik broj podataka koje svaki za sebe ne uspijevamo obraditi, ali oni na filmu stvaraju željeni ugođaj.

Claudine de France dijeli po količini informativnosti u kadru *težnju ka bogatstvu* (punoći) od *težnje ka preciznosti*<sup>2</sup> (de France 1993:15). Eliminiranjem trenutno nepotrebnih elemenata (podataka) iz slike približavamo se idealu preciznosti, no uključivanjem u sliku elemenata koji nisu nužno potrebni za shvaćanje poruke stvaramo bogatiju scenu, kojoj nepreciznost daje određenu toplinu i ugođaj. Ovdje treba naći pravu mjeru, ovisno o tome kakvu vrstu filma želimo proizvesti. Redatelj naših dvaju primjera nisu riskirali osiromašenje slike, s obzirom da im znanstvena preciznost nije nužna u televizijskom filmu. No treći film, *Mih*, utjelovljuje zanimljivu kombinaciju dviju spomenutih težnji. S jedne strane su tehnika izradbe i proces nastajanja *miha*

<sup>2</sup> Za ovu sam priliku navedene izraze sama prevela pokušavajući ih prilagoditi kontekstu i duhu jezika. U originalu oni glase: *sake of richness* i *sake of precision*.

doista istančano predočeni uskim kadriranjem na za nas zanimljivu radnju, a s druge strane je atmosfera u određenim, dramatičnim trenucima (riječ je o pripremi za klanje janjeta čija koža će se koristiti za izradbu *miha*) istaknuta gotovo do razine fiktivnog filma<sup>3</sup>, što se postiglo kratkim pogledima na šutljive promatrače - oni svojom ukočenošću punom iščekivanja govore puno više od eventualnog verbalnog komentara. Krajnji rezultat je film koji nas odlično obavještava o određenom procesu, a uz to pokazuje odnos događanja sa sredinom u kojoj se odvija te smisao i cilj cijelog pothvata (svirka i ples).

*Tematika* je u *Mihu* jasna: pokazati način izrađivanja određenog glazbala te uz to i njegovu upotrebu. No u *IČ* i *BPI* ona je samo na prvi pogled očita: pokazati dio ili izbor aktivnosti iz nekadašnjeg života. Prvi film prikazuje češljanje vune i sve radnje koje su se pritom podrazumijevale: okupljanje ljudi, samo češljanje, pečenje krumpira pod pekom za zajednički objed, ispijanje pića iz *bukalete*, razgovori uz rad, pjevanje i ples. Drugi prikazuje tradicionalne igre Barbana: *pljočkanje*, *capita corno*, *trka na prstenac*, sajam i sajmena događanja. No, uistinu je tematika ovih filmova druga: oni nam prikazuju današnji život ljudi Istre i njihovo prisjećanje ili obnavljanje nekadašnjih tradicija. Ovdje je važno napomenuti da je središnja tematska cjelina u *IČ* rekonstrukcija, što uvelike utječe na dokumentarnost emisije. Rekonstrukcija nije prikriivena, najavljena je okolišem i odjećom koja je za razliku od prethodnih scena tradicijska. Kraj filma je obilježen ponovnim vraćanjem u suvremenost i za filmove ovog tipa karakterističnim vrhuncem u obliku pjesme i svirke.<sup>4</sup> Običaj izvode članovi Kulturno-umjetničkog društva *Cere* iz Cera onako kako im je preneseno različitim izvorima iz starijih vremena. Ne bi trebalo odbaciti dokumentiranje ovakvih ponešto izmijenjenih replika običaja, jer na taj način imamo vizualno sačuvanu barem ovu verziju, što je bolje no nikakvu. Članovi KUD-a *Cere* nisu svoju rekonstrukciju osmislili samo za potrebe filma. Oni se redovito sastaju i (kao i sva slična društva) izvode tradicijske pjesme, plesove i običaje. To je, dakle, dio njihova života, na filmu je uhvaćen djelić njihove vlastite stvarnosti. U prilog ovome govori i Lozica kada objašnjava proces nastajanja teatra iz obreda i običaja. Sve masovnija djelatnost folklornih grupa i kulturnoumjetničkih društava javlja se u obliku dramatizacija svadbenih, pokladnih, radnih i nekih drugih narodnih običaja. Običaj se u promijenjenoj realnosti povlači u umjetnu zbilju predstave, te tako oslikava potrebu suvremenog čovjeka da predstavljanjem traži vlastite korijene u tradicijskoj kulturi (Lozica 1982:9). U istom smislu možemo razmišljati o obnavljanju sedamnaestostoljetne *trke na prstenac*: kao o današnjoj realnosti istarskog gradića Barbana koja je na filmu uhvaćena za budućnost. Prihvaćajući činjenicu da je snimljen jedan od svakodnevnih dijelova suvremenog života, priznajemo da je u pitanju istinska etnografija, a ne rekonstrukcija nekadašnjeg

<sup>3</sup> Ovdje bismo se mogli upitati čemu često prisutna bojazan pri stvaranju tzv. *ozbiljnih* filmova, koji dokumentiraju već postojeću stvarnost, od upotrebe stilskih elemenata rado korištenih u fiktivnom filmu, ukoliko oni samo potenciraju određenu, za redatelja bitnu osobinu događaja, a ne ugrožavaju istinitost i objektivnost pristupa?

<sup>4</sup> Radeći u Redakciji za narodnu glazbu i običaje Hrvatske radio-televizije, bila sam u prilici razgovarati s redateljima koji najčešće surađuju s tom redakcijom. Po njima je najpoželjniji kraj *folklornih* - kako ih oni nazivaju - emisija upravo taj razigrani glazbeni moment, u obliku pjesme, plesa i glazbe.

života. Ipak, za ozbiljniju analizu *slobodnog vremena* 80-ih godina 20. st. (i unutar njega bavljenja folklornim aktivnostima) valjalo bi pridodati i socijalno i kulturno okruženje u kojemu se takve aktivnosti odvijaju.

## OBJEKTIVNOST I STRUKTURA ETNOGRAFSKOG FILMA

Smatram da bi televizijski etnografski film dobio na objektivnosti ukoliko bi prepustio gledatelju da sam izvlači zaključke na osnovama onoga što vidi. To se postiže anuliranjem voditeljeve uloge i smanjivanjem montažnih intervencija. Naško Križnar (1995:148) u svojoj kritici interpretacije etnografskog istraživanja uzima za primjer pojavu znanstvenika-voditelja koji ispred kamere daje niti vodilje za razumijevanje neke kulturne pojave, ali s točke svojega kulturnog gledišta. Po njemu je osnovna greška etnografskog dokumentarizma takav etsk, umjesto emskog (*inside the culture*) pristupa. U ovom smislu govori i Peter Loizos kada prezentira dva pristupa u etnografskim filmovima. U prvome je film *primarni dokument*, nastao kada članovi kulture A izlažu svoje stavove; a u drugome je on *sekundarni dokument* u kojem članovi kulture B govore o kulturi A (prema Križnar 1995:147). Prihvatimo li ovakvu podjelu, prvu Loizosovu grupu možemo prepoznati u filmu *Mih*, gdje kazivač i graditelj instrumenta pokazuje svoje umijeće i istovremeno bez intervencije voditelja govori o tome. *BPI* su odličan primjer za pristup filmu kao sekundarnom dokumentu: gotovo nema scene u kojoj na naš doživljaj ne utječe voditelj, svojim glasom ili pojavom. Osim u televizijskom, i u znanstvenom se etnografskom filmu, kojemu je osnovna zadaća zabilježiti događaje, odnose i radnje za neke buduće analize i rasprave, postavlja pitanje objektivnosti. Naime, film kao medij ima neka ograničenja kojih gledatelji nisu uvijek svjesni. Slika koja predstavlja gotov film prošla je dva puta proces eliminacije, dok nije stigla do konačnog stanja. Najprije je istraživač (ili redatelj, ukoliko se radi o isključivo televizijskom filmu) na terenu trebao odabrati što snimiti, a što ne, a zatim je u procesu montiranja opet trebalo napraviti odabir kadrova koji će ući u konačnu verziju. U oba se slučaja radi o subjektivnoj procjeni i tu je uvelike poljuljan dojam da je filmska slika stvarnosti objektivna. Kada Križnar govori o selekciji, transformaciji i redukciji informacija u procesu stvaranja filma, ističe da se one najmanje dva puta transformiraju i reduciraju - pri snimanju i pri montaži (1996:96). Uzmemo li u obzir i činjenicu da je slika svojim okvirom ograničena u prikazu stvarnosti (koja može biti snimljena na način da se doimlje drukčije) pitanje objektivnosti još je ozbiljnije. Peter Fuchs (1988:52) potvrđuje u literaturi već prihvaćeno mišljenje da film ne daje objektivnu i istinitu sliku stvarnosti, no istovremeno naglašava da ga zbog toga ne treba izbjegavati u znanstvenome radu. Poput svih znanstvenih metoda, film je ograničen svojim djelokrugom, no pruža etnologu mogućnost nadopune i proširenja vlastite moći percepcije.

Pri razmatranju strukture etnografskog filma, mogu se razabrati dva osnovna pristupa njenoj izgradnji. Film može proučavati određenu pojavu i samo nju, kroz sve faze nastajanja i načine manifestiranja (ovdje je opet odličan primjer *Mih*, koji prikazuje izradbu glazbala doista od samoga početka - nabava i obradba kože - pa do

načina upotrebe u točno određenim društvenim okolnostima - glazbena pratnja pri plesu); a također može istu tu pojavu promatrati u kontekstu, analizirati interakcije s okruženjem u kojem se zbiva. Ova dva različita pristupa Claudine de France naziva *mikro i makro opisnima*<sup>5</sup> (1993:16). Uvriježeno je shvaćanje da je široj publici lakše pratiti raznolikiji film od detaljne analize jedne pojave. *BPI* su klasični televizijski film koji pokazuje *od svega pomalo, a ničega previše* slijedivši upravo opisanu formulu. Dilema u kojoj se autor nalazi otprilike se svodi na sljedeće: da li odvrtni cijeli čin/radnju po cijenu jednoličnosti (no dobivene veće upućenosti) ili samo kratkim naznakama radnje pokazati o čemu se radi zbog postizanja raznovrsnosti i dinamičnosti. Smatram da je osnovna stvaraočeva zadaća određivanje linije vodilje po kojoj će snimati. Svako djelo ima kostur koji se mora poštovati. Ukoliko se ulazi dovoljno duboko u problematiku pojave, tako da gledajući je uočimo način njezina razvoja, i mikro opisni pristup može biti zanimljiv širokoj publici. Ili odluka o pristupu ovisi o publici kojoj je djelo namijenjeno? Ovakvim gledištem možda potcjenjujemo televizijsku publiku pokušavajući joj servirati uvijek lakše probavljive stvari. Televizijski program ne služi samo dnevnoj obaviještenosti i zabavi, nego i poučavanju, a tu bi se, kao što sam već spomenula, etnografski filmovi odlično uklopili. Publika kao takva promatra se s uredničkih visina kao velika siva cjelina, kao jedno tijelo za koje su unaprijed zacrtane stavke voli - ne voli, prihvaća - ne prihvaća. Kada bi se više obraćala pažnja na jedinke koje čine publiku, možda bi se otvorila vrata za angažiranije filmove. Raznovrsnost jest primamljivija (i ne tvrdim da je time što je *lakša* i manje vrijedna), no i mikro pristupom može se napraviti estetski visokovrijedna emisija. Ovdje bih postavila još jedno pitanje: da li bespravno suprotstavljamo estetiku i znanost, i u tome sučeljavanju često obezvrjeđujemo znanost?

Ukoliko se vratimo razmišljanju o objektivnosti, možemo konstatirati da koliko god ozbiljna bila naša usmjerenost ka mikro deskripciji, nikada ne snimamo sve i ne možemo izbjeći faktor izbora. Svakim našim novim izborom građa sve više prestaje biti cjelina i postaje njen tumač na osnovi djelomičnih uzoraka. Za ovakav stav se zauzima Snježana Zorić: *Međutim, snimati u svrhu znanstvenosti (naime, shvativši skupljanje građe kao znanost) znači na temelju predhodnih teorijskih znanja o onome što se snima učiniti izbor iz vizualnog predloška onoga što se želi dokumentirati. Time građa ne prestaje biti objektivna, ona samo prestaje biti totalitet i postaje njegova interpretacija nastala na temelju subjektivnoga izbora onoga što snimatelj smatra reprezentativnim za ispitivanu pojavu* (Zorić 1986:49).

Usprkos svemu već spomenutome, ako se na terenu vode zapisi (koji se uzimaju u obzir pri gledanju filma) o tome gdje je, što, kada i kako snimljeno, te u kakvom kulturnom i društvenom okruženju, filmska bi slika trebala biti odličan materijal za analizu. O tome govori i Sol Worth (prema Križnar 1995:146) kada se zalaže za veliku vrijednost vizualno zabilježenih podataka ako znamo što je snimljeno, po kojim je kriterijima izabrana tema, i kako je strukturiran film. Iz ovoga slijedi da filmski medij

<sup>5</sup> Izvorne izraze *micro* i *macro descriptive* prevela sam navedenim izrazima smatrajući da zadovoljavaju u ovom kontekstu.

u etnologiji još uvijek ne doživljavamo kao samostalan dokument koji sam za sebe dovoljno govori, već kao pomoćno sredstvo koje nam, kada ga pravilno upotrijebimo, može biti od velike pomoći. Osnovni uzrok ovome je u načinu korištenja medija. Naime, u etnografskom filmu su postavljeni neki standardi i okviri koje bi trebalo zanemariti i otvoriti medij za što više glasova i mišljenja. Trebalo bi dati *jednako pravo glasa* i slici i voditelju i kazivaču (umjesto vrlo česte prakse da jedan od ovih činitelja ima odlučujuću ulogu), pa bismo skupivši tri mišljenja o određenoj problematici dobili doista vjerodostojan dokument za korištenje u znanstvenoj analizi.

Dosada smo spomenuli dvije osnovne grupe televizijskih etnografskih filmova: jednu u kojoj nas voditelj (ma tko bio u toj ulozi) upozna sa svojim otkrićima i drugu u kojoj je kamera nijemi svjedok događanja. Britanski antropolog Maurice Bloch se zalaže za prihvaćanje i produkciju *antropoloških filmova* nasuprot ovim dvjema etnografskim grupama. U ovom bi slučaju distinkcija antropološki film - etnografski film imala istu ulogu kao i antropologija (ili etnologija) - etnografija, gdje etnografija prikuplja i opisuje podatke s terena, a antropologija ih znanstveno obrađuje i razvija teorije. Bloch razmišlja: *Etnografski film - a posebno etnografski filmovi kakvi se sada snimaju - pokušavaju reći da ćete promatrajući ljude naučiti nešto o njima. Ova ideja, da etnografski film govori sam za sebe, nije točna. Mislim da na televiziji za antropologiju postoji široko polje djelovanja, ali za preispitujući intelektualni oblik antropologije.*<sup>6</sup> (prema Banks 1994:24).

Vjerujem da bi izvrstan primjer za ovo o čemu Bloch govori bio film Jeana Roucha i Edgara Morina *Kronika ljeta 1960*. Rouch i Morin željeli su *uhvatiti* ugodaj ljetnog Pariza 1960., kada je rat u Alžiru dominirao životima Francuza. Podijelili su film u tri dijela: u prvome autori vode ulične intervju, zatim svi sudionici iz prvog dijela gledaju snimku i raspravljaju o njoj i na kraju Rouch i Morin u Muzeju Čovjeka u Parizu (Musée de l'homme) raspravljaju jesu li uspjeli u svome naumu. Ovakva struktura filma, u kojoj je prisutan prvo terenski rad, potom rasprava i razvijanje teorije na osnovi podataka dobivenih na terenu, te na kraju zaključna razmišljanja autora, zadovoljava antropološke (etnološke) kriterije umjesto etnografskih, kao i Blochovu istaknutu želju za preispitivanjem. Nažalost, filmovi poput *Kronike ljeta 1960* su izuzetno rijetki, na što svojim gledištem upozorava i Jay Ruby. On smatra da ljudi koji snimaju etnografske filmove nisu razvili način izražavanja slikovnim materijalom koji bi bio srodan antropološkom sagledavanju svijeta u pisanim radovima. Filmovi koji se proizvode nisu antropološki, nego govore o antropologiji. Ovo se može usporediti s piscem znanstvenoga teksta koji piše o antropologiji ili antropološkoj temi, ali to ne znači da piše antropološki (Ruby 1975:109). Jack R. Rollwagen izjavljuje da je antropološki film samo onaj u čijem stvaranju su sudjelovali antropolozi, jer samo oni mogu donijeti antropološku teoriju na film. No, Rollwagen ne razrađuje detaljnije

---

<sup>6</sup> Citat sam prevela iz navedenog izvora, a ovdje ga donosim kako glasi u originalu: *What ethnographic film - and especially the ethnographic films which are being made at the moment - are trying to do is give the idea that if you stare at people... you've learnt something about them. This idea that ethnographic film speaks for itself is what is wrong... I think there is a great scope for anthropology on television, but for a discussive intellectual form of anthropology.*

svoje misli niti objašnjava kako bi se antropološka teorija trebala prenijeti na film (prema Á. Östör 1990:719). O suradnji antropologa i filmskih radnika može se uvelike raspravljati, autori imaju različita mišljenja o svrsishodnosti takve suradnje. Tim i Patsy se zalažu i vjeruju u zajednički rad dviju struka. Nažalost, ideje i praktična rješenja za takav rad nisu razradili (prema Á. Östör 1990:718).

## ETNOGRAFSKI FILM I TELEVIZIJA

Kada se govori o televizijskim filmovima često se čuju nezadovoljni glasovi, kako o nedovoljnoj zainteresiranosti etnologa za kooperativni rad s televizijskim medijem, tako i o neprihvatanju nekih alternativnih načina produkcije filmova od strane filmskih radnika. Govorim o alternativnim načinima produkcije u odnosu na visokošabloniziranu televizijsku shemu, a ne o posebnim autorskim djelima. Serijal *Netsilik*, autora Quentina Browna i antropologa Asena Balikcija, odličan je primjer informativnog i istovremeno zabavnog filma emitiranog na njemačkoj državnoj televiziji (N3) u okviru obrazovnog programa. Serijal je snimljen kasnih šezdesetih godina za prikazivanje u obrazovnim ustanovama, a prikazuje razdoblje drugog desetljeća dvadesetog stoljeća. Prikazana je kulturna prilagodba eskimskog naroda *Netsilik* na ekstremne prirodne uvjete u Kanadi. U filmovima je korišten samo izvorni ton, nema voditelja, zvučnog komentara, niti prijevoda u obliku titlova. Namjera autora bila je prikazati gole činjenice, kako bi se učenicima pitanja nametala sama od sebe, te bi uz pomoć učitelja dolazili do zaključaka. Za emitiranje na televiziji dodan je diskretan komentar, a vizualnoj je strani i dalje prepuštena prevlast: objašnjenja se sastoje od jedne do dvije rečenice između kojih su pauze često duže od dvije minute. Ovakvo kompromisno rješenje pokazuje da je moguće ostvariti suradnju etnologa i televizijskih ljudi. No, treba napomenuti da je ovaj serijal emitiran na televiziji sedamdesetih godina, a od tog su se vremena navike gledatelja prilično promijenile. Današnja potražnja zahtijeva filmove s brzim izmjenama sekvenci i čestim rezovima koje istovremeno prati zvučni komentar. Susanne Weicker, koja je proučavala razvoj prikazivanja etnografskih emisija na njemačkoj državnoj televiziji, smatra da bi zbog promjene navike gledatelja danas bilo nemoguće emitirati materijal kakav je *Netsilik* (Weicker 1993:280).

## ZAKLJUČAK

Vratimo li se našim trima filmovima koji obrađuju istarske teme, možemo zaključiti sljedeće: usporedivši ih, uvidjeli smo da predstavljaju potpuno različite načine i pristupe u prikazivanju etnoloških tema. Ne postoji neka čvrsta koncepcija po kojoj se snimaju etnografski pa tako niti televizijski etnografski filmovi; oni su autorska djela po svojem načinu izražavanja, a dokumentarni filmovi po poštivanju činjeničnog stanja. Mogu biti realizirani u okviru etnoloških istraživanja i namijenjeni stručnjacima ili bez unaprijed strogo određene namjene i vrste publike kojoj će biti prikazani. Produkcija etnografskih filmova, dakle, zadire u područje negdje između

umjetnosti i znanosti, između dokumentarnog i fiktivnog filma. Kada se za realiziranje i prikazivanje koristi televizijski medij (a to se događa kada se snimaju filmovi namijenjeni širokoj publici), dolazi do sukoba interesa dviju struka. Razumljivo je da takve produkcije ne zadovoljavaju svojom umjetničkom dimenzijom filmske radnike, niti znanstvenim pristupom zahtjeve etnologa. Pri ovakvoj je suradnji za ostvarenje kvalitetnog djela nužna tolerancija s obje strane. Etnolozi moraju prihvatiti činjenicu da pomoću televizijskog medija mogu i trebaju upoznati najširu javnost sa svojim dostignućima, a filmski bi radnici trebali shvatiti da će uz suradnju stručnjaka ostvariti kvalitetnije emisije. Smatram da je ova suradnja prvi korak koji treba učiniti za ostvarenje bolje i obimnije produkcije televizijskih etnografskih filmova. Tek potom možemo razmišljati o ovom ili onom pristupu, prioritetu prikazivanja različitih tema, postizanju što veće objektivnosti i ostalim pitanjima postavljenima u ovom tekstu.

### Literatura

- BANKS, Marcus (1994): *Television and Anthropology: An Unhappy Marriage?*. *Visual Anthropology* 7 (1), Basel, str. 21 - 45.
- de FRANCE, Claudine (1993): *Filmic Anthropology: A Difficult but Promising Birth*. *Visual Anthropology* 6 (1), Yverdon, str. 1 - 23.
- FUCHS, Peter (1989): *Ethnographic Films in the Encyclopaedia Cinematographica*. *Glasnik SED* 28 (1 - 4), Ljubljana, str. 50 - 54.
- HEIDER, Karl G. (1976): *Ethnographic Film*. University of Texas Press, Austin.
- KRIŽNAR, Naško (1995): *Transformation and Reduction of Visual Information*. *MESS Piran, Slovenia 1994 - 1995*, Izdavač, Ljubljana, str. 143 - 149.
- KRIŽNAR, Naško (1996): *Vizualne raziskave v etnologiji*. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana.
- LOZICA, Ivan (1982): *Obred, karneval, kazalište*. *Prolog* 53/54, Zagreb, str. 8 - 11.
- ÖSTÖR, Ákos (1990): *Whither Ethnographic Film?*. *American Anthropologist* 92, (3), Washington, str. 715 - 722.
- RUBY, Jay (1975): *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?*. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2 (2), Washington, str. 104 - 111.
- WEICKER, Susanne (1993): *Anthropology and Television: Ethnographic-Ethnological Topics on German Television*. *Visual Anthropology*, 6, (3), Yverdon, str. 271 - 283.
- ZORIĆ, Snježana (1986): *Vizuelni medij u antropologiji*. *Kulture istoka* 7, Gornji Milanovac, str. 48 - 52.

## ON TELEVISION PRODUCTION OF ETHNOGRAPHIC FILMS ON THE EXAMPLE OF THREE FILMS DEALING WITH ISTRIAN THEMES

### Summary

This paper shows directions of television production of ethnographic films in Croatia and their possible alternations on the example of comparison of three films with different subject matter, but common broader theme. Films in question are *Istarska češljarija* (1981) (Istrian combing (carding)) directed by Nada Danojlević, *Barbanske pučke igre* (1991) (Popular games from Barban) directed by Igor Michieli, and *Mih* (1985) (Bellows) directed by Petar Radović.

Film *Mih* is merely one episode of a five part serial film *Istra* (Istria), and has been chosen for this analysis because it shows the most mature and most committed approach, and also stands out in quality from the other four. It demonstrates the making of and playing on the Istrian bellows, as well as dancing.

*Barbanske pučke igre* is part of the six part serial *Istarske teme* (Istrian themes) that show selected topics from Istrian life that are mosaically presented in certain episodes in the manner of *skica iz kraja* (a sketch from a countryside). These films consult experts (the author and script-writer Aleksej Pavlovsky is an ethnologist) but the concept of films is mosaic and that points to superficiality, unless the standard is so high that it can fulfil documentary aspects by being systematic. *Barbanske pučke igre*, show popular competitions in the small town of Barban, and according to the film's structure, visual quality and impression, authentically represent the whole serial, and therefore the author chose it for the comparison with the other two films.

Film *Istarska češljarija* is an autonomous work filmed in the place of Cere in Istria, and it represents the reconstruction of the custom of combing of wool by Cultural Club *Cere*.

By comparison of the *sound* and *music* in these three films, basic differences in the authors' approaches in realisation of the film were pointed out. In *Mih*, original sound is used almost all the time, and in that way it underlines a documentar quality of the approach (music appears in three basic situations: as a base for a signature tune, in transitive scenes which separate basic phases of the making of bellows, and in the sign off). *Barbanske pučke igre* start with a very dynamic combination of modern and traditional music that sets the tone and pace for the whole film in the very beginning. *Istarska češljarija* uses original sound, and the music is incorporated in the performance of the custom. *The role of the host* varies from one film to another: in *Mih* he doesn't really exist but his role is taken over by the narrator who shows the making of instrument and comments on each new step, until the final result is being reached. In *Barbanske pučke igre* on the contrary, the host is dominant, marks every game and competition with his presence, and by using his voice keeps the viewers informed on what is going on. In *Istarska češljarija* reconstruction of the custom speaks for itself, there is no host, and such concept forces the viewer to find his own answers for questions that occur during the watching. What follows is a comparison of *camera*,

*atmosphere and themes:* in *Mih* camera is precise, in *Barbanske pučke igre* dynamic, in *Istarska češljarija* static. In all three films the *atmosphere* is achieved by abundance of information; in *Barbanske pučke igre* that is achieved using short insights into various activities of the fair day, in *Istarska češljarija* by frequent totals of a group of people in which everyone is doing their own bit of work and the third film embodies interesting combination of *aspiration for preciseness* and *abundance*. On the one hand the technique and process of making bellows are really precisely shown by the narrow framing of interesting action, and on the other the atmosphere in certain dramatic moments is emphasised almost to the level of fiction. *Subject matter* in *Mih* is obvious: to show the way of making and the usage of certain music instrument. *Istarska češljarija* and *Barbanske pučke igre* don't show the choice of activities from former way of life as it may seem on the first sight, but the present-day activities of Istrian people and their restoring or remembrance of former traditions. The custom of combing the wool is performed by members of the Cultural Club *Cere* the way they learned it from various older sources. They didn't come up with reconstruction just for the necessity of this film, but also for their regular gatherings when they perform traditional songs, dances and customs. This is indeed part of their life, the film captured a part of their reality. We can think of restoring the seventeen centuries old *trka na prstenac* (tilting at the ring) in Barban in the same way. By accepting the fact that the film shows one of the daily segments of contemporary life, we admit that what we're dealing with is genuine ethnography, and not just the reconstruction of former way of life.

In the further text the author considers the question of objectivity of television ethnographic and scientific film. Referring to the articles of Križnar and Lozois, she deals with two approaches to ethnographic film: in the first the film is perceived as a primary document made while the members of the culture in question display their viewpoints, in the other it is a secondary document in which observers of the culture in question talk about it. Furthermore she talks about the process of elimination that the picture undergoes twice before it reaches the final stage (in both cases the thing in question is subjective estimation of explorer or director) and that widely undermined impression that the film picture of reality is objective. The structure of ethnographic film can be dichotomous: it can research only one particular phenomenon using micro-descriptive approach, or it can view that same phenomenon in its context, using macro-descriptive approach, as well as analyse interactions with the social environment in which it becomes apparent. The author feels that the deeper analysis of the problem area enables the revelation of a pattern and that micro-descriptive approach can also be interesting to a broad audience who is quite often underestimated by the presentation of undemanding films.

In contrast to these already mentioned basic groups of ethnographic films (with the host - whoever takes his role- or without him) there is a possibility of filming anthropological (or ethnological) film whose structure would be similar to the one in the scientific research: account of the field, ending with the discussion and development of the theory on the basis of data collected in the field work, and final conclusions of

the author. *Kronika ljeta 1960* (The Chronicle of the Summer 1960) by Jean Rouché and Edgar Morin is an excellent (unfortunately quite rare) example of this kind of film.

After the comparison of the three films dealing with Istrian themes, the author concludes that they represent completely different ways and approaches in the presentation of ethnological themes. There is no firm concept for the filming of ethnographic films in general, nor for that matter ethnographic films for television. They represent authorship in the manner of expression and documentary films in respecting the facts. We can often hear voices dissatisfied with insufficient interest of ethnologists for co-operative work with television. The results of this co-operation are not satisfactory in scientific approach for the demands of the ethnologists, nor in the artistic scale for the film makers, but for the realisation of quality work tolerance is required on both sides. Ethnologists should accept the fact that by the help of television they can and should introduce their achievements to the broadest audience, and film makers should realise that by collaboration with experts they can achieve more quality shows. Only then can we think of the proper approach, achievement of greater objectivity and other questions raised in this article.

Translated by Ana Kremenčić