

УДК 791.229.2:39
791.221.4:39

Др Слободан Наумовић, ванредни професор
Филозофски факултет, Универзитет у Београду
snaumovi@f.bg.ac.rs

Оригинални научни рад
Примљен: 2020.
Прихваћен: 2020.

Љубав у доба колере: етнографски филм и визуелна антропологија¹

Апстракт: У тексту се нуде тезе за разумевање утицаја који ско-рашње хибридне, постфилмске и постхумане стваралачке концепције и тежње врше на производњу етнографских филмова и на општију реф-лексију о природи документарног филма у оквиру визуелне антропологије и других друштвених наука. Иза почетних циљева налазе се очекивања, на трагу оних која је имао Едгар Морен да је могуће са одређеном мером поузданости препознати обресе духа времена у коме живимо ако се на-жљиво читају ауторски избори и поступци који обележавају савремено документаристичко филмско стваралаштво.

Кључне речи: Етнографски филм, документарни филм, визуелна антропологија, хибридни жанрови, постхумане стваралачке тежње, дух времена.

„If life is messy and unpredictable, and documentary is a reflection of life, should it not be digressive and open-ended too?”

Lucien Castaing Taylor, 2012.

„We’re interested in revealing the world in a way without expectations, and that defies expectations, including our own.”

Lucien Castaing Taylor, 2013.

¹ Захвалан сам проф. др Милану Ристовићу на љубазном позиву да прерадим и допуним претходну верзију овог рада, под насловом *Етнографски филм, визуелна антропологија и филмски фестивали у доба хибридних жанрова, постфилмских и постхуманих стваралачких тежњи*, која је објављена као уводна студија (са преводом на енглески језик) у каталогу XXVI Међународног фестивала етнолошког филма у Београду, Београд: Етнографски музеј, 2017, 11-43, те на стрпљењу и доброј вољи које је успео да сачува током рада на овој верзији.

Наслов овог текста срочен је с намером да код читалаца буди лако препознатљиве књижевне, а потом и филмске асоцијације. Поигравам се, наиме, насловом филма *Љубав у доба колере* (*Love in the Time of Cholera*, 2007, р. Мајкл Њуел/Michael Newell), иза кога стоји не баш превише живописна екранизација истоименог романа нобеловца Габријела Гарсије Маркеса (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985; срп. прев. Милена Тробозић, 2018, четврто издање). Чиним то зато што у игри кључних појмова из наслова препознајем набој сличан оном који се убрзано успоставља између визуелне антропологије и етнографских филмова с једне стране, и скорашњег процвата хибридних документаристичких поджанрова и постхуманих стваралачких тежњи, на другој страни. Поменуте токове сматрам за важна обележја филмске културе, која се обликује крајем двадесетог и почетком двадесет првог века, утичући и на документаристичко филмско стваралаштво и етнографски филм.² Даље, такве стваралачке тежње сматрам за значајне наговештаје „онога о чему друштво машта, односно друштвене маште (*imaginaire social*)”, како би то рекао француски социолог и антрополог Едгар Морен. Наиме, социјални имагинаријум је Морен, пишући о разумевању филма, а потом и других појава масовне културе, узимао за важну одредницу „духа времена“ (*l'esprit du temps*).³ У том смислу, сврха текста који је пред читаоцем јесте да понуди тезе за разумевање утицаја који хибридне и постхумане стваралачке концепције и тежње одскора могу да врше на производњу етнографских филмова и на потоњу рефлексију о природи документарног филма. Иза таквих очекивања препознатљива су мореновска надања да је могуће наслутити нешто од духа времена у коме живимо ако се пажљиво читају токови који обележавају савремено документаристичко стваралаштво. При том следим траг који је наговестио *enfant terrible* визуелне антропологије, један од изумитеља *чулне етнографије* (*sensory ethnography*; видети: <https://sel.fas.harvard.edu>) и трикстер хибридног и постхуманог етнографског филма, Лисјен Кастејн Тејлор, када је рекао: „Ако је живот растрзан и непредвидив, а документарни филм је огледало живота, зар не би и он морао да буде пун дигресија и са сасвим непредвидивим

² Барет Ходсдон филмску културу на сведен начин одређује као: „разноликост дискурса који обликују и контекстуализују производњу и рецепцију филмова (овај и све следеће преводе у тексту сачинио С.Н.)”, Barrett Hodsdon, *Straight Roads and Crossed Lines, The Quest for Film Culture in Australia Since the 1960s?*, 2001. Ходсдонов презимењак Брус истиче да је реч о појму који измиче лаким одређењима: „Филмска култура се опире једноставним одређењима. Она је присутна где год да се филмови приказују, да се о њима разговара или пише, што значи да постоји скоро свуда. За мене је филмска култура процес одређен дискурсима који окружују филмове, филмску струку и предузетништво, занат и индустрију која те филмове производи. Ти дискурси обликују вредности, праксе, институције и активности које, узете заједно, сачињавају филмску културу”, Bruce Hodsdon, “On the Yellow Brick Road To...?”, 2002. Видети и Janet Harbord, *Film Cultures*, 2002.

³ Edgar Moren, *Duh vremena. 1. Neuroza, 2. Nekroza*, 1979; Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, 1956; Edgar Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, 1962.

завршетком?” (наведено према Lim, 2012).⁴ Дакле, желим да размотрим какве све утицаје појава колере може да врши на љубав у конкретном историјском периоду током кога су се (поново) нашли у узајамној вези.

Разумљиво, појам љубави користим на метафоричан начин како бих означио природу односа који су се у дужем периоду успостављали између два водећа учесника ове приповести.⁵ Реч је, наиме, о етнографским филмовима и дисциплини визуелне антропологије, која је у том низу млађа, али обухватнија, јер укључује и промишљање филмова.⁶

Љубав у сенци колере: Етнографски филм и визуелна антропологија кроз време

На овом месту циљ ми није да понудим исцрпну историју области о којима је реч већ да у кратким цртама промислим логику успостављања посебног стања између њих; стања које у овом раду именујем љубављу, а које се исказивало релативно краткотрајном владавином парадигме посматрачког филма у наведеним областима.

Почећу од старијег и вирилнијег учесника љубавног колоплета, од етнографског филма. Џон Грирсон (John Grierson, 1898–1972), оснивач британског и канадског документаристичког покрета, потрудио се да ствари добију варљиво сведени изглед када је документарни филм, који у себе укључује и етнографски, одредио као „стваралачку обраду актуалности“ (*the creative treatment of actuality*).⁷ Тиме је Грирсон одао признање утемељујућем доприносу који су браћа Лимијер формом кратких сликовних бележака из живота (*actualités*) дали развоју онога што је он сам, како многи тврде, именовао документарним филмом.⁸ Потом, употребом мање обавезујућег израза *актуалност* избегао

⁴ Dennis Lim, “The Merger of Academia and Art House: Harvard Filmmakers’ Messy World”, 2012.

⁵ George Lakoff and Mark Turner, *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, 1989.

⁶ Karl Heider, *Ethnographic Film*, 2006 [1976]; Emilie de Brigard, “The History of Ethnographic Film”, 2003 [1979]; Beate Engelbrecht ed., *Memories of the Origins of Ethnographic Film*, 2007; Paul Hockings ed., *Principles of Visual Anthropology* 1995 [1975]; Marcus Banks and Edward Morphy eds., *Rethinking Visual Anthropology*, 1999; Fadwa El Guindi, *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*, 2004.

⁷ Forsyth Hardy ed., *Grierson on Documentary*, 1966, 147.

⁸ Именовање о коме је реч збило се 8. фебруара 1926. године у дневном листу *New York Sun* (наведено према: Desley Deacon, “Films as foreign offices’: transnationalism at Paramount in the twenties and early thirties”, 2007, 151) у критичком осврту насловљеном *Flaherty’s Poetic Moana* (*Moana*, р. Роберт Флаерти, 1926, 85 мин.), у коме Грирсон примећује: „Наравно, пошто је *Моана* визуелни опис догађаја у свакодневном животу полинежанског младића и његове породице, она има *документарну вредност* (documentary value).” Потоњом самосталном употребом придева

је да започне расплитање чвора питања која се роје око тога шта се све може сматрати *стварношћу*, која су њена својства, и на који начин она може бити пренета на филмску траку. Најзад, одредивши ауторски однос који се приликом снимања филмова успоставља према актуалности као *стваралачки*, померио је расправе о објективности документарног филма ка мање важном колосеку, постављајући на кључно место критичког промишљања филмске ствараоце, њихове одлуке и субјективна тумачења актуалности која том приликом настају.⁹ У ређе навођеној реченици из текста о првим принципима документарног филма, Грирсон то исказује на јасан начин: „Ви фотографишете природни живот, али истовремено, повезујући и преплићући детаље, изграђујете тумачење тог истог живота”.¹⁰ Етнографски филм би, у аналогном сведеном тумачењу представљао визуелно исказану стваралачку обраду антрополошки значајних актуалности. Ствари су, међутим, доста сложеније, као што је Грирсон добро знао. Тако је Дејвид Макдугал (David MacDougall), један од најсвестранијих стваралаца у области етнографског филма и визуелне антропологије, приметио: „За етнографске филмове не може да се каже да представљају жанр, нити је производња етнографских филмова дисциплина са јединственим пореклом и успостављеном методологијом”.¹¹ Имајући на уму Макдугалов изазов, а желећи да олабави ограничења која су нешто раније наметнули Џеј Руби и Карл Хајдер својим антрополошким ексклузивизмом,¹² британски теоретичар визуелне антропологије Маркус Бенкс понудио је скуп од три критеријума на основу којих је могуће разматрати колико неки филм поседује својства „етнографичности (ethnographicness)”.¹³ Реч је о критеријумима *ауторске намере, услова снимања догађаја, и реценције*, односно природе одговора публике.¹⁴ За први критеријум од значаја су следећа питања: зашто је филм направљен, за кога, на који начин, те зашта све може да се користи. Расправљања о природи сниманог догађаја,

настала је именица којом се и данас обележава цео филмски жанр, видети Betsy McLane, *A New History of Documentary Film*, 2012, 73-92.

⁹Susan Kerrygan and Philip MacIntyre, “The ‘creative treatment of actuality’: Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice”, 2010, 111-130.

¹⁰Hardy ed., *Grierson on Documentary*, 148.

¹¹David MacDougall, “Ethnographic Film: Failure and Promise”, 1978, 405.

¹²Jay Ruby, “Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?”, 1975; Jay Ruby, “Anthropology and Film: The Social Science Implications of Regarding Film as Communication”, 1976; Karl Heider, *Ethnographic Film*, 2006 [1976]).

¹³Marcus Banks, “Which films are ethnographic films?”, 1992.

¹⁴За нешто детаљнију листу одредница на основу којих је могуће разматрати документарни филм као издвојени тип почети од студије Џека Елиса о идеји документаризма, Jack Ellis, *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*, 1989. Тако он на почетку прве главе књиге пише: „О заједничким карактеристикама које документарни филмови имају, а које их чине различитим од осталих типова филма (посебно играног филма), може да се размишља у оквирима: 1) тема; 2) циљева, тачака гледишта или приступа; 3) форми; 4) метода и техника продукције; и 5) врста искустава која се нуде гледаоцима.”

условима и трајању процеса снимања, и о односу који се успоставља између ауторске екипе и протагониста филма, тичу се другог критеријума. Најзад, трећи критеријум се односи на конкретне начине на које реагују гледаоци неког филма, укључујући ту и културне основе њихових реакција. Реч је о међуповезаном и културно одређеном скупу телесних, емотивних, когнитивних и етичких одговора на изазове којима су гледаоци изложени приликом пројекције.

У том смислу за етнографске филмове се овде сматрају производи рефлексивне и етички одговорне документаристичке праксе у оквиру које се на визуелно компетентан начин разматрају питања значајна за разумевање биолошких, друштвених и културних условљености приказаних облика понашања и мишљења појединаца, различитих људских група и људске врсте у целини. Етнографски филмови су последица исцрпног и дуготрајног бележења у датој средини стварно постојећих или реконструисаних, али раније актуалних облика људске праксе, а потом и пажљивог монтирања снимљених или на други начин сакупљених материјала, захваљујући чему се постиже утемељено тумачење приказаних знања, вештина, навика, осећања и сећања актера који учествују, или су некада учествовали у сниманим активностима. Понуђено тумачење мора да води рачуна о хтењима, вредностима и интересима локалних протагониста.¹⁵ Како се дошло до тог за шире документаристичке оквира прилично ограниченог скупа правила? Дуги врлудава пут овде се може тек наговестити, издвајањем неколико речитих примера.

Првенство у стварању сликовних садржаја од интереса за промишљање културно условљених начина коришћења људског тела припада Едварду Мејбрицу (Eadweard Muybridge, 1830–1904)¹⁶, Етјену Жилу Мареју (Étienne-Jules Marey, 1830–1904)¹⁷ и још непосредније Феликс-Лују Рењоу (Felix-Louis Regnault, 1863–1938). Њихова постигнућа на пољу онога што ће Мареј 1889. године назвати хронофотографијом учинила су могућим до тада незамисливо висок ниво разумевања животињског и људског кретања, те покренула револуцију растућих очекивања што се тиче употребе визуелне грађе у решавању истраживачких проблема у природним и друштвеним наукама. Они су, дакле, још пре него што је филм као технологија развијен, јасно наговестили колики би могао да буде значај покретних слика за науку. Прве филмске сцене „украдене из стварног живота (*sur le vif*)“ забележила су браћа Лимијер (Auguste Lumière, 1862–1954; Louis Lumière, 1864–1948) 1895. године. За њихове покретне слике

¹⁵ Heider, *Ethnographic Film*, 2006 [1976]; Ilisa Barbash and Lucien Taylor, *Cross-cultural Filmmaking: a Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, 1997.

¹⁶ Погледати, на пример, Мејбрицово постхумно објављено дело *The Human Figure in Motion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Muscular Actions*, 1907.

¹⁷ Добар увид у природу Марејевог рада може да се стекне прегледањем његовог дела: *Le Mouvement*, 1894.

тек се одскора поуздано зна да представљају далеко више од пуке механичке забелешке произвољно издвојених кратких одломака из свакодневице.¹⁸ На пример, поређењем четири постојеће верзије њиховог првог филма *Изразак радника из фабрике Лимијер у Лијону* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, с. Луј Лимијер, 1895, 48 сек.), може се основано претпоставити да он није запис којим се механички бележи исечак из стварности који би такав био и када не би био сниман, већ врста хибридне форме између документарног и играног приступа у којој аутори настоје да утичу на све параметре материјала који стварају, понављајући сцену док не добију жељени резултат.

Исте године француски лекар, патолог и антрополог Феликс-Луј Рењо снима кратки хронофотографски запис жене из заједнице Волоф, са северозапада Сенегала, која се бави израдом грнчарије на колу. Та белешка начињена на Париској етнографској изложби Западне Африке (*Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale au Champs de Mars à Paris*, 1895) сматра се за прву наменску употребу покретних слика за потребе етнографског истраживања.¹⁹ Најранији покушај да се у оквиру научноистраживачког пројекта на систематски начин повежу могућности које нуде фотографско, филмско и звучно бележење људског понашања обично се приписује Алфреду Корту Хадону (*Alfred Cort Haddon*, 1855–1940) и кембричкој експедицији на острвље у Торесовом теснацу (*Cambridge Torres Strait Expedition*), коју је Хадон предводио током 1898. године. Резултат је био скроман. Снимљено је тек неколико минута обредног играња и активности попут паљења ватре, при чему је већина забележених радњи представљала реконструкције тада већ изобичајених (или забрањених) пракси, и то уз помоћ на лицу места направљених реквизита, јер су прави ритуални предмети већ били уништени.²⁰ Следећи Хадонове савете, британски биолог и антрополог сер Волтер Болдвин Спенсер (*Walter Baldwin Spencer*, 1860–1929)

¹⁸ Anna Grimshaw, *The ethnographers' eye: Ways of seeing in modern anthropology*, 2001, 17–19.

¹⁹ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, 1996, 21–43. Остаје, међутим, занимљиво питање због чега се филмска забелешка грнчарске вештине жене из тзв. егзотичне заједнице, уместо, на пример, забелешке о техници храњења бебе из добростојеће француске грађанске породице иако обе настају исте године и имају многе техничке сличности, сматра важнијом за историју етнографског филма? Можда чак и историју етнографског филма прогоне демони егзотизма?

²⁰ За темељан, визуелно усмерен антрополошки преглед видети: Alison Griffiths, "Knowledge and Visuality in Turn of the Century Anthropology: The early Ethnographic Cinema of Alfred Cort Haddon and Walter Baldwin Spencer", 1996/1997, 18–43, као и: Paul Henley, "Thick Inscription and the Unwitting Witness: Reading the Films of Alfred Haddon and Baldwin Spencer", 2013a, 383–429. За осврт на фотографију која је настала у оквиру експедиције: Elisabeth Edwards, "Making Histories: The Torres Strait Expedition of 1898", 1997, 13–34; Elisabeth Edwards, "Performing Science: Still Photography and the Torres Strait Expedition", 1998, 106–135; Elisabeth Edwards, "Re-enactment, Salvage Ethnography and Photography in the Torres Strait", 2001, 157–180.

носи камеру на експедицију у централну Аустралију, коју током 1901. и 1902. године предузима заједно са Френсисом Џејмсом Гиленом (Francis James Gillen, 1855–1912). Спенсер снима више од 50 минута материјала, који је знатно бољи како по техници снимања тако и по садржају од Хадоновог. Пол Хенли прилично убедљиво аргументује да без обзира на техничка ограничења самих снимака и наивности ондашњег сцијентистичког приступа филму као научној *апаратури* која бележи и чува *тврде чињенице* попут телескопа или микроскопа, значај тако снимљених материјала ипак далеко превазилази намере и очекивања како Хадона тако и Спенсера. Хенли разлог види у способности филмске слике да забележи и оне садржаје и значења којих сниматељи нису били свесни у тренутку настанка забелешке.²¹ Наиме, Хенли сматра да филм поседује способност коју, у недостатку израза којим би је боље исказао, назива „густим уписивањем (thick inscription)“, по аналогији са „густим описивањем (thick description)“, о коме је, што се етнографског писања тиче, говорио Клифорд Герц.²² У оквиру филмског густог уписа, забележени догађаји, личности и призори су приказани на толико детаљан начин да се опиру тумачењима која покушава да наметне сам филмски аутор. Садржински елементи слике чија значења у оквиру монтажног процеса не буду у потпуности прожета наметнутим ауторским тумачењима могу да послуже као основа за поновна ишчитавања, па и за потпуно оспоравање оних значења која је аутор изворно намеравао да прида филму. Хенли истиче да процес поновног читања и тумачења може да се догоди годинама, декадама, па чак и цео један век после снимања изворног материјала.²³

Недуго за првим искорацима, долази до револуције у области документаризма. Инспириран храбрим искоракотом фотографа Едварда Кертиса (Edward Sheriff Curtis, 1868–1952) у свет комерцијалног филма са остварењем *У земљи ловаца на људске главе* (*In the Land of the Head Hunters*, 1914, 65 мин.), истраживач и фотограф Роберт Флаерти (Robert Flaherty, 1884–1951) снимио је 1922. године први целовечерњи наративни филм, којем се приписује документарни карактер, *Нанук са севера* (*Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic*, 1922, 79 мин.).²⁴ Прилагођавајући нека од Кертисових решења што

²¹ Henley, “Thick Inscription and the Unwitting Witness“, пос. 384 и 401.

²² Clifford Geertz, “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture“, 1973, 3–30.

²³ Henley, “Thick Inscription and the Unwitting Witness.

²⁴ Првим етнографским филмом у потпуном значењу тог појма поједини бразилски и француски аутори сматрају остварење бразилског мајора Луиза Томаза Реиса са насловом *Rituais e festas Borôro* (*Погребни ритуал у заједници Бороро*) из 1917. године. Мајор Реис (1879–1940) био је управник 'Секције фотографије и кинематографије Комисије Рондон'. Комисија је, између осталог, била задужена да успостави телеграфске линије од стратешког значаја широм државе и обавља све остале пратеће послове. Прва обимнија антрополошка студија о овом филму на енглеском публикована је тек 2017. године: Sylvia Caiuby Novaes, Edgar Teodoro da Cunha and Paul Henley, “The first ethnographic documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of *Rituais e Festas Borôro* (1917)“, 2017, 105-146.

се тиче стваралачког коришћења културних знања „домородаца“ у изградњи филмске нарације, Флаерти је успоставио основне принципе приказивања живота припадника незападних култура. Најважније од тих правила тицало се уграђивања у филмски материјал њиховог културно обликованог виђења сопственог света. До таквих сазнања се у Флаертијевом случају долазило током вечерњих пројекција снимљеног материјала у локалном амбијенту и разговора са онима који су током дана играли сами себе, те током спонтаних импровизација за време дневних снимања. Био је то искорак ка остварењу методолошког кредоа Бронислава Малиновског, по коме треба видети свет очима оних које проучавате, које је управо у то време објавио у уводном одељку свог дела *Аргонаути западног Пацифика*.²⁵ Дубока повезаност схватања о сврси прегнућа којима се свако од њих на свој начин бавио, о којој је писала Ана Гримшо, може се сматрати првим наговештајем онога што називам љубављу у овом раду. Гримшоова користи метафоре „невиног ока“ (innocent eye) и „романтичне потраге“ (romantic quest) да опише својства приступа, за која она тврди да су заједничка Малиновском и Флаертију:

*Романтизам Флаертијевог прегнућа укључивао је у себе удаљавање од оног света који је створио филм. Тај свет је био индустријализован, урбанизован, покретан машинама, империјалистички, сложен, пун унутрашњих сукоба и хаотичан. Флаерти је својим стваралаштвом хтео да обнови другачији свет, који је био у целини и повезан изнутра, желео је да поново успостави оно што је Ронијева (Fatimah Tobing Rony прим. Н. С.) назива 'ауθενичнијом хуманошћу' међу људима којима је таква хуманост претходно била оспоравана европским дискурсом. Његово филмско стваралаштво је, у основи, визионарско. Оно је укључивало процес промене у филмском ствараоцу, онима који су снимани, као и у публици; кроз њега је Флаерти покушавао да превазиђе поделе и поквареност света у коме је живео. ... Можемо да тумачимо посебност Флаертијеве технике филмског приповедања као поступак којим се код публике појачава емпатија, тако што јој се омогућује да пронађе своје место у свету који је приказан на филму и да доживи да се заиста 'налази тамо'. Препуштајући се том доживљају, гледаоци лакше прелазе преко препрека које са собом носе језик и култура и постају спремни за нови универзални хуманизам.*²⁶

С друге стране, Флаертијев филм може да буде одређен и као први хибридни документарцац, или, по некима, као докуфикција, односно етнофикција.²⁷ Наиме,

²⁵ Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, 1979 [1922].

²⁶ Grimshaw, *The ethnographers' eye*, 50-51.

²⁷ Питање поджанрова документарног филма измиче једноставним решењима. Елегантну систематизацију са шест начина ауторског позиционирања сачињену на основу кључних питања обликовања филма понудио је у неколико наврата Бил Николс (Bill Nichols, *Introduction to Documentary*. Second Edition, 2010), али његова типологија не посматра хибридне форме као самосталне стваралачке облике. Хибридне документарне филмске форме данас улазе у жижку

да би створио убедљиву слику целовите, хармоничне и достојанствене културе Инуита (односно Ескимана, 'једача сировог меса', како се у то време говорило) какву је желео да пренесе гледаоцима, Флаерти је морао такву културу изнова да изграђује пред објективом низом поступака, уз помоћ којих је избегао да ствари прикаже онаквима какве су заиста у том тренутку биле (лов пушком, живот у брвнарама, стални контакт са 'белим човеком', индустријска одећа). У том смислу Флаерти је као и сви романтичари лагао, али је то чинио да би могао да (по)каже оно што је сматрао 'вишом' истином. Тражио је, да поменемо само један од његових 'грехова', од својих протагониста да се одевају и понашају онако како су то радили пре контакта са 'белим човеком', дакле да глумом и костимом представљају сами себе онаквима какви су били пре неког времена, или какви су њихови преци били некада давно. У том смислу постоји приметан континуитет у ауторским тежњама за стваралачким повезивањем снимака стварно постојећих, делимично драматизованих и потпуно измишљених садржаја још од материјала које су снимала браћа Лимијер и њихови камермани.

За први и вероватно најснажнији удар „колере“ у области документарног филма одговоран је Давид Абелевич Кауфман (1896–1954), који је стварао под уметничким псеудонимом Дзига Вертов. Филм *Човек са кино камером* (1929, 68 мин.) снажно стваралачки обједињује две, како се до тада мислило, суштински супротстављене тежње. С једне стране, реч је о бескомпромисном трагању за новим начинима сликовног поимања и исказивања политички утемељених ставова о природи живота у урбаним људским заједницама у револуционарном времену. С друге, реч је о преиспитивању изражајних могућности филмског језика као новог уметничког медија. Креативно надграђујући изражајну форму симфоније велеграда,²⁸ Вертов је трагао за одговорима на питања која би се данас могла назвати рефлексивним и аутореференцијалним, а која чине суштину његовог филма – експеримента. Како покретним (а по потреби и убрзаним, успореним, заустављеним, или на други начин обрађеним) сликама можемо показати шта се све уз помоћ филма може сазнати како о свету који нас окружује тако и о филму као изражајном средству? Одговарајући филмским средствима на сазнајни изазов који је сам себи упутио, Дзига Вертов је у свој филм уткао скоро све

интересовања како аутора тако и теоретичара филма: Gary D. Rhodes and John Parris Springer eds., *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, 2006. За одређење етнофикције видети Johannes Sjöberg, *Ethnofiction: Genre Hybridity in Theory and Practice-Based Research*. 2009. Занимљиво решење понудио је Алан Маркус, који је Флаертијевог Нанука одредио као *прималну драму*, нови филмски жанр који у први план поставља представљање културно Другог и његове борбе за преживљавање у тешким природним условима: Alan Marcus, "Nanook of the North as Primal Drama", 2006, 201–222.

²⁸ Keith Beatie, "From city symphony to global city film : documentary display and the corporeal", 2006; Sarah Jilani, "Urban Modernity and Fluctuating Time: 'Catching the Tempo' of the 1920s City Symphony Films", 2013.

оно што ће пола века касније, уз много више буке и беса, а мање стваралачких резултата, бити исказивано у антропологији и другим друштвеним и хуманистичким наукама под именом постмодернизма.²⁹

Требало је сачекати још које десетлеће да би био развијен први целовити теоријски и методолошки утемељен пројекат, који је подједнаку улогу предвиђао за вербалне, фотографске и филмске материјале како приликом сакупљања тако и у анализи и презентацији културно релевантне грађе. Пројекат су крајем тридесетих година двадесетог века замислили и остварили америчка антрополошкиња Маргарет Мид (1901–1978) и британски антрополог Грегори Бејтсон (1904–1980), у оквиру заједничког истраживања балинежанског карактера и других истраживачких питања³⁰, а наставила самостално Маргарет Мид, монтирајући из заједничких материјала и опремајући коментарима седам тематски повезаних филмова (о полу, роду и формирању карактера у различитим културама) од педесетих до седамдесетих година. Упоредо с поменутиим активностима, Мидова је до краја свог живота јавно промовисала важност филма и других визуелних медија за науку.³¹ Могло би се рећи да су Мидова и Бејтсон битно допринели развоју приступа који су нагостили Мејбриц, Мареј и Рењо, а филмски утемељили Флаерти и Вертов, постављајући на тај начин солидне основе за будућу дисциплину визуелне антропологије. Међутим, неки аутори се с таквом тврдњом не би сложили. Најважнији разлог отпора тиче се онога што би многи назвали методолошком и епистемолошком наивношћу Мидове – њеном простосрдчном вером у постојање непосредане „стварне“ стварности, коју је могуће и потребно на што „објективнији“ начин визуелно забележити, те њеном опседнутошћу поступцима који онемогућавају уношење промена у сниману ситуацију, а упоредо с тим и одређеним степеном истраживачке нетемељности, па чак и лаковерности у односу са информанткињама.³²

Оно по чему је тај пројекат и данас занимљив јесте смислена веза коју је могуће препознати у односу између снимљеног материјала и идејних основа истраживања које су поставили Мидова и Бејтсон. Циљ им је био да фотографијом и филмом „ухвате“ културу на делу – да учине видљивим како се испољава и

²⁹ Jeremy Hicks, *Dziga Vertov – Defining Documentary Film*, 2007.

³⁰ За детаљнији увид у карактеристике приступа и резултате њиховог фотографског истраживања: Gregory Bateson and Margaret Mead, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, 1942. За анализу метода и домета њихових визуелних истраживања: Ira Jackniss, “Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film”, 1988, 160-177.

³¹ Paul Henley, “From Documentation to Representation: Recovering the Films of Margaret Mead and Gregory Bateson”, 2013b, 75-108.

³² Derek Freeman, *Margaret Mead and Samoa*, 1983; видети такође Miloš Milenković, *Problem etnografski stvarnog. Polemika o Samoju u krizi etnografskog realizma*, 2003. За нову равнотежу у односу према Мидовој видети Paul Shankman, *The Trashing of Margaret Mead. Anatomy of an Anthropological Controversy*, 2009.

истовремено новим нараштајима усађује „етос“ неке културе у процесу социјализације. Треба истаћи и њихову дубоку веру у то да визуелни материјали имају значај за струку који надилазе њихову илустративност, односно да неке ствари које се могу (по)казати филмом не могу бити тако успешно исказане речима.³³ Када је, недуго затим, идеји уједињеног визуелног истраживачког приступа који су они развили додата изразито примењена оријентација и методолошки рафинман у раду са испитаницима (нпр. поступак фотографског измамљивања), на чему је скоро целог свог радног века настојао фотограф и визуелни антрополог Џон Колијер (Collier, 1967; Collier and Collier, 1986), можемо рећи да је коначно био уобличен целовит пројекат стварања и употребе визуелних извора у антропологији, умногоме налик на онај који је и данас у оптицају.³⁴

Па ипак, повест етнографског филма не може да буде допричана без помена једног француског грађевинског инжењера кога је страст према надреалистичкој поезији, филмским сликама, културној другости, Африци и Африканцима и умећу живљења (*savoir-vivre*) учинила 'тотемским претком' струке. Реч је о Жану Рушу (Jean Rouch, 1917–2004), аутору више од сто двадесет документарних и играних филмова, од којих су многи етнографски, а неколицина од њих, попут *Хронике једног лета* (*Chronique d'un été*, 1961, р. Жан Руш и Едгар Морен) спадају у највише домете умећа приповедања покретним сликама. Његов допринос развоју етнографског филма могао би да буде описан као стваралачка разрада дара који је завештао Дзига Вертов, један од првих 'лудих господара' приповедања камером. Реч је о *синема верите-у* (*cinéma vérité* – израз је, по некима, сковао Морен, превodeћи Вертовљев термин кино правда на француски), приступу који одликује наметљива, продорна и изазивачка камера, захваљујући којој се у скоро ритуалном чину снимања (*кино транс* – *ciné-trance*) ствара посебна филмска стварност уместо да се од поступка снимања независна ситуација механички бележи кинематографским средствима.³⁵ Другим речима, истините белешке о људском свету производе се искључиво у активном поступку снимања тог света, током кога се он мења и прилагођава. Поступком снимања се, дакле, гради нова ситуација, која пре тога није постојала. Таква филмска истина не може се ухватити на пасиван начин, са безбедне удаљености, попут онога што види мува на зиду (*fly on the wall*). Из поменутих правила следила је пракса *заједничке антропологије* (*anthropologie partagée*), у оквиру које се од сваког

³³ Henley, „From Documentation to Representation“, 75-108.

³⁴ Реч је о следећим пројектима; John Collier Jr., *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, 1967; и о осавремењеном и допуњеном издању: John Collier Jr. and Malcolm Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, 1986. За увод у разматрање Колијеровог рада видети: Peter Biella, „The Legacy of John Collier, Jr.“, 2002, 1-11.

³⁵ За темељну анализу парадокса који обележавају Рушов филмски допринос разумевању видљивог света видети: Paul Henley, *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, 2010 .

учесника у антрополошком истраживању очекује да говори у своје име, те да допринесе својим личним виђењем ствари заједничком тумачењу ситуације у којој сви учествују. Једним од првих случајева примене начела заједничке антропологије која на равноправан начин укључује Друге у културном смислу може се сматрати филм *Jaguar* (*Jaguar*, 91 мин., р. Ж. Руш, 1967).³⁶ Није тешко увидети да Рушов приступ, поред Вертова, има и другог тотемског учитеља, Роберта Флаертија, и његов поступак снимања културно утемељених импровизација и реконструкција.

Поједине елементе таквог приступа прилагодили су и редефинисали Дејвид и Џудит Макдугал (David and Judith MacDougall), који су на почетку каријере радили у оквиру поставки класичног посматрачког филма онако како их је развио њихов учитељ Колин Јанг (Colin Young, 1927).³⁷ Током седамдесетих година двадесетог века, Макдугалови су увели, а потом и даље развијали праксу *учесничког филма* (participatory cinema), уз помоћ ког су, слично Жану Рушу, али на мекши и чистији начин, настојали да превазиђу ограничења строгог посматрачког приступа, карактеристичног за америчку школу *директног филма* (direct cinema).³⁸ За разлику од Руша, они су покушавали да остваре заједничко учествовање у поступку снимања без наметљиве камере и непосредне провокације, али уз отворени дијалог и укључивање оних података који су неопходни гледаоцу да у потпуности разуме историјски и културни контекст у коме се налазе они који су снимани. Први пример таквог приступа представља њихов филм *Живети са крдима* (*To Live With Herds*, 1972, 70 мин.). Уобличавањем Рушовог *синема веритеа*, а недуго затим и *учесничког филма* Макдугалових, успостављене су важне претпоставке за развој златног стандарда посматрачког етнографског филма, који је уз разумљиве варијације (првенствено у виду уступака телевизијском дидактичном, или, како би то Бил Николс рекао, експозиторном филму), доскора господарио понудом на фестивалима етнографског филма, бар на англосаксонском и скандинавском подручју.³⁹

Релативно стабилан поредак, са стандардом вредности који многи аутори и мислиоци прихватају, сразмерно добро утврђеним правилима међусобног одношења и снажним и плодним међусобним разменама између документарног филма и визуелне антропологије, најбоље најпотпуније осликава период

³⁶ За уравнотежено разматрање различитих аспеката Рушове *заједничке антропологије*: Henley, *нав. дело*, 2003, пос. 310-337.

³⁷ За утемељујући текст посматрачког приступа у документарном филму видети: Kolin Jang, „Posmatrački film”, 2014, 34-46.

³⁸ Дејвид Макдугал, „И даље од посматрачког филма”, 2014, 46-59.

³⁹ У другом издању своје значајне књиге, Николс о приступима стварању документарних филмова (modes) пише у два поглавља: Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2010. Прво је посвећено излагачком/експозиторном и поетском приступу (142-171), а друго посматрачком, учесничком/партиципаторном, рефлексивном и перформативном приступу (172-211).

доминација парадигме посматрачког филма.⁴⁰ Поредак је успостављан поступно као последица неколико таласа стваралачких, организационих и технолошких револуција у периоду који је трајао од тридесетих до средине шездесетих година двадесетог века. Затим је требало сачекати да сама антропологија као наука постане спремна да ближе размотри такав пакет, што је постало могуће тек од краја седамдесетих и почетка осамдесетих година двадесетог века, са превлашћу такозваних интерпретативистичких парадигми.⁴¹ Од тада, па све до пред сам крај двадесетог века, златни стандард филмске продукције, оцењивачких комисија фестивала етнографског филма и рефлексije у визуелној антропологији представљао је посматрачки филм (*observational cinema*), разумљиво уз већи или мањи степен толеранције према различитим подваријантима тог канона, те појединачним стваралачким искорацима у другачијим правцима.⁴²

На овом месту потребно је подробније одредити склоп идеја које стоје иза посматрачког филма као типа приступа, па тиме учинити и корак ка разумевању разлога због којих је он постао нешто налик златном стандарду у етнографском филму и визуелној антропологији:

*Посматрачки филм се појављује током касних шездесетих година двадесетог века. Представљао је важан раскид са ранијим начелима прављења етнографских филмова. До тада су аутори филмова радили унутар оквира који је подразумевао употребу камере као инструмента за снимање који је требало да произведе чињенице за потоња проучавања и анализе. Ако нису припадали таквом усмерењу, аутори су стварали филмове који су се руководили широким оквирним темама, док су културне посебности сниманих група служиле да илуструју скуп општих претпоставки о човечанству. Пројекат Маргарет Мид, изворно развијен у заједници са Грегори Бејтсоном (нпр. *Rivalry between children in Bali and New Guinea*) могао би да послужи као пример за први случај, док би филмови Роберта Гарднера (нпр. *Dead Birds*) представљали други приступ.*⁴³

Наиме, посматрачки филм је све само не дословно остварење деветнаестовековне вере да је могуће механичким поступком, без уплитања аутора, забележити нешто што бисмо назвали истином, за коју се веровало да самостално постоји тамо негде испред нас, и чека да буде ухваћена. Он је, такође, одударо и од супротног, нешто касније развијеног канона, од филма као реторичког средства којим се намећу ставови аутора:

⁴⁰ Anna Grimshaw and Amanda Ravetz, *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, 2009b.

⁴¹ Видети: Slobodan Naumović, "Pitanje vizuelne građe u etnologiji", 1988; Grimshaw, *The ethnographers' eye*; Paul Basu, "Reframing Ethnographic Film", 2008, 95-107.

⁴² За подробније одређење и историјат посматрачког приступа видети Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*.

⁴³ Grimshaw and Ravetz, "Rethinking observational cinema", 539.

Очекивало се да (посматрачки филмови, прим. С. Н.) буду суштински другачији од 'високо манипулативних класичних мелодрама' и од 'дидактичних образовних филмова'. Уместо да филмско стваралаштво буде омеђено устаљеним хијерархијама које се темеље на редитељском ауторитету, развила се тежња да се препусти контрола над филмом – да се његово снимање учини слободнијим процесом који је обликован учествовањем оних који су снимани, уплитањем неочекиваних или спонтаних догађаја и емпатичким учеићем гледалаца и доприносом њихове маште. У новим околностима се очекивало да ће филм проистицати из продужених, дуготрајних веза између оних који учествују у процесу снимања, а не из односа који се успостављају на строго инструменталним односима, и којима је једини циљ био да се филм брзо и успешно 'направи'. Такође, сада су се текстура и квалитет поменутих односа почели сматрати за неодвојиви део стваралачког процеса. То није нужно значило да ће ти односи бити постављени у први план – често се дешавало управо супротно – али су односи између аутора и протагониста почели да бивају сматрани неизбежним епистемолошким и етичким темељима посматрачког филма.⁴⁴

Реч је, дакле, о поступку који је сушта супротност наивном реализму и механицизму који је одликовао позитивистичко усмерење у науци, али се опире и потпуној поетској слободи раних документарних филмова и дидактичким ауторским тежњама препознатљивим у Грирсоновској школи:

Усмерење на посматрање захтевало је развој додатних вештина и способности одлучивања што се тиче одређивања када да се почне са снимањем, а када да се прекине, ка чему да се усмери камера, када да се швенкује, када да се користи зум, те када да се говори. Све те одлуке зависиле су од развијања способности разумевања друштвених догађаја и изоштривања осећаја за правце у којима ће се они развијати. Од подједнаке важности је била способност памћења већ снимљених секвенци. Дозволити материјалу да оживи у ауторској машти био је начин да се наслуते теме које је филм могао да отвори, а такође и пут да оне постану катализатор за будуће одлуке. Оваква рефлексивна кореографија проистацала је из одлуке посматрачки усмерених аутора да напусте устаљену редитељску улогу зарад приступа који је своје право на постојање добијао непосредно од својих субјеката. Како би могао да буде активни посматрач а да се ипак уздржи од режирања стварности која се одвија пред камером, посматрачки усмерен аутор је морао да поштује размену која је проистацала из филмског сусрета са протагонистима и његових различитих аспеката. Морао је да прихвати сложене међуодnose који се успостављају у стваралачком поступку, сарадњи, посматрању и раду маште, који сви заједно сачињавају и обележавају његов рад.⁴⁵

⁴⁴ Grimshaw and Ravetz, "Rethinking observational cinema", 540-41.

⁴⁵ Grimshaw and Ravetz, "Rethinking observational cinema", 543.

Посреди је скуп идеја и поступака који почивају на веома сложеној и суптилној филозофији и пракси бивствовања у свету:

Насупрот устаљеним критичким мишљењима, посматрачки филм се не своди на пуко стварање тачног описа спољашњег света. Уместо тога, он зависи од успостављања посебне врсте везе с тим светом, исказане у скоро неопипљивом емфатичком искуству. Како тај однос учинити препознатљивим главни је изазов с којим се суочава посматрачки усмерен филмски стваралац. Таусиг (реч је о Мајклу Таусигу, Michael Taussig, прим. С. Н.). Подсећа нас да се мимезис никада не своди на једнозначни однос огледања, односно одсликавања. Он има наглашено визионарски, могло би се чак рећи магијски аспект (Бењаминов 'блесак препознавања' – преображење остварено у самом тренутку успостављања контакта). Отуда, једном када успоставимо као несумњиву могућност стицања знања кроз додир са оним што је ван нас, постајемо способни да препознамо имагинативни искорак који се налази у срцу посматрачког филма. Предлажући да се посматрачки филм одреди као пример феноменолошки усмерене антропологије, ми, наравно, не тврдимо да је он једини или коначни образац таквог прегнућа. Нас занима на који начин он доприноси развоју дебате о томе шта све конкретно улази у преумеравање антрополошког рада. Када се тумаче на тај начин, посебне технике и естетика посматрачког приступа филму више не остављају утисак наивног сцијентизма и застарелог етнографског реализма. Насупрот томе, могу бити вредноване као темељ рефлексивне праксе – дакле, као начин озбиљног бављења антропологијом који са собом носи могућност стваралачког повезивања објекта и средства истраживања.⁴⁶

На који начин је златни стандард посматрачког филма доведен у питање? Најсажетије речено, требало је доживети (и преживети) неколико жестоких напада „колере“, попут оног који је крајем двадесетих година двадесетог века предводио Дзига Вертов. Овде је важно приметити да је напада било и пре него што је успостављен стандард посматрачког филма. Па ипак, новији напади су, како изгледа, циљали управо с муком успостављени поредак, који је крајем назначеног периода почињао да окоштава. Пол Басу указује на један од најкарактеристичнијих тренутака провале антрополошке варијанте колере:

Занимљиво је, међутим, приметити да се период током осамдесетих година 20. века, током кога је антропологија пролазила кроз најрадикалнију кризу представљања и када је могућност да допринесе културној критици, накратко постала њен главни разлог за постојање (Marcus and Fischer, 1986), преклапа са процесом који бисмо могли да одредимо као окоштавање канона етнографског филма. Заиста, тај тренутак је обележен појавом антиетнографског филма Трин Мин-Ха Reassemblage (1982), у коме она одбацује дословно све етнографске

⁴⁶ Grimshaw and Ravetz, "Rethinking observational cinema", 552.

конвенције и заговара антипредстављачку ауторску позицију: *Не намеравам да говорим о нечему (само да говорим упоредо) у близини.* (Trinh, 1992, 96).⁴⁷

Потоњи развој, а поготову данашња ситуација изгледа да чине могућим рedefинисање читаве идеје дуготрајнијег релативно стабилног поретка, који сам назвао „љубав“ и њену замену претпоставком о сталном постојању, или бар о учесталости напада „колере“ у области документаристичког стваралаштва. О томе ће више речи бити у завршном делу текста.

Време је да се упознамо и са другим, нешто запостављенијим актером љубавног колоплета из наслова текста, са визуелном антропологијом. Већ и најсажетије одређење визуелне антропологије које ми је познато, по коме је реч о *антрополошком проучавању видљивих аспеката културе*, скреће пажњу на вишезначност и сложеност поменуте области истраживања.⁴⁸ У том смислу, визуелна антропологија је на овом месту одређена као обухватна поддисциплина антропологије која се бави сазнајним аспектима различитих процеса бележења свега онога што је видљиво, те самим виђењем као чулном, когнитивном и културно одређеном праксом у оквиру које се систематским посматрањем појава, процеса и особа остварују суштински увиди у њихову природу. Питер Јан Крофорд је ефектно сажео своје виђење главних области рада у оквиру визуелне антропологије:

Визуелна антропологија је на првом месту скуп метода које користимо у антрополошким истраживањима да бисмо створили посебну врсту грађе – сликовну грађу. За стварање такве грађе у оквиру изабраног истраживачког поступка можемо користити камеру попут ове коју сте ви уперили у мене, али и друга средства за снимање као што је фотографски апарат. Бележење видљивог света таквим технолошким помагалима постаје, дакле, саставни део нашег истраживачког метода. Друго, можемо средства за снимање света око нас да користимо и да бисмо саопштили резултате наших истраживања која су вођена независно од процеса снимања. То могу бити етнографски филмови, или серије фотографија, али то су све чешиће и различите мултимедијалне презентације у оквиру којих се комбинују живе слике, фотографије, музички предлози, текстови, анимације и слично. Сви ти поступци имају за циљ што ефектније преношење жељених садржаја некој специфичној публици. Трећи приступ, који се прецизније може одредити као антропологија видљивог, тиче се разумевања разлога због којих припадници различитих култура стварају и користе поједине врсте визуелних појава на одређени начин, било да је реч о облицима уметничког стваралаштва (скулптура, сликарство или филм), ритуалима, телесним техникама и слично. Ипак, треба напоменути да је визуелна антропологија, упркос тројакој природи

⁴⁷ Basu, “Reframing Ethnographic Film”, 100.

⁴⁸ Marcus Banks and Howard Morphy eds., *Rethinking Visual Anthropology*, 1999, 5.

коју сам управо навестио, умногоме подређена једном од својих појавних лица – етнографском филму. Толико чак да су је многи људи поистоветили са етнографским филмом.⁴⁹

Како год да се систематизују поља деловања у оквиру визуелне антропологије, за њене претече могу да се сматрају Едвард Мејбриц и Феликс Луј Рењо; за пионире Едвард Кертис, Роберт Флаерти и Дзига Вертов; а за утемељиваче Маргарет Мид и Грегори Бејтсон. Част да буду сматрани за институционализаторе дисциплине припала би Жану Рушу, Џону и Малколму Колијеру, Роберту Гарднеру, Џону Маршалу, Тиму Ешу, Полу Хокингу, Дејвиду и Џудити Макдугал, Асену Баликчију, Полу Хенлију и многим другим великим именима из утемељитељских генерација.⁵⁰ Њу би делили и припадници следеће две или три генерације делатника, који су промишљали своје и туђе покушаје да се људски свет тумачи на основу (или у оквиру) слика и звукова које настају у процесу његовог бележења *регистрацијским технологијама*.⁵¹ За преломни тренутак може се сматрати објављивање зборника *Принципи визуелне антропологије*, који је 1975. године уредио Пол Хокинг.⁵² Од тада визуелна антропологија постаје обухватно поље у оквиру кога етнографска и етнологска истраживачка продукција која се тиче свега онога што има атрибуте визуелног (чула вида, активности гледања и виђења, те увиђања као последице процеса гледања, укључујући и сазнајне доприносе примене регистрацијских технологија попут фотографије, филма и телевизије), постаје свесна како себе саме и принципа на којима почива тако и своје улоге у ширем, како антрополошком тако и јавном окружењу.⁵³ Упознавањем са скоријим капиталним делима визуелне антропологије, попут студије Ане Гримшо о начинима виђења у антропологији, постаје јасно од коликог је значаја парадигма посматрачког филма за размишљање и критичко вредновање у тој области.⁵⁴

⁴⁹ Slobodan Naumović, “Razgovor sa Piterom Janom Krofodom”, 2011, 235-6.

⁵⁰ Надам се да ће у скорије време бити могуће исправити очигледну англоцентричност ове листе. Искорак у добром правцу на хрватском говорном подручју понудила је Etami Borjan, *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*, 2013. На домаћем подручју, за сваку похвалу су темељна промишљања наслеђа аутора који би се са правом могли сматрати претечама визуелне антропологије у Србији: Bogdan Šekarić, *Fotografije dr Radivoja Simonovića. Knjiga Prva*, 2014; Bogdan Šekarić, *Fotografije dr Radivoja Simonovića. Knjiga Druga. Velebit*, 2019; Dragan Stojmenović, *O foto-dokumentaciji Francuskog društva borskih rudnika*, Bor: Narodna biblioteka Bor, u štampi.

⁵¹ Hrvoje Turković, *Razumijevanje filma*, 1988.

⁵² Paul Hockings, ed. *Principles of Visual Anthropology*, 1995 [1975]. За знатно скраћено домаће издање видети: Pol Hockings prir., 2014.

⁵³ Marina Simić, “Vid i viđenje: režimi znanja i aroprijacija drugih u etnografskim muzejima i etnografskom filmu”, 2010; Naumović, , “Razgovor sa Piterom Janom Krofodom”.

⁵⁴ Grimshaw, *The ethnographers' eye*.

Чудовиште израња из мрачних дубина: један филм којим би се казало све

Све што је до сада било наговештавано пре него подробно описивано, потребно је у овом тренутку детаљније размотрити на сликовитом примеру. То ћу покушати да постигнем уз помоћ случаја који у себи сажима сва битна својства претње, односно изазова, на које сам желео да укажем појмом колере. Сасвим у складу са носећом метафором смртоносне претње, пред нама је филм који носи име страшног морског чудовишта *Левијатана*. Иако у филму има великих, претећих морских појава, то нису ни наприродне, ни природне немани из Библијске прозе или Мелвиловог романа *Моби Дик*. Пред очима публике појављује се, онда када слика најзад постане препознатљива, исхабани рибарски брод, и све оно што се на њему, у њему и око њега дешава. Брод чија се зарђала кобилица данима рве са хладним запењеним таласима на стотину или више километара од северноамеричке обале и рибарског градића Њу Бедфорда, о коме је још Херман Мелвил писао; оронули брод који шибан јаким ветром и поливан густом кишом током нераспознатљивих и непребројивих јутара и вечери броди хаотичним, а ипак једноличним морским пределом, док посада обневидела од умора обавља механичке радње, ниуколико мање опасне због своје затупљујуће истоветности, извлачећи из утробе мора тону за тоном рибе, коју рибари у нечем налик на крвави обред раздиру одмах ту на палуби, остављајући умируће рибе да исколаченим очима зуре у сопствену крв која се са брода у потоцима слива у црвену пену и непрозирне таласе. То није поучни филм о позиву рибара и морнара, о некадашњим данима славе и њиховом садашњем посусталом достојанству, о лукама, фабрикама и конзервама, о леду и смрдљивим радњицама, и новцу и заради; о тржишту и његовим лукавствима; није филм о мучној чежњи за нечим за шта се више ни не зна шта је, а некада је некоме било толико важно да је од тога настајала велика књижевност; није филм о досади, предвидивости и реском болу изненадне несреће на послу; није ни филм о томе шта бисмо као врли борци за права живих бића требало да осећамо суочени са туробном смрћу риба и шкољака; нити је повест о равнодушности птица што се у потрази за откинутим деловима рибљих тела упорно заривају у црвене и црне таласе; није ни сага о самом броду који се ваља кроз таласе и подбулој боји која са њега отпада, о бректању његових мотора и излуђујућем чегртању ланаца који вуку мреже; то није чак ни благо иронична повест о мутним очима капетана које дремљиво и безосећајно по ТВ екрану у кабини прате обресе других рибара на другим бродовима како на исти начин дотрајавају своју слично затупљујућу животну причу. Не, то није филм ни о једној од побројаних тема, ни о другима које би се могле препознати или замислити да је простора и стрпљења, мада се сви призори који их визуелно исказују урезају у

гледаочево памћење на мучан, скоро болан начин. Можда је *Левијатан* најпре филм о томе како је могуће данас све то што је претходно набројано снимити, али на такав начин да не подсећа ни на шта што је претходно виђено. Можда је то филм о рибарењу за чије кадрове Грирсон, и када би хтео, не би могао да каже да су позајмљени из његова два филма који су утемељили приповедачку врсту рибарског филма (*Drifters*, 1929; *Granton Trawler*, 1934) иако Кастејн-Тејлор и Паравелова у више наврата непосредно алудирају на њих. Другачије речено, *Левијатан* изгледа да није филм који одговара на питања *шта* или *зашто*, већ једино на питања која имају везе са *како*. У том смислу, реч је о пројекту који покушава да нађе савремени одговор на питање које је пре скоро пола века поставио Дејвид Макдугал када се запитао како је могуће ићи даље од посматрачког филма а да се не изгуби све оно што је такав приступ учинио потребним, чак нужним. Такође, можда је то и филм који тежи да нађе савремене разлоге за некадашњу Вертовљеву веру у то да камера види свет потпуније и изазовније од наших очију, и да тек гледајући помно оно што камера снима можемо на ваљан начин спознати свет који нас окружује. Можда у *Левијатану* сазнајни мотив и није тако јако наглашен као што је то било у случају *Човека са кино камером*, али доживљајни, или пре чулни моменат је у њему засигурно подједнако важан, ако не и важнији.

Када се оно што су аутори *Левијатана* хтели да покажу гледа на великом екрану и слуша на моћном озвучењу, доживљава се као заиста претеће. Претеће, пре свега, јер у *Левијатану* више нема људског субјекта са чијим погледом и начином гледања бисмо могли да се поистоветимо. Обриса људских фигура, њиховог ужурбаног ринтања и неразумљивог мрмљања, праћеног тупим погледима засигурно има, али непосредног људског погледа, макар и очајног, ниоткуда. Човек је у том филму намерно спуштен са пиједестала на који га је раније поставио антрополошки хуманизам и посматрачки филм, као његов визуелни експонент. Претеће, јер више нема ни јасних тематских назнака о томе шта је све то што је пред гледаоцем, па тиме ни прећутних упутстава како да све то што се види буде тумачено. Да ли *Левијатан* треба гледати као етнографски филм, филм о америчким рибарима из конкретног места у прецизно одређеном времену, или само као експресивни документарцац, о рибарима, рибама, бродовима и мору, без посебне одреднице? Можда као експериментални филм? Или га треба гледати као авангардни играни филм, као слободну уметничку игру, без икаквих конкретних и контекстуализованих сазнајних очекивања? Филм о нијансама црне, плаве и сиве боје и ономе што их, с времена на време, помућује? Можда као какофону симфонију непријатних звукова праћену намерно обесмишљеним и предугим видео-спотом? Гледалац је, хтео то или не, присиљен да одговоре тражи сам, без недвосмислених ауторских наговештаја. Најзад, искуство гледања је претеће, јер су сликовни и звучни приступи који

су за потребе филма развијени толико неуобичајени за чула просечног гледаоца, да изазивају непријатност и мучнину, сасвим упоредиву са оном коју су морали осећати Кастајн Тејлор и Паравелова на олујном мору, потопљени у све оне непрекидне и веома непријатне осете и звуке. Аутори нису поделили са гледаоцима своје стајне тачке, него их принуђују да те тачке траже сами, без натукница како и где, и без гаранције да ће до успеха уопште доћи. Задатак је тим тежи што аутори намерно иду за тим да гледаоце изместе из уобичајених оквира хумане перцепције. Гледати свет као умирућа риба, или као гладни галеб? Можда пре као здробљена шкољка која тоне у модре тмине? А зашто не као дотрајали брод, или још боље, као запењено море? Најзад, ту је и тмурно небо, које засигурно има најпотпунији преглед мучне драме под њим. Можда је циљ био досећи тај не толико боголики, колико демијуршки поглед.

Укратко, *Левијатан* прети гледаоцима, јер намерно изневерава њихова током дугог низа година обликована и потврђивана филмска очекивања, а такође устаљене обрасце људске перцепције. У најрадикалнијем тумачењу, Левијатан се може одредити као постхумани филм, филм који тежи да људски начин виђења помери ка маргини, показавши да је човек само једно од многих бића и ствари које су укључене у сложени колоплет приказиваних догађања, и да, сходно томе, његов поглед на свет не заслужује да буде привилегован.⁵⁵ Једном када су устаљена очекивања гледалаца изневерена, када је оно што њихова чула региструју намерно доведено у несклад са оним како су навикли да приступају филмовима, када је филмска култура коју су дуготрајно усвајали растурена на мучан начин, када су, дакле, намерно доведени у раскорак са оним што је у њима људско, остаје мало могућности. Може доћи до одбацивања самог дела, или типа ауторског приступа који та очекивања изневеравају, или до искорака ка револуцији у конципирању и умећу доживљавања уметничког дела. Ако и када се нова умећа и искуства устале, долази до промене целовите уметничке парадигме, односно до изградње нове филмске културе. Језиком у тексту усвојене метафоре, могло би да се каже да колера у том случају, односно добу, потпуно растаче раније успостављену љубав. Хуманистичка и хуманоцентричка филмска уметност, утемељена у канону посматрачког филма, у том случају бива замењена приступима који теже да надићу њену претпостављену ускогрудост, на путу ка освајању онога што се представља као шири и етички оправданији хоризонт. Колера растаче и побеђује дотадашњу љубав, отварајући нове хоризонте.

Као што је наговештено раније у тексту, другачија тумачења су такође могућа. У таквом мање радикалном читању, колера је ту не да би у потпуности

⁵⁵ За упознавање са оним што аутори називају еманципаторним пројектом постхуманизма видети: Erika Cudworth and Stephen Hobden. *The Emancipatory Project of Posthumanism*, 2018. За сличне постхуманистичке тенденције у производњи филмова, укључујући документарне, видети: Anat Pick and Guinevere Annaway, eds. *Screening Nature. Cinema Beyond the Human*, 2013.

надјачала љубав него да би омогућила њене нове замахе и заплете. Охад Ландесман, један од аутора који су најдубље проникнули у стваралачку енигму *Левијатана*, или можда да кажем у логику напада колере који је филм изазвао, проналази убедљиве речи да исказе такво виђење:⁵⁶

*У мучном напору да филм сниме из немогућих тачака и углова, Кастајн-Тејлор и Паравелова нису заиста заинтересовани да имитирају или симулирају уобичајене обрасце људског опажања, нити желе једноставно да побољшају људски вид и виђење уз помоћ дигиталних средстава, на начин на који је то радио Вертов. Веома налик поступку у претходном филму, *Округ Свитграс* (Sweetgrass, 2009), и њихов филм *Левијатан*, како ми се чини, представља експериментални подухват са циљем да се побољшају изражајне могућности посматрачког филма, и то тако што ће се преустројити просторна перспектива и променити успостављена хијерархија између слике и звука. *Левијатан* се искорењује из устаљених координата опажања, стварајући ишчашен филмски језик који се нашао сасвим близу анархије у области естетике. Знајући за ранију опседнутост Кастајн Тејлора сведеним посматрачким филмским приступом у служби етнографских циљева, предлажем да упркос радикално новом језику *Левијатан* не посматрамо искључиво као авангардно прегнуће, него да у њему препознамо тренутке чисте апстракције, у оквиру којих посматрачки приступ није под притиском да доноси са собом нова сликовна или звучна сазнања.⁵⁷*

Назнаке које је за читање *Левијатана* понудио Ландесман можда је могуће додатно уопштити. У таквој визури *Левијатан* не треба тумачити као изоловани случај, као изненадну појаву колере која се сручила ниоткуда, ударила једном, и исто тако отишла, већ пре као израз дубоко укоренењених стваралачких тежњи које се неретко појављују у дугој историји документаристичког стваралаштва, још од филмова из радионице Лимијер, а засигурно од *Човека са кино камером* Дзиге Вертова. Можда, уз све изазове које је упутио устаљеном начину гледања и тумачења документарних и етнографских филмова, *Левијатан* није ни смртоносна, ни изолована бољка, већ израз далеко мање злоћудне, а при том и много чешће стваралачке тежње – тежње за превазилажењем устаљених изражајних домета и одлучним стваралачким искоракком без обзира на то куда он водио и какве он реакције изазвао код публике и критике. Британски синеаста Лук Муди уочава појаву релативно нове стваралачке филмске платформе – хибридног филма, са којом ауторски поступак Паравелове и Кастејн-Тејлора испољава многе сличности:

После таласа документарних филмова с почетка 21. века у оквиру којих се изношење тврдих чињеница сматрало недоводимим у питање, скорије ствара-

⁵⁶ Ohad Landesman, "Here, There, and Everywhere: Leviathan and the Digital Future of Ethnography", 2015.

⁵⁷ Landesman, "Here, There, and Everywhere", 14.

лачке тенденције у филму нуде вишеструке смернице за тумачење стварности. Форме које израстају су вишеслојне, и нуде деконструисани поглед на свет погодан за изналажење вишеструких истина (*multiple truths*).

Такви филмови се оквирно, али како изгледа на довољно прихватљив начин одређују као 'хибридни документарци'. То је погодан начин да се на једном месту окупе на актуалностима засновани филмови који промишљају однос између форме и садржаја у покушају да расточе традиционалне методологије производње чињеница и замене их новим играма око тога шта је истина (*truth games*). Препознатљивији филмови који покрећу дискусије о тој теми представљају прилично широк стваралачки спектар: *The Arbor*, *The Act of Killing*, *The Ambassador* и *Bombay Beach*. Разлике међу њима покрећу дискусију о томе шта одређује 'хибридни' документарни филм и о томе на које све начине би оно што ти филмови нуде могло да измени будуће филмско стваралаштво.⁵⁸

Лисјен Кастејн-Тејлор као да потврђује Мудијева тумачења када, говорећи о раду на филму *Левијатан*, примећује:

*Ми смо заинтересовани да разоткривамо свет на начин који не подразумева очекивања, који се чак противи задатим очекивањима, укључујући ту и наша сопствена. Имали смо пуно идеја о томе шта смо желели, и у ком правцу смо желели да идемо, али нисмо знали како ће то све испасти, и каква естетика ће се при том успоставити.*⁵⁹

Уместо закључка: човек у мору!

Пред нама је, данас, трагање за глобалним, али истовремено и локално специфичним одговорима на питање којим Ана Гримшо и Аманда Рејвек завршавају своју књигу посвећену поновном промишљању посматрачког филма: „На који би начин посматрачки сензибилитет могао да послужи као катализатор новог међуодноса уметности и антропологије – односа који би могао да води ка радикалном преосмишљавању саме антропологије?“⁶⁰

Сагледана у светлу духа времена с почетка двадесет првог века, метафора о љубави у доба колере могла би да се чита не у хенлијевском или ландесмановском кључу, као питање о томе колико и какве креативне обраде актуалности може да истрпи документарни филм ако се жели да он остане посматрачки, него као питање о томе шта ће бити с нашим поимањем света ако се одрекнемо онога што је током историје чинило основу наше људскости, зарад фаустовских жеља за проширивањем сазнајних и изражајних хоризоната, а поготову зарад жудње за

⁵⁸ Luke Moody, "Act normal: hybrid tendencies in documentary film", 2013.

⁵⁹ Eric Kohn, "Lost at Sea: The Morbid Fascinations of Fishing Doc 'Leviathan'", 2013.

⁶⁰ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, 139.

многоструким увећањем наше стваралачке, па и политичке моћи. Да ли је чињеница да се људска врста помиње само узгредно, као једна међу многим другим врстама живих и неживих бића и појава на одјавној шпици филма *Левијатан* нешто чему се треба радовати као тријумфу превазилажења антрополозима однедавно мрске антропоцентричности, или је то поуздан знак спремности на предају у већ започетој трци са онима који се радују могућностима искорачења из, како верују, превазиђене биолошке, културне и етичке крлетке људскости, а још више будућим урастањима у тела киборга и умрежавањима са вештачком интелигенцијом? Ради ли се можда о тријумфалном 'еманципаторном постхуманизму'? Не бити више (само) човек! Како то гордо звучи (на почетку двадесет првог века)! Није ли, међутим, 'еманципација од антропоцентричности', а врло често и од људскости, блиска некој врсти канибализма (погледати најновији пројекат Верене Паравел и Лисјена Кастејн-Тејлора *Каниба/Caniba*, 2017; за детаље: <http://grasshopperfilm.com/film/caniba>)?

Литература и филмографија

- Banks, Marcus. "Which films are ethnographic films?" *Film as Ethnography*, edited by Peter Crawford and David Turton, 116-129. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Banks, Marcus, and Howard Morphy, eds. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Barbash, Ilisa and Lucien Taylor. *Cross-cultural Filmmaking: a Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Basu, Paul. "Reframing Ethnographic Film." *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*. Maidenhead, edited by Thomas Austin and Wilma de Jong, 95-107. Maidenhead and New York: Open University Press, 2008.
- Bateson, Gregory and Margaret Mead. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1942.
- Beattie, Keith. *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Beattie, Keith. "From city symphony to global city film : documentary display and the corporeal", *Screening the past : an international, refereed, electronic journal of screen history*, no.20(2006). URL: [http://hdl.handle.net/10536/DRO/DU:30016120\(02.02.2019.\)](http://hdl.handle.net/10536/DRO/DU:30016120(02.02.2019.))
- Biella, Peter. "The Legacy of John Collier, Jr." *Visual Anthropology Review*, Vol. 17(2) (2002), 1-11.
- Borjan, Etami. *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2013.
- Caiuby Novaes, Sylvia, Edgar Teodoro da Cunha and Paul Henley. "The first ethnographic documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of *Rituais e Festas Borôro* (1917)." *Visual Anthropology*, 30:2 (2017): 105-146.

- Collier, John. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- Collier, John Jr. and Malcolm Collier. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.
- Cudworth, Erika and Stephen Hobden. *The Emancipatory Project of Posthumanism*. London and New York: Routledge, 2018.
- Deacon, Desley. 2007. "Films as foreign offices': transnationalism at Paramount in the twenties and early thirties." *Connected Worlds: History in Transnational Perspective*, edited by Ann Curthoys and Marilyn Lake, 139-156. Canberra: The Australian National University E Press,
URL: <https://press.anu.edu.au/publications/connected-worlds> (15.01.2019.).
- de Brigard, Emilie. "The History of Ethnographic Film." *Principles of Visual Anthropology*, 3rd Edition, edited by Paul Hockings, 11-44. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2003 [1979].
- Edwards, Elisabeth. "Making Histories: The Torres Strait Expedition of 1898", *Pacific Studies*, Vol. 20, No. 4 (1997), 13-34.
- Edwards, Elisabeth. "Performing Science: Still Photography and the Torres Strait Expedition", *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*, edited by Anita Herle and Sandra Rouse, 106-135. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Edwards, Elisabeth. "Re-enactment, Salvage Ethnography and Photography in the Torres Strait", *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, 157-180. Oxford: Berg, 2001.
- Ellis, Jack. *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1989.
- El Guindi, Fadwa. *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*. Walnut Creek, Calif.: Altamira Press, 2004.
- Engelbrecht, Beate (ed.). *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.
- Freeman, Derek. *Margaret Mead and Samoa*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1983.
- Geertz, Clifford. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973, 3-30.
- Grierson, John. "The Documentary Producer." *Cinema Quarterly*, 2:1 (1933), 7-9.
- Griffiths, Alison. "Knowledge and Visuality in Turn of the Century Anthropology: The early Ethnographic Cinema of Alfred Cort Haddon and Walter Baldwin Spencer", *Visual Anthropology Review*, Vol. 12, No. 2 (1996), 18-43;
- Grimshaw, Anna. *The ethnographers' eye: Ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Grimshaw, Anna and Amanda Ravetz. "Rethinking observational cinema". *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)* 15 (2009a), 538-556.

- Grimshaw, Anna and Amanda Ravetz. *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press, 2009b.
- Harbord, Janet. *Film Cultures*. London: Sage Publications, 2002.
- Hardy, Forsyth, ed. *Grierson on Documentary*. Revised Edition. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.
- Heider, Karl. *Ethnographic Film*. Revised Edition. Austin, TX: University of Texas Press, 2006 [1976].
- Henley, Paul. "Ethnographic film: Technology, practice and anthropological theory", *Visual Anthropology*, 13:2 (2000), 207-226.
- Henley, Paul. *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Henley, Paul. "Thick Inscription and the Unwitting Witness: Reading the Films of Alfred Haddon and Baldwin Spencer", *Visual Anthropology*, 26:5 (2013a), 383-429.
- Henley, Paul. "From Documentation to Representation: Recovering the Films of Margaret Mead and Gregory Bateson", *Visual Anthropology*, 26:2 (2013b), 75-108.
- Henley, Paul. "Authorship in Western ethnographic film-making: a selective history", URL: https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/32298194/FULL_TEXT.PDF (13.01.2019).
- Hicks, Jeremy. *Dziga Vertov – Defining Documentary Film*. London and New York: I.B. Tauris, 2007.
- Hockings, Paul, ed. *Principles of visual anthropology*. 2nd ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995 [1975].
- Hodsdon, Barrett (Peter Mudie, ed.). *Straight Roads and Crossed Lines, The Quest for Film Culture in Australia Since the 1960s?* Shenton Park, WA: Bernt Porridge Group, 2001.
- Hodsdon, Bruce. "On the Yellow Brick Road To...?", *Senses of Cinema*, Issue 21 (2002), URL: <http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/forum/> (29.01.2019.)
- Hokings, Pol, (priv.). *Principi vizuelne antropologije* (prev. A. L. Todorović). Beograd: Clio, 2014.
- Jackniss, Ira. "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film", *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 2 (1988), 160-177.
- Jang, Kolin. "Posmatrački film." *Načela vizuelne antropologije*, Pol Hokings (priv.), Beograd: Clio, 2014, 34-46.
- Jilani, Sarah. "Urban Modernity and Fluctuating Time: "Catching the Tempo" of the 1920s City Symphony Films". *Senses of Cinema*, Issue 68 (September 2013). URL: <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/urban-modernity-and-fluctuating-time-catching-the-tempo-of-the-1920s-city-symphony-films/> (29.01.2019).
- Kerrigan, Susan and Phillip McIntyre. "The 'creative treatment of actuality': Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice", *Journal of Media Practice*, 11:2 (2010), 111-130.
- Kilbourn, Russell J. A. "Camera Arriving at the Station: Cinematic Memory as Cultural Memory", *Societies*, 3 (2013), 316-331.

- Kohn, Eric. "Lost at Sea: The Morbid Fascinations of Fishing Doc 'Leviathan'". *IndieWire* (01.03. 2013). URL: <https://www.indiewire.com/2013/03/lost-at-sea-the-morbid-fascinations-of-fishing-doc-leviathan-40510/> (20.01.2019).
- Lakoff, George and Turner, Mark. *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Landesman, Ohad. "Here, There, and Everywhere: Leviathan and the Digital Future of Ethnography", *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Issue 1 (2015), 12–19.
- Lim, Dennis. "The Merger of Academia and Art House: Harvard Filmmakers' Messy World". *New York Times*, Movies, (Aug. 31. 2012), URL: <https://www.nytimes.com/2012/09/02/movies/harvard-filmmakers-messy-world.html>. (1. 1. 2019).
- MacDougall, David. "Ethnographic Film: Failure and Promise", *Annual Review of Anthropology*, Vol. 7 (1978), 405-425.
- Makdugal. Dejvid. "I dalje od posmatračkog filma". *Načela vizuelne antropologije*, Pol Hokings (prir.). Beograd: Clio, 2014, 46-59.
- Malinovski, Bronislav. *Argonauti zapadnog Pacifika* (prev. Drinka Gojković i Jasmina Lukić). Beograd: BIGZ, 1979 [1922].
- Marcus, Alan. "Nanook of the North as Primal Drama". *Visual Anthropology*, 19 (2006), 201–222.
- Marey, Etienne-Jules. *Le Mouvement*. Paris: G. Masson, 1894.
- Markes, Gabrijel Garsija. *Ljubav u doba kolere – 4. izd. (El amor en los tiempos del cólera, prev. Milena Trobozić)*. Zrenjanin: Sezam Book, 2018.
- Marcus, George E. and Michael F. Fischer. *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- McLane, Betsy. *A New History of Documentary Film*. Second Edition. New York: Continuum Books, 2012.
- Moody, Luke. "Act normal: hybrid tendencies in documentary film". *11 Polaroids: Journal of Film, Sound and Art* (2013). URL: <https://11polaroids.com/2013/07/02/act-normal-hybrid-tendencies-in-documentary-film/> (11.01.2019.)
- Moren, Edgar. *Duh vremena. 1. Neuroza, 2. Nekroza* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd: BIGZ (Biblioteka XX Vek), 1979.
- Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*. Paris: Éditions de Minuit, 1956.
- Morin, Edgar. *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*. Paris: Grasset, 1962.
- Milenković, Miloš. *Problem etnografski stvarnog. Polemika o Samoi u krizi etnografskog realizma*. Beograd: Srpski genealoški centar, 2003 (ćirilica).
- Muybridge, Edward. *The Human Figure in Motion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Muscular Actions*, London: Chapman & Hall, 1907.
- Naumović, Slobodan. „Pitanje vizuelne građe u etnologiji”. *Etnološke sveske IX* (1988), 113-123, (ćirilica).
- Naumović, Slobodan. „Razgovor sa Piterom Janom Krofodom”. *Etnoantropološki problemi* (n.s.), God. 6, Sv. 1 (2011), 235-242, (ćirilica).

- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Second Edition. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Pick, Anat and Guinevere Annaway, eds. *Screening Nature. Cinema Beyond the Human*. Oxford and New York: Berghahn, 2013.
- Rhodes, Gary D. and John Parris Springer, eds. *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, N.C. and London: McFarland and Company, 2006.
- Rony, Fatimah Tobing. "Seeing Anthropology: Félix-Louis Regnault, the Narrative of Race, and the Performers at the Ethnographic Exposition". *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press, 1996, 21-43.
- Ruby, Jay. "Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?". *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, Vol. 2, No. 2 (1975), 104-111.
- Ruby, Jay. "Anthropology and Film: The Social Science Implications of Regarding Film as Communication". *Quarterly Review of Film Studies*. Vol. 1, No. 4 (1976), 436-445.
- Shankman, Paul. *The Trashing of Margaret Mead. Anatomy of an Anthropological Controversy*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2009.
- Simić, Marina. „Vid i viđenje: režimi znanja i apropijacija drugih u etnografskim muzejima i etnografskom filmu”, *Glasnik Etnografskog instituta SANU LVIII*, 1 (2010), 85-99.
- Sjöberg, Johannes. *Ethnofiction: Genre Hybridity in Theory and Practice-Based Research*. A thesis and two films submitted to The University of Manchester for the degree of a Practice PhD in Drama in the Faculty of Humanities. Manchester, 2009. URL: <https://www.escholar.manchester.ac.uk/api/datastream?publicationPid=uk-ac-man-scw:ths0031&datastreamId=Fulltext.pdf> (12.01.2019).
- Stojmenović, Dragan. *O foto-dokumentaciji Francuskog društva borskih rudnika*, Bor: Narodna biblioteka Bor, u štampi.
- Šekarić, Bogdan, *Fotografije dr Radivoja Simonovića. Knjiga Prva*. Novi Sad: Muzej Vojvodine, 2014.
- Šekarić, Bogdan, *Fotografije dr Radivoja Simonovića. Knjiga Druga. Velebit*. Novi Sad: Muzej Vojvodine, 2019.
- Turković, Hrvoje. *Razumijevanje filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.

Филмографија

- Изразак радника из фабрике Лимијер (La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière, с. Луј Лимијер, 1895, 48 сек., ц.б.)*
- Rituais e Festas Boróro (Погребни ритуал у заједници Бороро, 1917, р. Луиз Томаз Реис, 30 мин., ц.б.)*
- Nanook of the North: a Story of Life and Love in the Actual Arctic, (Нанук са савера: прича о животу и љубави на стварном Арктику, 1922, р. Роберт Флаерти, 79 мин., ц.б.)*
- Моана: A Romance of the Golden Age, (Моана: љубавна прича у златном добу, 1926, р. Роберт Флаерти, 85 мин., ц.б.)*
- Человек с киноапаратом (Човек са кино камером, 1929, р. Дзига Вертов, 66 мин., ц.б.)*
- Drifters (1929, р. Џон Грирсон, 61 мин., ц.б.)*
- Granton Trawler (Коча из Грантона, 1934, р. Џон Грирсон, 11 мин., ц.б.)*
- Childhood rivalry in Bali and New Guinea (Ривалитет међу децом на Балију и Новој Гвинеји, 1953, р. Маргарет Мид и Грегори Бејтсон, 17 мин., ц.б.)*
- Dead Birds (Мртве птице, 1963, р. Роберт Гарднер, 84 мин., б.)*
- Chronique d'un été, (Хроника једног лета, 1961, р. Жан Руш и Едгар Морен, ц.б.)*
- Jaguar (Јагуар, 1967, р. Жан Руш, 91 min, ц.б.)*
- To Live with Herds: A Dry Season Among the Jie (Живети са крдима: сушина сезона међу припадницима групе Џие, 1972, р. Дејвид и Џудит МакДугал, 70 мин., ц.б.)*
- Reassemblage (Поновно састављање, 1982, р. Трин Т. Мин-ха, 40 мин., б.)*
- Love in the Time of Cholera (Љубав у доба колере, 2007, р. Мајкл Мајк Њуел, 139 мин., б.)*
- Sweetgrass (Округ Свитграс, 2009, р. Лисјен Кастејн-Тејлор и Илиса Барбаш, 101 мин., б.)*
- The Ambassador (Амбасадор, 2011, р. Матс Бригер, 93 мин., б.)*
- The Arbor (Дрво, 2011, р. Клио Барнард, 94 мин., б.)*
- Bombay Beach (Плажа Бомбај, 2011, р. Алма Хар'ел, 76 мин., б.)*
- The Act of Killing (Чин убијања, 2012, р. Џошуа Опенхајмер, 122 мин, б.)*
- Leviathan (Левијатан, 2012, р. Верена Паравел и Лисјен Кастејн-Тејлор, 87 мин., б.)*
- Caniba, (Каниба, 2017, р. Верена Паравел и Лисјен Кастејн-Тејлор, 97 мин., б.)*

Summary

Slobodan Naumović, PhD

Love in the Age of Cholera: Ethnographic Film and Visual Anthropology

In this essay, I use the concept of love metaphorically to denote the relationships which were progressively established over a relatively long period between ethnographic films and visual anthropology. In striking similarity to the novel and its cinematographic transposition, to which I allude in the text, these creative and scientific practices managed to establish a sort of love *ménage*. The establishment, from the sixties onwards, of the canon of observational cinema was considered by many to be the high moment of their complex relationship. Telling credible and penetrating visual stories about how the world really functions by observing and recording how actual people go about living their lives seemed as the fulfillment of the promise that film made as it was coming into being – that of portraying and explaining life by 'life itself'. After attaining this peak, the canon of observational cinema was progressively dismantled by several outbursts of what I term as 'cholera' – postfilmic, hybrid and posthumanist authorial tendencies, best exemplified by Verena Paravel's and Lucien Castaign-Taylor's documentary *Leviathan*. The current situation makes it possible to redefine the whole idea of the established and fairly stable order, and replace it with the idea of the permanency of what I term as 'cholera'.

Key words: Ethnographic film, documentary film, visual anthropology, hybrid genres, posthuman creative aspirations, spirit of the times.