

**Слободан Наумовић**

*Одељење за етнологију и антропологију,  
Филозофски факултет, Универзитет у Београду  
snaumovi@f.bg.ac.rs*

**Свита Преживелог: Живот Међународног  
фестивала етнолошког филма у Београду  
током занимљивих времена\***

**Апстракт:** Текст представља покушај да се на основу дугогодишњег праћења рада *Међународног фестивала етнолошког филма*, који организује Етнографски музеј у Београду, понуди увид у начин на који он испуњава своју сврху, док истовремено бива сведоком и преживљава бурне, а неретко и трагичне догађаје и процесе. Шта је то што је Фестивал за својих тридесет година остварио? Још конкретније, на који су начин и са каквим последицама “занимљива времена” обележила и обликовала свет људских искустава оних који су за време њих живели, па тиме и филмску продукцију и фестивалску праксу које су овде у првом плану? Потрага за одговорима на наговештена питања ићи ће у два правца. С једне стране, оквир ће пружити размишљања о природи и могућим друштвеним улогама филмских фестивала, као и фестивала документарног и етнографског филма. У суштини, биће потребно да се промисле питања о врстама искустава која изазива Фестивал код својих учесника, о филмским доживљајима који се у оквиру њега нуде, као и о посебним циљевима и идеологијама које се у оквиру њега заговарају. С друге стране ће, уз помоћ вредног сведока времена какав је Каталог Фестивала, бити тражени фрагменти речи и слика који сведоче о постигнућима Фестивала. Филтер који обезбеђују теоријска промишљања документарних и етнографских филмских фестивала биће примењен на сећања потпомогнута сведочанствима која су сачували фестивалски каталози, како би се изнашли одговори за којима се

---

\* Захвалан сам проф. др Драгани Антонијевић и проф. др Ивану Ковачевићу на љубазној дозволи да комплетно прерадим и допуним рад, чија је знатно краћа верзија под насловом “Цртежи кредом на плочнику сећања: Сlike из живота једног фестивала” објављена у каталогу XXX Међународног фестивала етнолошког филма у Београду (Naumović 2021). Захвалност дугујем и анонимним рецензентима на смисленим критикама и корисним сугестијама захваљујући којима је текст од личног осврта направио искорак ка научном раду. У духу теме овог рада, захвалност исказујем потсећањем на мисао изречену на почетку филма који се бави другачијим, али подједнако “занимљивим” временима, а надахнута је постхумним делом Марка Аурелија *Самом себи*: “Оно што чинимо за живота... одјекује у вечности (Aurelije 2014 [1998]; *Гладијатор*, р. Ридли Скот, 2000).”

трага. У раду се, дакле, не нуди детаљна хроника Фестивала, јер о томе сведоче бројни и вредни прилози објављени у Каталогу фестивала, него се излаже лично промишљање домета и ограничења у раду Фестивала у специфичном историјском контексту.

**Кључне речи:** фестивали документарног филма, етнографски филм, фестивалске студије, политика фестивала, друштвена улога фестивала, визуелна антропологија

*Они који из тескобе сопственог наслеђа створе било шта што надилази пуки спомен биће познати као „Преживели”.*

Кит Царет, *Свита Преживелог* (ЕСМ 1085, 1977).

### Увод: Фестивал у занимљивим временима

Из године у годину пратим, у различитим улогама, како *Међународни фестивал етнoлошког филма*, који организује Етнографски музеј у Београду, са више (а понекада и мање) успеха настоји да испуни своју сврху, док истовремено бива сведоком и преживљава заједно са свима нама бурне, а неретко и трагичне догађаје и процесе. На почецима, као студент који је тек дипломирао са темом из визуелне антропологије, био сам у публици; потом сам био учесник са филмовима; затим сам се укључио у рад округлих столова; био сам члан жирија; члан Савета фестивала; у више наврата сам био уводничар пратећих програма или организатор специјалних програма фестивала; био сам и ко-организатор радионица из визуелне антропологије; писао сам прилоге и уводне текстове за више каталога фестивала; најзад, обављам дужност председника Савета фестивала. Ове године сведочим тридесетом издању фестивала. Не могу а да се не запитам да ли је опстати толико дуго успех сам по себи?

Наиме, за свога трајања фестивал је „претурио преко главе” много тога што би могло да се сматра обележјима *занимљивих времена* (interesting times). Израз користим у значењу које му је дао историчар Ерик Хобсбом у аутобиографском делу *Занимљива времена: један живот у двадесетом веку* (Hobsbawm 2002). Хобсбом је њиме именовао „најнеобичније и најстрашније столеће у људској историји” (the most extraordinary and terrible century in human history; курзив С.Н., Hobsbawm 2002, xiii). У приказу Хобсбомове аутобиографије, индијски књижевни критичар Анџан Басу износи претпоставку да је у њеном наслову понуђено фино поигравање са клетвом за коју се погрешно мисли да је кинеског порекла („Нека би живео у занимљивим временима”; Basu n.d.). Хобсбом је, чини ми се, наговестио ваљани правац тумачења поменутог израза у наслову своје нешто раније објављене ака-

демске књиге, у којој разматра „кратки двадесети век, 1914–1991” називајући га „добом екстрема” (Hobsbawm 1994). Интересантна времена, или доба екстрема, има смисла поставити у контрастни однос са „досадним временима”, односно „нормалним временима” и „нормалним животом” (Spasić 2012). Ради се, наиме, о временима каква је наговестио Војислав Коштуница у свом првом обраћању јавности у октобру 2000. године, када је обећао да ће грађани од тада живети у „досадној земљи”.

Потреба за оснивањем фестивалске платформе почела је да се осећа упоредо са коначном кризом комунизма, у позним осамдесетим годинама кратког двадесетог века, односно доба екстрема. Можда има смисла рећи да су поменуте иницијативе биле део *визуелног заокрета* у српској етнологији (Naumović, Brujić, Mitrović 2021). Како год, биле су то године великих очекивања, али и великих стрепњи и друштвених ломова. Завршни организациони радови се поклапају са трагичним процесом растакања Југославије, који је наговештен још уставним реформама из 1974, али је ушао у завршну фазу 1991. године. Прве едиције фестивала биле су савременици сурових ратова у окружењу током којих је разарана заједничка држава. На његов профил утицале су политичке и економске санкције које су уведене 1992, као и уништавање економског поретка и хиперинфлација који су кулминирали 1993. Фестивал је био сведоком немилосрдних унутрашњих политичких борби (укључујући и уличне сукобе) за демократизацију земље током деведесетих; насилног егзодуса Срба из суседних држава који кулминира „Олујом” у Хрватској током јула и августа 1995; страшних ратних злочина у окружењу, укључујући и оне у Сребреници јула 1995. Нежељено сведочење наставило се оружаним устанком на Косову и Метохији током 1998. и нелегалном НАТО кампањом бомбардовања током 1999. године, чиме је устанак *de facto* подржан. Кампања је завршена „убиствима из освете” (revenge killings) и још једним прогоном Срба са територија на којима су вековима живели. Сведочење није престајало ни током интензивирања политичких сукоба и спектакуларне изборне револуције 2000. године, којом је завршена једна политичка ера у Србији. Има неке симболике у чињеници да се ускоро завршио и кратки двадесети век, односно доба екстрема, како га је назвао Хобсбом. Многи грађани су се надали да ће од тада живети у „досадној земљи” како им је било обећано, али очекивања нису у потпуности испуњена. У новом веку, времена нису постала много мање занимљива. Фестивал је наставио да сазрева упоредо са тегобном транзицијом у неолиберални економски поредак. Био је сведок трагичног убиства премијера Зорана Ђинђића 12. марта 2003. године и успоравања реформског процеса које је уследило. Није га мимоишао мартовски погром на Косову 2004. који су изнова извршили косовски Албанци, а толерисале снаге КФОР-а; нити отцепљење Црне Горе 2006. године, као ни прогла-

шење независности такозване државе „Косова” 17. фебруара 2008. године. Није избегао ни разарајућу светску финансијску кризу из исте године и њене тешке последице, нити интензивирање унутрашње-политичких сукоба и политички преокрет са сложеним последицама од маја 2012, односно марта 2014. године. Био је ту и да сведочи о све злокобнијим климатским променама на глобалном нивоу. Са зебњом је посматрао пропадање појединих домаћих институција културе и јавног живота, укључујући, како изгледа, и сестрински Фестивал телевизијског етнологског филма у Кучеву (ФЕСТЕФ, основан као и МФЕФ почетком деведесетих, који по први пут није одржан 2021. године). Најзад, сведочио је (а и даље невољно учествује у) налету пандемије COVID-19, између осталог и кроз прелазак на фестивалске активности у *online* форми.

Укратко, током *занимљивих времена* о којима је овде реч, земља у којој је Фестивал поникао од комунистичког „дечка који обећава” који се пред љубоморном идеолошком сабраћом поносно шепурио „Кока-кола социјализмом” (Vučetić 2012), успешно прикривајући своје „сумњиво НАТО лице”, постала је „рањена земља”, а потом и „пустиња постсоцијалистичке стварности”. У истом периоду, „међународна заједница” се са висина „краја историје” (*the end of history*) у визури (нео)либералног тријумфализма, са којих се већ назирао „нови светски поредак” (*the new world order*), стропоштала у еру „глобалног рата против тероризма” (*the global war on terrorism*), узастопних светских економских криза, а најзад и наступајућег „новог хладног рата” (*the new cold war*) и тежног, веома ризичног израстања полицентричког светског поретка са још увек неизвесним исходом.<sup>1</sup>

Чини ми се да, као и сви други који су искусили Хобсбомовска *занимљива* времена, и они који брину о фестивалу имају право да пожелеле да као своју химну усвоје *Свиту преживелог* фасцинантног цез пијанисте, импровизатора и композитора Кита Царета.<sup>2</sup> Можда су тонови и ритмови које су пријатељи и учесници фестивала, попут уредника ХРТ-а др Алексеја Готарди-Павловског свирали, певали, звиждукали или лупкали по столовима после завршених пројекција у канцеларији на другом спрату Етнографског музеја свих ових година у ствари наговештаји једне сасвим посебне фестивалске верзије *Свите преживелог*?

<sup>1</sup> Разумљиво, овде се не претендује на нешто што би могло да личи на *хијерархију трпљења*. Постоје фестивали који су преживели неупоредиво теже изазове – довољно је са пијететом помислити на Сарајевски филмски фестивал који је основан 1995, док је рат још трајао. Нагласак је пре на чињеници да су сви са ових простора који су живели на размеђи између два миленијума на овај или онај начин осетили *занимљива времена*, о којима је писао Хобсбом, и претрпели њихове различите последице.

<sup>2</sup> Keith Jarrett, *The Survivors' Suite* (ECM 1085): <https://ecmreviews.com/2010/02/13/the-survivors-suite/>.

Па ипак, преживљавање, ма колико захтевно и вредно било по себи, не може бити довољан разлог за осећај постигнућа. Носећа мисао Царетовог албума гласи да је потребно створити нешто више од пуког белега свог постојања, да би неко био запамћен као *Преживели*. Дакле, шта је то што је Фестивал за својих тридесет година остварио? Још конкретније, на који су начин, и са каквим последицама „занимљива времена” обележила и обликовала свет људских искустава оних који су за време њих живели, па тиме и филмску продукцију и фестивалску праксу које су овде у првом плану? Укратко, да ли су „занимљива времена” допринела настанку и развоју занимљиве фестивалске праксе, и ако да, на који начин?

У трагању за одговорима има смисла почети од потсећања на провокативну хипотезу која је доживела своју сликовиту промоцију у филму „Трећи човек” (р. Керол Рид, 1949). То је учињено у монологу који Хари Лајм, у тумачењу Орсона Велса, коме се наведене мисли и приписују, изговара у бечком забавном парку:

Знаш шта је речено –у Италији, током тридесет година под Борцијама, имали су ратовања, терор, убиства и крвопролиће, али су створили Микеланђела, Леонарда да Винчија и Ренесансу. У Швајцарској, имали су братску љубав, имали су пет стотина година демократије и мира – и шта је то произвело? Сат са кукавицом (<https://genius.com/Graham-greene-the-third-man-fairground-scene-annotated>).

Велсова тирада је сасвим сигурно претерана, а у извесној мери и историјски неутемељена (барем што се тиче Швајцарске и сата– кукавице, који је измишљен у суседној Баварској), али њена основна теза је и данас инспиративна: бурна времена могу да створе услове који поспешују уметничко, па и друге облике стваралаштва. Управо је то једна од теза које заступа британска историчарка и политичка научница Кетрин Флечер у добро документованој студији *Лепота и Терор: Италијанска Ренесанса и успон Запада* (Fletcher 2020). Како нас ауторка подсећа у промотивном тексту на корицама књиге: „У ствари, многи од чувених уметника и мислилаца по којима је Ренесанса постала позната – Леонардо и Микеланђело, Рафаел и Тицијан, Макијавели и Кастиљоне – појавили су се не током прослављеног периода обнове у петнаестом веку, него у сред смрти и разарања својствених шеснаестом веку (Fletcher 2020).” У закључку своје књиге, Флечерова шаље нијансирану поруку о природи доба које је изнедрило Ренесансу:

Међутим данас се у оквиру обнове занимања за ренесансну културу често изостављају трвења и трауме друштва из којег је потекла, или јој се пак (у случају самог Макијавелија) придаје искривљена слика лукавства и злобе. Можда је боље мислити о том периоду историје као о Пандориној кутији, која је, иако је пустила из себе свакаква зла у свет, такође сачувала и могућност за наду. (Fletcher 2020, 350)

Кетрин Флечер на још непосреднији начин излаже тезу која је од значаја за главну поставку овог рада на самом почетку своје студије:

Истражујући како су људи тога света промишљали сопствену револуцију у медијима, или како су разматрали питања рода и сексуалности, или се прилагођавали технолошким променама у развоју наоружања, можемо боље да разумемо и сопствени свет, као и начине на које, онда као и сада, бриљантна културна иновација може да постоји упоредо са – а заиста, често и испреплетена са – сваком врстом насиља. (Fletcher 2020, 13)

Два елемента су, у случају који се у овом раду разматра, од првостепеног значаја – на првом месту, општа претпоставка по којој „занимљива времена” могу да постоје упоредо са, па чак и да узрокују или поспешују емотивни и стваралачки набој и узаврелост, а потом и чињеница да ограничене могућности да расположења, хтења и иницијативе, које су на тај начин покренуте, буду задовољене кроз уобичајене канале, попут политичких, у неким случајевима могу да воде ка покушајима да оне буду задовољене кроз форму уметничког или културног стваралаштва. Филмско стваралаштво и фестивалске активности могу, дакле, под одређеним околностима, да понуде неопходне алтернативне канале за исказивање индивидуалних и колективних расположења и садржаја који настају, или бивају појачани током „занимљивих времена”.

### Ка траженим одговорима: две слике и три скице из живота фестивала

Потрага за могућим одговорима на наговештена питања ићи ће у два правца. С једне стране, ослонићу се на размишљања о природи и могућим улогама филмских фестивала, као и фестивала документарног и етнографског филма. У суштини, биће потребно да се разраде питања која је, док је београдски фестивал био у својој првој младости, поставила Ненси Луткехаус – „каква међусобно размењива искуства изазива неки фестивал код својих учесника, какве врсте нових филмских доживљаја се у оквиру њега нуде, и какви посебни циљеви и идеологије се уз помоћ њега заговарају? „ (Lutkehaus 1995, 122). С друге стране, биће потребно да, тражећи помоћ од вредног сведока времена какав је Каталог фестивала (који од 1997. године помно бележи важније фестивалске активности, видети: <http://www.etnofilm.org/index.php/rs/>), претражим своје све збрканије и непотпуније сећање, и из њега ишчупам фрагменте речи и слика који сведоче о трајним постигнућима и златним тренуцима фестивала. Филтер који обезбеђују поменути промишљања документарних и етнографских филмских фестивала приме-



нићу на сећања потпомогнута сведочанствима која су сачували фестивалски каталози, у нади да ћу се тако приближити одговорима за којима трагам. Нећу, дакле, писати хронику фестивала, јер о томе сведоче вредни прилози објављени у Каталогу фестивала, него понудити лично промишљање свега онога што има везе са наговештеним Царетовским питањем.

Што се првог правца размишљања тиче, има разлога да се пође од важне оградe на коју је скренула пажњу Маријке де Валк, једна од пионирки сразмерно новог поља академских истраживања, фестивалских студија. Наиме, колико год имало смисла настојање да се дође до што прецизнијег одређења филмских фестивала, па и фестивала документарног филма, важно је не занемарити следећи проблем:

Запитати се шта филмски фестивал *јесте*, изгледа као питање којим се публика наводи на погрешно очекивање да је на њега могуће одговорити јасном дефиницијом. Међутим, недвосмислена одређења не унапређују значајније наше разумевање филмских фестивала. Оно што нам је уместо тога потребно су оквири уз помоћ којих могу да се разоткрију различити механизми који функционишу унутар и кроз фестивале, као и параметри који омогућавају да се врше поређења међу њима. (De Valck 2016, 1)

Пођимо, дакле, путем који заговара Маријке де Валк, али изокола и скоковито, онако како то логика сећања дозвољава.

Можда је најопштије одређење фестивала оно које га описује као посебну врсту *празника*, односно *времена измештеног из његовог уобичајеног тока* (*time out of time*; Falassi ed. 1987), до кога је Алесандро Фаласи дошао док је размишљао о природи празника. Видео их је као друштвене и културне форме које се одвијају у понављајућим временским интервалима, и у оквиру којих се захваљујући мноштву изражајних радњи и догађања јачају везе унутар неке друштвене групе, односно заједнице, и успоставља неки облик заједничког погледа на свет и одговарајући скуп вредности (Falassi ed. 1987, 2). Због сувише општег (аутор је својим одређењем желео да обухвати све постојеће врсте *празника*, од карневала до филмског фестивала), а и даље ограничавајућег значења које је понудио (у оквиру кога се празник посматра у контексту обнављања јединства како *традиционалних*, тако и *модерних* језичких, религијских или националних заједница, али не и у светлу *постмодерних* транснационалних процеса културне производње и размене), Фаласијево виђење је данас под знаком питања. Па ипак, ретко који филмофил би био спреман да порекне тврдњу да филмски фестивали представљају изворне облике празника.

Размишљајући о фестивалима документарног филма као ужој категорији, Алеида Ваљехо и Езра Винтон дограђују оквир за размишљање, поштујући, како изгледа, раније поменути *caveat* Маријке де Валк:

[...] одређујемо фестивале документарног филма као јавне и/или струковне догађаје посвећене обради, вредновању и излагању кинематографског жанра, односно начина изражавања познатог као документарно стваралаштво, а који се разликују од догађаја који су посвећени осталим жанровима, односно изражајним стиливима, као што су играни или анимирани филм. Фестивали документарног филма су друштвени, културни и дискурзивни оквири унутар којих многоструки сектори, ствараоци и снаге документарног филма, струке и културе (било да се ради о редитељима, продуцентима, агентима продаје, финансијерима, спонзорима, критичарима, публици) проналазе начин да ступају у међусобне везе, и где се склапају стваралачки, економски (а понекад и политички) савези. (Vallejo and Winton 2020, 8)

Видеће се да су неки од понуђених елемената веома значајни за разумевање природе и начина функционисања београдског Међународног фестивала етнолошког филма. Дина Јорданова, која већ читав низ година размишља о битним својствима филмских фестивала, подсећа на чињеницу да филмски фестивали поседују препознатљиву структуру, рутину, сложен скуп правилима одређених понашања, укључујући јавно гледање филмова, гостовање аутора, рад оцењивачке комисије, удео публике у вредновању филмова, различите пратеће програме, свечано додељивање награда, конференције за штампу, штампање каталога и слично. Правац размишљања какав развија Јорданова потцртава да се ради о светковинама у оквиру којих се на неразлучив начин мешају забава, друштвене вредности, политичко деловање, образовни циљеви и економски интереси, и да тек сви ти фактори заједно чине јавну димензију филмског фестивала. Како то језгровито исказује Јорданова: „Управо је непоновљива комбинација свих наведених елемената оно што неком фестивалу даје његов јединствени профил... (Jordanova 2016, xiii).”

У делу текста који следи, настојаћу да уз помоћ слика, као дужих наративних форми, и скица, као нешто краћих забелешки, изнесем податке који ће омогућити утврђивање „јединственог профила” фестивала и помоћи у трагању за одговорима на постављена питања.

### *Прва слика – време снова (dreamtime)*

Заиста, фестивал је свој живот почео као Фаласијев празник, у времену измештеном из његовог уобичајеног тока и простора. Радило се о „непоновљивој комбинацији елемената” захваљујући којој је створен „јединствени профил” фестивала на његовим почецима. Наиме, прве едиције (од 1992. до 1998.) Фестивала одвијале су се једним својим делом у конаку манастира Св. Прохор Пчињски, на граници Србије и данашње Северне Македоније. То је амбијент који би могао да се опише као остварење најлепших маштања балканских етнографа са почетка 20. века. Манастир је смешен



поред села Кленике, недалеко од Врања, у близини врлудавог кањона реке Пчиње, и окружен је живописним брдима и густим шумама. Место на коме је манастир подигнут краси дубоки мир. Свечано отварање Фестивала одигравало се у оближњем Бујановцу, а пројекције за учеснике и округли сто, који је пружао главни форум за размену мишљења између аутора филмова, теоретичара разних струка и етнолога, у импозантном конаку манастира, чије су бело окречене одаје красили пиротски ћилими и понеки комад народне ношње. Тадашњи управник смештаја у конаку објаснио је да су до вредних елемената материјалне културе долазили тако што су сељанима из околних насеља нудили тада веома тражену синтетичку „Амбасадор” ћебад (<https://www.xxzmagazin.com/hit-svake-jugoslovenske-svadbe-ambasador-cebe-za-buduce-bebe>), у замену за руком рађене ношње и ћилиме. Сељаци би давали и по неколико ћилима или ношњи за једно ћебе од акрила. Безмало заборављени симбол социјалистичке модерности у то је време вредео много више од данас веома цењеног културног наслеђа. Заиста, била су то *занимљива времена*.

Нико не би сликовитије описао оно што се дешавало у филмоликом амбијенту манастира од Божидача Зечевића, једног од људи из плејаде утемељитеља фестивала, реномираног стручњака који познаје и разуме етнографски филм:

Храброст групе окупљене око Етнографског музеја у Београду, која већ шесту годину организује необично занимљив Фестивал етнологског филма, афирмише *in extenso* сва три овде описана модела (мисли се на главне типове приступа у етнографском филму, наведене у претходном делу Зечевићевог текста, прим. С.Н.). У више од две стотине антрополошких (етнологских, прим. Б.З.) филмова, које је од 1992. до сада успела да прикаже, вреднујући и награђујући најбоље, отворила је потпуно ново поглавље у нашем схватању филма и културе. Окупила је највредније сараднике, иницирала удруживање снага. Сусрети у Београду и у манастиру Св. Прохор Пчињски постали су култна места теоријског промишљања, стручне артикулације и синтетичког поимања уметности и науке. Више од тога, овај Фестивал успео је да покрене не само нове, младе ствараоце из ове области, него да стимулише читаве ауторске тимове, који стварају са свешћу да овакав Фестивал постоји, и да ће сваке године, у рану јесен, моћи да прикажу своја дела на правом месту. У овом пионирском послу, Фестивал је постао харизматичан, посвећен и инспиративан. Њему се прикључује све више људи. У Св. Прохору Пчињском догодило се још једно од чуда. Упорни, истрајни позиви уродили су резонанцом прво у нама суседним, балканским земљама, а затим и даље; данас, међународни „рејтинг” Фестивала повратно утиче на стваралаштво од Балтика до Црног и Егејског Мора. (Zečević 1997, 14–15)

Упркос огромним променама које ће организациони оквир фестивала ускоро претрпети, Зечевићев портрет указује на оно што није престало да

га обележава током свих ових година. Фестивал је био и остао интиман и интензиван догађај, који филмским ствараоцима омогућава блиски контакт како међусобно, тако и са теоретичарима филма, етнологима и антрополозима и другим заљубљеницима у филм, и који пружа сталан форум, у виду округлог стола и пратећих програма, за отворене и жустре размене мишљења (што не значи да су увек и биле такве). Ради се, дакле, о изразитом примеру *фестивала филмских стваралаца* (filmmaker's festival). Ипак, за разлику од других сличних фестивала у земљи (ФЕСТЕФ, Кучево) и региону (Кратово, Македонија), фестивал је привукао и ангажовану и мотивисану публику, додуше не тако бројну као што је имају поједини фестивали у околини. Укратко, фестивал је свих ових година успео да остане релативно мали, интиман, веома пријатан фестивал, кога се његови гости радо сећају и коме често поново долазе у походе, али за који важи истина да поједини великани филмске струке за њега никада нису чули (барем док стицајем срећних околности до њега не дођу).

Можда је претходно наведена чињеница ненамеравана последица једне друге особине фестивала. Наиме, кључне карактеристике које се редовно истичу у радовима из области фестивалских студија, попут свега онога што спада у *синдром црвеног тепиха*, дакле гламура, звезда и високог друштва, нису биле својствене фестивалу ни на његовим почацима, а нису ни данас. Вероватно је то један од разлога што су га неки београдски фестивали, наклоњенији сјају и гламуру, претекли по медијској слави и посећености. Мислим ту на знатно млађе фестивале документарног филма попут *Седам величанствених* (основан 2005. године; <http://www.magnificent7festival.org/index.php>) или *Белдокс-а* (основан 2008. године; <https://www.beldocs.rs/>). Оба фестивала успевају да магију документарног филма повежу са престижом пожељних друштвених догађаја „који не смеју да се пропусте ако мислите да будете неко и нешто у граду”. Такође, неке од карактеристичних особина фестивала са самих почетака изгубљене су са временом и условима који су се мењали. Сећам се да је гошћа на једном од првих издања фестивала приметила да се он одржава у *просторима из снова*. Данас је свима јасно да је манастирска епизода била филмолики сан у коме смо сви заједно имали среће да уживамо, док га историјски догађаји нису развејали. Као сваки лепо филмски сан, и фестивалски сан је морао да се заврши суочавањем са не увек тако лепом стварношћу. Цела та фестивалска епизода данас ме подсећа на кредом у боји осликане цртеже на плочнику, у које је захваљујући непоновљивој филмској магији приче о Мери Попинс било могуће ускочити и провести тамо дивно поподне са пингвинима који играју и певају и дрвеним коњићима који могу да откасају где год пожелеле, па чак и на трке (1964, р: Роберт Стивенсон, п: Волт Дизни, боја, 139 мин.). Све је то било изводљи-

во док се нису надвили тамни облаци и пала киша која је спрала цртеже са плочника и оставила покисле сневаче да се питају шта је у ствари било стварније – фестивалски филмски сан или историјска јава.

Можда праву природу неког фестивала не треба тражити у посебној комбинацији елемената који га чине, како предлаже Јорданова, него у мери у којој је способан да учеснике и публику пренесе у светове из снова, који ће се толико чврсто усадити у сећање да их заборав неће лако избрисати. Такође, можда спремност, па и потреба публике да походи светове из снова има неке везе са степеном „занимљивости” времена у коме њени припадници живе. Тада се отвара питање односа филмова и фестивала и својеврсне политике ескапизма, коју треба узети сасвим озбиљно када се разматра однос занимљивих времена, филмова и филмских фестивала.

Напустимо на тренутак светове филмских и фестивалских снова, и вратимо се нечем прозаичнијем – одређењима појмова који су од интереса у делу текста који следи. Ваљехо и Винтон додатно уоквирују понуђено опште одређење с инспиративним тезама о главним питањима која се постављају у вези са савременим фестивалима документарног филма. Ради се о питању категорије истинитости и очекивањима публике у вези ње, питању друштвено-политичких димензија фестивала, питању жанровске разноврсности приказиваних филмова, а најзад и проблемско-тематском посебношћу представљених програма (Vallejo and Winton 2020, 8). Нека од ових питања су посебно релевантна за разумевање начина на који је функционисао београдски фестивал, па ће пажња бити усмерена на њих. Тако ће ми прва два питања бити од помоћи да организујем у какав-такав логички след поједине слике и сећања са нашег фестивала. Управо у способности да укажу на оно што неком фестивалу даје његов јединствени профил, како би то рекла Јорданова, може да се препозна вредност понуђених критеријума.

Прва понуђена теза отвара питање очекивања публике и струке у вези истинитости материјала који се приказују на фестивалима:

У нашој потрази за одређењем, постављамо фестивале документарног филма на првом месту у везу с очекивањима публике и културно условљеном категоријом истинитости, односно „онога што је стварно”. (Vallejo and Winton 2020, 8)

Проблем истинитости, односно дилеме око питања о „ономе што је стварно”, као и очекивања публике, али и стручњака и организатора фестивала, заиста су били међу битним темама током рада МФЕФ-а, додуше на сасвим специфичан начин. Питање сам схватио на најшири могући начин, онако како га је поставио Божидар Зечевић још давне 1998. године:

Данас су и антрополошки и уопште документарни филм пред реалном опасношћу да нестану или дубоко промене свој медијски карактер. Из њих све више одсуствује *стварност* или она сама мења своју природу. Све теже је, на пример, разликовати искуствену од виртуелне стварности. У времену експлозије аудиовизуелних технологија, све теже је одговорити на питање: шта је, уистину, предмет призора? Ту измиче главни носач Базенове тектонике филма и поново се налазимо пред отвореним питањем: у чему је, заправо, његова стварна природа? (Zečević 1998, 14–15)

Наводим одмах и другу по реду од теза које су предложили Ваљехо и Винтон, јер је и она у тематском смислу од изузетног значаја за разумевање функционисања београдског фестивала:

Друго, друштвено-политичка димензија, иако није јединствена за фестивале документарног филма, ипак представља кључни аспект сваког таквог фестивала. [...] везе документарног филма са чиновима отпора доминантним наративима, са довођењем у питање постојећег поретка, као и преплитање филмских садржаја са политичким провокацијама и друштвеним покретима проистичу из активистичких/заступничких корена многих документарних фестивала. (Vallejo and Winton 2020, 8)

У наводу се наговештавају поједини аспекти тезе коју је наговестио Орсон Велс, а доследно заступа Кетрин Флечер. Занимљива времена, односно њихова друштвено-политичка димензија, заиста представљају важан аспект живота фестивала документарног филма.

Две наведене тезе пружају прикладан оквир за разматрање фестивала јер скрећу пажњу на његове кључне аспекте – однос филма и онтолошких датости онога што се назива „стварношћу”, као и друштвено-политичку димензију приказиваних филмова и организационих аспеката фестивалских активности. Обе димензије су од великог значаја за публику фестивала, а како ће се показати, од још већег интереса за стручњаке који се баве филмом и визуелно усмерене етнологе-антропологе.

### *Друга слика – Посетиоци се враћају у будућност.<sup>3</sup>*

Као што је претходна слика наговестила, у временима *Прохорског сна* београдски фестивал је заиста красила „непоновљива комбинација” фестивалских елемената која му је давала оно што је Дина Јорданова назвала „јединственим профилем”. У мом сећању, најживописнију материјализацију те јединствености представља чињеница да су током једне од првих година

<sup>3</sup> Поднаслов представља алузију на два филма: француски *Les visiteurs*, 1993, р: Жан-Мари Поарије, 107 мин.; и амерички *Back to the Future*, 1985, р: Роберт Земекис, 106 мин.; у којима се разрађују метафоре и импликације путовања кроз време, што сматрам кључним за овде понуђену слику и њене поруке.

из сна у госте фестивалу дошли др Думитру Будрала (Dumitru Budrala), фотограф, филмски аутор и визуелни антрополог, и др Симона Беалковски (Simona Bealchovski), етнолог, обоје из Сибиња (Sibiu) у Румунији. У мојој свести тада је започела, сасвим налик Дикенсовој причи о два града (A Tale of Two Cities), наша прича о два фестивала у *занимљивим временима*: „Била су то најбоља времена, била су то најгора времена, било је то доба мудрости, било је то доба лудости, била је то епоха вере, била је то епоха сумње, било је то доба Светлости, било је то доба Мрака, било је то пролеће пуно наде, била је то зима пуна очајања, све је било пред нама и ништа није било пред нама...” (Dickens 2003 [1859]). Та посета данас изгледа као чаробно филмско огледало (Reljić 2001, 20) захваљујући коме је било могуће истовремено сагледати не само садашњост, него и нешто од прошлости, па и наговештаје будућности наших фестивала. Слично тренутку истине филма, о коме је писао Зечевић, долазак *Посетилаца* је био тренутак истине фестивала, само се стварно сучељавање са зечевићевски речено „предметом призора”, а и потоње разоткривање „његове стварне природе” довршило касније, у будућности.

Наши *Посетиоци* били су амбициозни, озбиљни и веома способни оснивачи Астра филм фестивала у Сибињу у Румунији (Astra Film Festival, Sibiu – основан 1993, биеналног карактера). Они тада нису крили да су дошли да уче, као што су то такође радили проучавајући NAFA Међународни фестивал етнографског филма (NAFA International Ethnographic Film Festival, основан 1979. године, који је, као и наш, једногодишњи тип фестивала), а и друге фестивале у региону и Европи. У извесном филмски метафоричком смислу, *Посетиоци* су долазили из фестивалске прошлости, као и у француском филму истог имена, да би се нешто касније *вратили у будућност*, као у истоименом холивудском филму. Били су неуморни у постављању питања и бриљантни саговорници, чак и онда када је др Думитру Будрала сматрао да му је угодније да ћути. Данас више нисам сигуран да ли су тада научили шта је то што треба да ураде, или пре шта све треба да избегавају да учине, ако желе да направе заиста велики фестивал. Можда понешто од једног и помало од другог. Наиме, београдски фестивал јесте био први фестивал етнографског филма у региону, и при томе је једногодишњи, али је зато Астра филм фестивал, који је годину дана млађи, а при томе и двогодишњи фестивал, не само постао у организационом смислу велики, него је постепено израстао у врло вероватно најбољи фестивал своје врсте у региону, ако такве одреднице уопште имају смисла. При томе, како филмска метафора о посетиоцима из прошлости наговештава, Астра филм фестивал је почињао у знатно горим условима од београдског фестивала, са далеко мање подршке и разумевања у својој средини и много лошијом финансијском ситуацијом. Заиста, и у Румунији су тада владала

веома *занимљива времена*. С друге стране, он није био обележен природом почетне визије, као што је то, у извесном смислу, био београдски фестивал, а убрзо ни институционалним оквирима. Наиме, док је Астра филм фестивал сразмерно брзо израстао из музејских оквира у којима је пони-као (Астра комплекс националног музеја, основан 1905. године; <https://muzeulastra.ro/en/>), београдски фестивал је током свих година остао у оквиру свог оснивача, реномираног Етнографског музеја (основан 1901. године; <https://etnografskimuzej.rs/>). Организатори Астра филм фестивала су имали смелости да испробају различите могућности, комбинују различите узоре, посегну за средствима моћних фондова и позову угледне стручњаке да помогну у развоју програма и при међународној промоцији фестивала. Београдски фестивал се, међутим, трудио да одржи своју почетну визију како у организационом, тако и у садржајном смислу, и настојао да се ослања на сопствене снаге. Гости из Сибиња нису се либили ни да политизују свој фестивал и да изазивају жестоке националне полемике, па тиме и пажњу међународних организација и фондација. Београдски Фестивал није се политички ангажовао на отворен начин, чак би се могло рећи да је био наглашено уздржан по горућим националним и политичким питањима која су са собом носила *занимљива времена*. У том смислу, он није кренуо путем су ишли фестивали попут београдске *Слободне зоне* (основан 2005. године; <https://slobodnazona.rs/o-nama/>), који се профилисао као друштвено ангажовани међународни фестивал који проблеме заштите људских права поставља у први план и настоји да своју публику покрене на политички профилисану акцију. Даље, гости из Сибиња су отворили свој фестивал за документарни филм у најширем значењу те одреднице. Тиме су свој фестивал учинили богатијим у садржајном смислу и релевантнијим у социјално-политичком смислу, па тиме и пријемчивијим за широку публику. С друге стране, таквом концепцијом филмског програма изгубили су доста од онога што се у литератури назива *етнографичношћу* (Heider 2006), на чему је београдски фестивал темељио, па и данас заснива свој идентитет.

Укратко, Међународни фестивал етнолошког филма у Београду развијао је самосвојан, условима примерен приступ. Није било довољно средстава за раскошна отварања, бројне међународне фестивалске госте и гламур, као ни за претерано амбициозне паралелне програме, али је увек изнова тражен начин да се понуде најбољи садржаји који су у неком тренутку могући. Фестивал је имао другачију концепцију и што се тиче филмског програма – као што је напоменуто, није плански ширио своју жанровску и тематску базу, и задржао је јасан етнографско-етнолошко-антрополошки профил. С друге стране, јесте чинио нужне компромисе уврштавајући поједине путописне, туристичке, еколошке и пропагандне филмове у информативни, па чак и такмичарски програм. Тиме се, између осталог, излазило у сусрет



једном делу публике која је имала више склоности за лепо снимљену телевизијску путописну репортажу, него за тематски доследан посматрачки филм који иде у срж проблема неке културе. Даље, руковођење је формално било у рукама менаџера фестивала, предузимљивог, срдчног, ведрог и добронамерног, а при томе ненаметљивог колеге и пријатеља Саше Срећковића, кога сви гости непогрешиво доживљавају као душу фестивала. Међутим, у формацијском смислу, то место је одувек било подређено директору Музеја, који је по функцији био и директор фестивала. Ради се о одговорној функцији, чије одлучивање оптерећује читав низ других значајних (и неизбежних) обавеза и одговорности. Компетенције менаџера у извесној мери ограничава и Савет фестивала својом саветодавном и контролном функцијом. Савет је, са своје стране, за спровођење својих одлука зависио од Управног одбора, руководства Музеја, као и од запослених у Музеју. Управљање фестивалом била је, дакле, сложена активност која је зависила од успешности садејствовања многих инстанци. Исто би се могло рећи и за процес спровођења усвојених одлука. Финансирање је скоро у потпуности зависило од Министарства културе, а ишло преко буџета Музеја. Додељена средства су била веома скромна, а често су стизала и са закашњењем. Даље, састав селекционе комисије се, као и жирија, мењао са сваким новим издањем фестивала, тако да није постојао чврсти континуитет у заступању критеријума при избору филмова, начину доношења вредносних судова и укупној политици награђивања. Најважније од свега, до скоро је понуда филмова у свим селекцијама зависила искључиво од тога који су филмови те године били пријављени. Није било аутора и филмова по позиву, осим што се тиче посебних програма. Од прошлог издања, та пракса се мења са доласком Владимира Перовића, реномираног филмског редитеља, сценаристе и педагога, и човека са огромним фестивалским искуством, на место селектора фестивала. Фестивал тако добија прилику да активно учествује у обликовању своје понуде филмова, па тиме и свог профила. Отворен је изнова пут за плански развој филмског програма, па тиме и јасније профилисање идентитета фестивала.

Али шта је давало лични печат и посебан карактер онеме са чиме су наши посетиоци тих давних дана могли да се упознају у конаку манастира „Прохор Пчињски”, а касније и у Београду?

Сасвим сигурно, радило се о „манастирском чуду” о коме је са толико жара писао Божидар Зечевић. Па ипак, онеме што је у тој причи наговештено требало би додати да је у основама тог „чуда”, осим буре емоција коју су покренула занимљива времена, било и успешно оснажено наслеђе дуге локалне традиције размишљања о филму као о ваљаном помоћном средству бележења, упознавања и чувања „народне културе”, за коју се већ у то пионирско време веровало да је у процесу нестајања. Та филмска

традиција, са својим добрим странама, али и ограничењима, зачета је још пре Другог светског рата, а настављена је и после њега. Основну идеју те традиције, како је добро приметио др Душан Дрљача, на најјезгровитији начин је исказао Љубомир Рељић, недвосмисленим речима о филму као етнолошком медију: „...то је медијско средство које омогућује да се на свеобухватан начин прикаже богатство наше традиционалне материјалне и духовне културе, посебно у домену народног стваралаштва (Drljača 2003, 8; детаљније о Рељићевом приступу: Marjanović 2006)”. У оквиру таквог приступа, идејно су се повезивали етнологзи који су били вољни да раде са филмском камером, попут Петра Ж. Петровића, проф. др Сребрице Кнежевић и других, или поред ње, попут Љубомира Рељића, Петра Костића, др Софије Костић, Ранка Баришића, Велибора Стојаквића, др Весне Марјановић, др Весне Душковић, др Љиљане Гавриловић, др Марка Стојановића и Саше Срећковића. Њима су се придруживали филмски и телевизијски стручњаци који су имали ухо (или око?) за етнологију и њене проблеме, попут Жарка Пешића и многих других после њега, као и етнологзи који нису били равнодушни или одбојни према филму, и који су веровали у његову улогу у етнолошкој науци, попут академика Драгослава Антонијевића или др Душана Дрљаче (Drljača 2003; Marjanović 2004; Balaša 2011). Снажна, социјално усмерена југословенска и српска документаристичка традиција (на првом месту тзв. Београдска школа документарног филма), а касније и систематска телевизијска продукција научно-образовних серија ту су могле само да буду од помоћи. На жалост, тематска релевантност и социјална ангажованост документаристичке традиције нису нашле правог одјека у домаћој продукцији етнографског филма, па ни у концепцији београдског фестивала и његових тематских пратећих програма. Својеврстан је парадокс да су *занимљива времена* у значајној мери обликовала, па и ограничавала живот фестивала, а да се траг о њима може ишчитати углавном на посредан начин, најпре у сећањима оних који су о тим временима нашли начина да сведоче. Упркос томе, треба скренути посебну пажњу на растући значај и квалитет телевизијске продукције, која је дуги низ година била основа домаћег дела селекције, заменивши у потпуности филмску продукцију. Ту се, на првом месту, радило о емисијама из тематских серијала (Antonijević 2000), али и о појединачним репортажама или тв филмовима, попут оних које су стварали Иља Слани или Каменко Катић (Naumović 2018), а потом и генерације млађих аутора. Треба одати признање и тзв. аматерској продукцији, коју је на најживописнији начин представљала „филмска задруга Пантелића”, непоновљиви аутохтони филмски глас српске сеоске културе (Naumović 2020). Из тих разлога, могло би да се тврди да је критична маса знања, талента и умећа, о чему је са поносом писао др Зечевић, без обзира на сукобљена уметничка и теоријска усмерења

и коначне домете тих приступа, била у ваздуху од првих дана Фестивала, попут електрицитета за време олује. Мислим да је др Зечевић у праву што је претпоставио да је то оно што је привлачило госте из иностранства, па и наше пријатеље и *Посетиоце* из Сибиња.

С друге стране, имам утисак да су они веома брзо могли да наслуте и другу страну нашег вредног наслеђа. Показало се, наиме, да није било довољно озбиљног разумевања између заступника различитих становишта која су чинила бујицу мисли о односу филма и етнологије, о којој је писао Зечевић. Такође, било је мало заинтересованости за изналагањем начина да се стваралачки интегришу приступи који су развијани у другим срединама, о чему је сведочила све богатија понуда иностраних филмова на фестивалу. Да узмем само један пример, чини ми се да су наши гости наслутили херметичност нама тако добро познатог сукоба који се већ у то време разбуктавао, својеврсног интелектуалног двобоја између тзв. „филмација” и етнолога. Мислим да није било тако тешко препознати унутрашња ограничења сваке од сукобљених визија. У суштини, спор се сводио на дилему између нужности повиновања правилима филмског језика, с једне стране, и верности идеалу научне објективности, с друге. Као да је једно морало да искључује друго, и, још важније, као да су филмски приступи из шездесетих и седамдесетих и научни идеали из времена Петра Ж. Петровића или Маргарет Мид морали да и даље важе у филму, односно у науци, која је у другим срединама, па и нашој, тада већ постајала, како то неки кажу, постмодерном. То не значи да су нове идеје и приступи по себи бољи од старих, него да и старо и ново треба пажљиво преиспитивати, старо дограђивати новим, а ново употпуњавати и утемељивати старим, пажљиво градећи континуитет када год је то могуће. Дубоко испод начина на који је сукоб био јавно исказан, крили су се озбиљнији проблеми који су захтевали да им се приступи на отворен начин. О некима од недоумица писао је са добронамерним критичким набојем др Дрљача (DrIjača 2003). Радило се о изузетно важним питањима: нескладу између различитих идеја о сврси коришћења филма у етнологији, сукобљеним представама о врстама друштвених проблема који би требало да интересују етнологе, несамерљивих идеја о односу културног наслеђа и националног идентитета, разлика у разумевању жанрова и стилова западне традиције документарног и етнографског филма, и поготову научног потенцијала његове посматрачке подврсте (Grimshaw and Ravetz 2009), а потом и разнородних начина на које се разуме природа филма као изражајног средства. У суштини, по среди је била истовремена и међусобно потхрањујућа криза идеје документаризма с једне стране, и идеала научности, с друге стране. Др Божидар Зечевић је можда и нехотично то наговестио, указавши на истовремено постојање различитих могућности, или модела, између којих се опредељују стварао-

ци етнографских филмова, које је он описао као: а) *потпуну примереност метода предмету*; б) *одговарање метода предмету уз услов научне заснованости*; в) *поистовећивање метода и предмета* у оквиру кога *метод постаје предмет* (Zečević 1997, 11–14). Нешто другачију систематизацију ауторских приступа понудио је коју годину касније др Душан Дрљача, пишући о стваралачком документаристичком приступу, различитим врстама реконструкција (разрађујући идеје Д. Антонијевића и М. Стојановића; Antonijević, Stojanović 2000), а најзад и поетским стилизацијама (Drljača 2003). Проблем, међутим, није био у томе што су постојале различите ауторске опције, него у томе што су њихови носиоци имали све мање воље да свима који су заинтересовани тумаче природу и импликације својих визија. Многи нису били заинтересовани ни да стваралачки поунутре вредновања и критике које су им биле упућиване из научних кругова. Тако је слабила синергија из почетних дана фестивала.

Суштина дилеме, додуше исказана другачијим језиком, и усмерена ка другачијим циљевима, може се препознати и у варљиво једноставним реченицама једног од најамбициознијих програмских текстова писаних за каталог фестивала. Ради се о прилогу у коме академик Драгослав Антонијевић излаже своја размишљања о етнографском филму:

Српски народ губи добар део свог културног наслеђа, потреба је тако неодложна, а тај задатак морамо подвргнути озбиљној научној и стручној помоћи. То значи да етнографски филм пре свега мора да сачува аутентичност догађаја или појава које се снимају. То се може постићи углавном на два начина: први, да се филмује оно што се дешава истог тренутка у свом изворном значењу, а други – да се на постојећим етнографским записима праве реконструкције. На тај начин филм постаје изворни документ, који видљиво и чулно одражава етнографску стварност, а што ниједна друга врста извора (архив, писани запис, музејски предмет) не поседује (Antonijević 1999, 10).

Све што је написано одише здравим разумом, доживљајем иманентне кризе и искреном бригом за судбину националне културе, али се испод тога нивоа назире питања која су тада, на размеђи двадесетог и двадесет првог века, тражила темељније промишљене одговоре. У суштини, ради се о две важне групе питања: каква је природа односа етнографског филма према сниманој стварности, као и шта етнографски филм дугује народу у коме је сниман, и његовом културном наслеђу. Није тешко у наведеним оквирима препознати теме које су нагостили Алеида Ваљехо и Езра Винтон (Vallejo and Winton 2020, 8). Када се ствари пажљивије сагледају, отвара се низ додатних питања: на који начин се може мислити о хомогеној категорији „народа” у времену све веће етничке, религијске, културне и социјалне хетерогености? Да ли се ради о „објективно постојећој” онто-

лошкој датости, или о стално измењивом, а при томе замишљеном скупу субјективно доживљених и међусобно веома разноликих самоодређења? Има ли сваки народ своју оделиту, самосвојну и хомогену културу? Може ли народ, како год да је замишљен, да „изгуби” своје културно наслеђе? Да ли је само „јучерашње” културно наслеђе „право” наслеђе? Може ли данашња култура да постане сутрашње наслеђе? Да ли је „спасилачка антропологија” (salvage anthropology) најбољи начин да се приступи бележењу неке стварно постојеће културе? Да ли филм „чува аутентичност догађаја” или ствара уверљиве илузије које нам помажу да оно што је предочено доживимо као стварно? Другим речима, одражава ли филм на „чулан” начин „етнографску стварност”, шта год да то било? Чему се (и на који начин) може веровати у документарним и етнографским филмовима, ако су они рађени у стилу хибридног филма, са елементима играних структура? Може ли се „сачувати аутентичност” тако што се снимају филмске реконструкције? Питања се роје, а са њима и могућности за отворен и искрен разговор, а потом и стваралачке искораке.

Далеко од тога да су заиста представљале коначни став науке, што им је можда била намена, згуснуте реченице наведеног одломка су као провокативне тезе могле да отворе простор за плодне расправе. Управо томе су и били намењени фестивалски Каталог, као простор за излагање идеја, и Округли сто, као форум за дискусије у оквиру којих ће те идеје бити темељно преиспитиване. Наиме, у исто време се у матичној науци, етнологији, већ одвијао процес *антропологизације*, у оквиру кога је та наука од једне од водећих националних наука у Србији, *науке о народу*, пошла ка томе да постане општом науком која се бави утицајем различитих култура на понашање људских популација, дакле општом науком о *друштвеној природи културе* и *културној условљености друштва* (Naumović 2000; Kovačević 2005). Који је смисао таквих промена и које су могле да буду њихове последице што се тиче ауторских позиција у домаћем етнографском филму? Како се, с обзиром на такав развој, треба поставити што се тиче фестивалског вредновања филмова, куда и како ићи у теоријским разматрањима? Нажалост, иако у *времени снова* расправе нису недостајале, а било је чак и оних жустрих, у периоду који је следио изгледа да није било довољно дубоке и искрене жеље за међусобним разумевањем између припадника сукобљених табора, а поготову за заједничким трагањем за одговорима на тешка питања. Барем по овом питању, размишљања као да су постепено окоштавала, па можда чак и постајала досадним.

Посветимо се, накратко, само једном од важних питања која су нагловештена у Антонијевићевом одломку. Регистар размишљања се накратко пребацује са етнографског филма на филмске фестивале, али је питање у суштини истоветно. Дина Јорданова истиче да је за ваљано разумевање,

па и успешно функционисање филмских фестивала, од значаја правилно поставити проблем. Јорданова поентира са три реченице које иду у срце ствари:

[...] Од својих почетака, велики филмски фестивал био је суштинска антитеза затвореној националној кинематографији. Такав фестивал окупља дела из целог света – и што је успешнији у томе, то је поштованији. У том смислу, филмски фестивал је одувек био место где се суштински транснационална природа кинематографске уметности разоткривала на најочевиднији начин (Jordanova 2016, xiii).

Самоуверено исказано и можда превише једнострано, али у основи утемељено гледиште Јорданове усмерава пажњу ка већ наговештеној дилеми етнографског филма у Србији, а потом и ка још увек неразрешеној недоумици у фестивалској политици коју је београдски фестивал настојао да развија. Очигледно, поново смо суочени са проблемом на који су указали Алеида Аљехо и Езра Винтон (Vallejo and Winton 2020, 8), додуше исказаном на локално специфични начин. Укратко, какве обавезе ствараоци етнографских филмова у некој средини треба (или не треба) да имају према културама и традицијама те средине, као и на који начин фестивали етнографског филма у домаћој средини треба да се постављају према евентуалним друштвеним обавезама филмова које приказују? Најзад, какве су обавезе фестивала према филмској продукцији и ауторским концепцијама? Као што смо видели, Антонијевић је своје виђење понудио сада већ далеке 1999. године, а Јорданова је доста другачији поглед изнела коју деценију касније. Њихова становишта исказују два различита, неки би рекли чак и сукобљена политичка приступа. У оквиру првог приступа, етнографском филму је додељен задатак заштите и чувања националне културе. Други приступ заговара превазилажење националних оквира и планску интернационализацију филмске културе, а са њом и културе уопште. Овде се, дакле, поново отвара питање политике фестивала, додуше у врло специфичном регистру политике културе.

Убрзо по свом оснивању, београдски фестивал је отворио широм врата процесима интернационализације филмске културе, али се није на недвосмислен начин одрекао ни идеје о домаћем етнографском филму као чувару националне културе. Дуго низ година, фестивал као да је био спреман да истовремено говори у два гласа, националном и интернационалном. У извесном смислу, а то је можда и најважније, фестивал као да је наслутио сложеност и вишезначност глобалних токова, и као да је пустио да време учини своје, додуше тихо и изокола. Наиме, може изгледати као својеврстан парадокс да новији трендови заштите нематеријалног културног наслеђа на трагу УНЕСКО-ве конвенције из 2003. године (Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 2003; <https://ich.unesco>).



org/en/convention), којима фестивал посвећује све већу пажњу, као да дају за право оном знатно старијем од два сукобљена гледишта. Попут модних трендова, и глобална политика културе, па и она исказана у визури фестивала документарног филма, као да воли да осцилује и прави кругове. Можда је фестивал ипак пронашао начин да уместо некада превазиђеног, а сада „подгрејаног” културног есенцијализма, па и фундаментализма, исказаног у парадигми заштите нематеријалног културног наслеђа (разумљиво, међународно контролисане од стране разних форума), односно у једном тренутку понуђене, њој супротстављене позиције културне критике, радикалног антиесенцијализма и фаворизовања културног интернационализма, тихо и без помпе заузме нову, релативно скоро предложену инклузивну позицију (*културног*) *консеквенцијализма* (Milenković 2016) као најмудрије и најпримереније решење? Дакле, *вратити се (сопственом) наслеђу*, али не на наиван, нити на доктринаран начин; водећи при томе рачуна о ономе добром што се тако може постићи, и штитећи друге (а и себе) од свега што би се десило ако би дошло до непажљиве филмско-политичке употребе националног наслеђа. Како такве ставове преточити у практична решења у областима филмског стваралаштва (за један могући одговор видети: Brujić, Milenković 2014) и фестивалске политике – ето ваљаног повода за нове кругове разговора у форумима које пружа фестивал. Можда се са политиком „отварања карата” у међусобним дијалозима успут приближимо решавању два данашња горућа питања – како вратити домаћи филм на етнолошке теме у фестивалске оквире, и како помоћи његов креативни развој?

Скица 1: *Инверзија* – Како и приличи повести о два фестивала, морало је у неком тренутку да дође до инверзије улога. У посебној, неко би можда рекао „досаднијој” фази свог развоја, наш фестивал се нашао у прилици да преузме на себе улогу *Посетиоца из прошлости*. Памтим тај дан – музејски аутомобил је на брзину послат у Сибињ, како би Дејвиду МекДугалу (David MacDougall), реномираном аутору етнографских филмова и једном од најинспиративнијих мислилаца у области визуелне антропологије, који је био специјални гост Астра филм фестивала у Сибињу, било омогућено да на кратко посети Београд и да одржи предавање у оквиру нашег фестивала. По искрено и отворено испричаној причи о сазнајним могућностима етнографског филма и живој дискусији са студентима у отменом простору фоајеа Етнографског музеја, Дејвид је враћен у фестивалску будућност из које је дошао. Била су то, дикенсовски речено, најгора времена, али била су то и најбоља времена, ништа није било пред нама, али је и све било пред нама. У мом сећању, био је то један од значајних момената у повести нашег Фестивала. Чињеница да је сестрински фестивал пронашао начин да изађе у сусрет таквој жељи, као и спремност Дејвида МекДугала да се

у поодмаклим годинама изложи дугом путу како би омогућио београдској публици да га чује и види одломке његових тешко доступних филмова, говори пуно о оним људским квалитетима који фестивале чине истинским празницима филма, али и догађајима који се никада не заборављају. Било је још лепих и значајних тренутака до којих је довела инверзија улога у нашој причи о два фестивала, али нека овом приликом буде поменут још само један, који је у људском смислу био најважнији. Једне од година, улогу *Посетиоца* су на себе преузели студенти Одељења за етнологију и антропологију, које сам повео у Сибињ. Те године, најважнији пратећи програм био је посвећен великану етнографског филма Џону Маршаллу, који је годину дана касније преминуо (John Marshall, 1932–2005). Студенти су по први пут видели неке од филмова о којима су до тада могли само да слушају, попут серијала о Питсбуршкој полицији (1971; <https://store.der.org/pittsburgh-police-series-p954.aspx>) или о породици из пустиње Калахари (2002; <https://store.der.org/a-kalahari-family-p937.aspx>). Међутим, најдубљи утисак на њих оставио је сам Џон Маршал. Упркос огромном искуству, познијим годинама и већ нарушеном здрављу, наше студенте је изненадила његова отвореност, заинтересованост за њихово виђење приказаних филмова и визуелне антропологије уопште, а најзад и његова спремност да проведе сате са њима у живом разговору за столом скромног ресторана брзе хране. Инверзија у причи о два фестивала омогућила им је да науче да најважније ствари које се тичу етнографског филма не морају да буду техника, вештина или стил, него човек који је пред нама и његова заинтересованост за људскост других људи. Оне међу њима, које су ту поруку узеле к срцу, сигурно знају да на њихов, сада већ успешан стваралачки пут, из своје будућности са заинтересованошћу гледа Џоново оштро сниматељско око. Можда је једна од најважнијих сврха филмских фестивала да омогуће искуства која из корена мењају начин на који доживљавамо филмове и њихове ауторе.

Скица 2: *ТВ слике из боље прошлости као путоказ за бољу будућност* – Оних година када су времена била нешто мало мање занимљива него што је то постало уобичајено за ове три деценије, ТВ програм РТС-а имао је обичај да свакодневно покрива активности фестивала за време његовог одржавања. Репортажна екипа би током дана и вечери снимала прилоге и интервјуе са учесницима и публиком на лицу места, у ТВ студијама су вођени разговори уживо са Менаџером фестивала, Директором Музеја и другим одговорним особама, а увече би у добром термину ишао прилог који би обавештавао публику о главним садржајима који су на фестивалу представљени тог дана. ТВ публика имала је прилику да се упозна са ауторима филмова, види кратке инсерте из њихових остварења и чује шта

о филмским остварењима имају да кажу селектори Фестивала и чланови жирија. Чинило ми се да се у тим данима фестивал у медијској сфери приближавао нашем најзначајнијем и најгламурознијем филмском фестивалу, ФЕСТ-у. Наиме, наш фестивал је тих дана имао нешто налик на сопствену ФЕСТОВИЗИЈУ. Једне од тих срећних година, руковођење пословима медијског представљања нашег фестивала преузела је сјајна редитељка и ТВ уредница Татјана Феро. Послу је приступила са жаром, марљивошћу и искреним интересовањем које већина њених колега не би показала на сличном задатку. Током снимања једног од дневних прилога разговор је кренуо у правцу одређења визуелне антропологије као дисциплине која још увек није била довољно позната српској широј јавности. Саговорници су били др Јанош Тари (Tari, János), еминентни мађарски етнолог, фолклориста, визуелни антрополог, редитељ и сниматељ етнографских филмова, аутори филмова који су тог дана приказани, Јелена Јовчић, антрополог и редитељ етнографског и документарног филма и сарадник фестивала, као и писац ових редова. Редитељка је захваљујући искреној заинтересованости и промишљеним питањима успела да добије спонтано изговорена и на личним искуствима заснована одређења специфичне дисциплине која је своју снагу извучила из садејства две области стварања које су, као што се из претходног текста могло закључити, често имале потешкоћа да се чују и правилно разумеју. На основу снимљених разговора, Татјана Феро је монтирала емисију о визуелној антропологији која је, по завршетку фестивалског серијала, више пута самостално емитована (<https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/255/rts-3/2677610/-vizuelna-antropologija.html>), а потом је, због тога што је веровала у значај обрађене теме, предложила снимање два ТВ филма у серијалу Завичај, чији је била уредник. Циљ је био да се кроз две тематски различите студије случаја широј публици покаже шта је то визуелна антропологија, и како она изгледа на делу (<https://www.tvprogram.rs/emisija/zavicaj-ziveti-zajedno.a3561.html>; <https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/rts-2/1046694/zavicaj-fasanke---zagonetka-juznobanatskih-poklada.html>). Тај задатак је са студиозношћу и талентом, са којима увек приступа свом послу, обавио редитељ Радослав Московлић. Иницијатива Татјане Феро обновила је на кратко слику једне *боље прошлости*, у којој су Телевизија и фестивал присно сарађивали како би произвели научне и образовне садржаје који су могли да буду од користи како стручној публици, тако и широкој српској јавности. Нема разлога да слике из *боље прошлости* не постану образац за једну замисливу *бољу будућност*.

Скица 3: *простори радосног учења* – У последњој скици враћам се ономе што у причи о београдском фестивалу сматрам његовом најважнијом особином. До сада је постало јасно да наш фестивал није *фестивалски*

*фестивал*, простор сјаја, раскоши и гламура. Јасно је и да није постао форум за политичке и идеолошке борбе, да није израстао у *политички фестивал*, иако је, као што смо видели, та димензија у појединим тренуцима имала важно место у његовом животу. Београдски фестивал је, пре свега другог, *фестивал филмских аутора*. Па ипак, желим још једном да потцртам значај фестивала као простора сусретања и учења, и то простора радосног учења, јер ми се чини да се тај аспект недовољно наглашава у литератури о фестивалима. Као што сваки ученик или студент зна, а ваљало би да то знају и педагози, не учи се у свим просторима са подједнаком радошћу. Оквир за радосно учење фестивал је на најизразитији начин пружао у својим филмским радионицама. Њихова тајна је била у томе што су сви који су се у њима сусретали радо пристајали да истовремено буду и учитељи и ученици. Укратко: учећи друге, учиш сам; учећи сам, учиш друге. Једна од радионица која је у мом сећању остала као најближа том педагошком (и фестивалском) идеалу била је она коју су 2012. године водили искусни словеначки „визуелни етнограф” др Нашко Крижнар, даровити београдски документариста и ТВ редитељ Радослав Московлић и аутор ових редова. Тема радионице била је: *Уочити оно што је битно: Визуелна антропологија у великом граду* (Каталог XXI Међународног фестивала етнологског филма, 2012, 77; [http://etnografskimuzej.rs/wp-content/uploads/2013/02/XXI\\_Katalog\\_sa-koricama.pdf](http://etnografskimuzej.rs/wp-content/uploads/2013/02/XXI_Katalog_sa-koricama.pdf)). Можда је најважнији увид који су полазници стекли био тај да ако желе да уоче оно што је битно у свету који их окружује, морају да почну од начина на који су научили да гледају. Гледање не води сазнавању нечег новог ако се своди на просто препознавање онога што је виђено, јер тада онај који гледа остаје на нивоу знања са којим је почео. Иако сви гледамо око себе цео свој живот, мало је оних који су научили пажљиво да гледају. Гледање мора да води понирању у оно што је гледано, што омогућује да се уочи оно преко чега се обично само прелети погледом. Једино дисциплиновано гледање за последицу има виђење са увиђањем. За неке од студената је рад на себи и свом умећу гледања током снимања полазничких филмова представљао значајан корак у самооткривању и саморазумевању. За друге, који су о гледању, виђењу и претварању виђеног у снимљено већ знали доста тога, било је других сазнања. На пример, да није довољно знати и умети, него да се нешто мора и довршити и уцелинити, чак и онда када вам оно што већ знате ваш (и туђи) даљи рад чини недовољно изазовним. Тада нешто можете да научите и о одговорности према другима и себи, а потом и о људскости, а то је вероватно највреднији увид који се може стећи на фестивалским радионицама, па и другде. Искуства која истовремено мењају начин виђења света и поимања себе представљају једну од важних вредности које треба узети у обзир када се буде размишљало о томе да ли фестивал може да се сматра *Преживелим*.

## Уместо закључка

Прича о два фестивала, испричана речима инспирисаним филмским сликама, можда би могла да се сажме у само једну реченицу – *Посетиоци* су у просторе филмских снова дошли из нечега што је и њима самима, а и домаћинима изгледало као *прошлост*, али су се по упознавању са овдашњим дилемама, и сагледавању њихових импликација у филмском огледалу, вратили у нешто што је домаћинима врло брзо почело да изгледа као *будућност* која је већ почела.

Данас знамо да смо сви ми *Посетиоци* у сопственој садашњости који се, ако су истрајни и имају снажну визију, *враћају у будућност* о којој су маштали, и коју су на том путу сами за себе стварали. Београдски фестивал је, после низа занимљивих, плодних, али и необичних, па и трагичних година, изгледа пронашао за себе једну сасвим прихватљиву будућност. Упркос још увек видљивим противречностима, фестивал у будућности која је већ почела успева да обавља своје задатке са лепом мером успеха и достојанства, и са довољно простора за даљи развој.

Заиста, када се погледа уназад на пређени пут, тешко је не вратити се на Дикенсове речи – била су то најбоља времена, била су то најгора времена... Укратко, била су то занимљива времена, и било је добро чинити оно што се може упркос њима, али и захваљујући њима, како би фестивал преживео, растао и мењао се, а са њиме и они који су око њега били окупљени.

Свој живот фестивал је започео у страшним временима, али су многима његова прва издања остала у сећању као бајколики филм. Овде се препознаје правило на које је Орсон Велс са толико убедљивости скренуо пажњу, а о коме је историчарка Кетрин Флечер писала са много умећа и знања (Fletcher 2020). Занимљива времена могу да покрећу на стваралаштво; оно може да настаје упркос њима, а понекад баш и захваљујући њима. Када се не тако лепа стварност још непосредније умешала у живот фестивала, бајколике слике су се развјале, али је опстало оно што и данас чини његову суштину – мрежа људи које повезује исти филмски празник и заједничко научно и филмско наслеђе. Ради се о мрежи која повезује људе који имају слична очекивања, ако не и визије; и који настоје да, сваки на свој начин, допринесу развоју фестивала коме су сви подједнако посвећени. Из тих настојања, израстао је фестивал као сведени, интимни празник филмских стваралаца и слика које они стварају, који свима онима које окупља – како самим филмским и телевизијским ствараоцима, тако и етнологима и антрополозима, теоретичарима филма, као и фестивалској публици, том веома разнородном скупу заљубљеника у слике света које филм са собом носи – омогућава блиски контакт, заједничко уживање и радост сазнавања новог. На самим почецима, у узаврелим временима током којих су се рушили политички поретци, као и правни и етички оквири, многима је изгледа-

ло да је фестивал успео да оде знатно испред свога доба. Био је остварење снова и узор многима, место на коме се догађају „чуда”. Међутим, после одређеног броја година, неким је почело да се чини да је дуго трајање ослабило стваралачки потенцијал фестивала. Времена су постајала нешто мало мање занимљивим, на тренутке можда чак и досаднијим, па је такав почео да постаје и фестивал. На жалост, испоставило се да се радило о олако датим политичким обећањима, пре него о трајном политичком процесу „нормализације” живота. Па ипак, кроз све промене у историјским токовима, фестивал није престао да буде место људског сусретања и учења; место где слике покрећу мисли, а мисли траже сликовите начине да се изразе; место где упознајући Друге сазнајемо понешто и о себи, али и место где тражећи начина да представимо себе, чинимо Друге богатијим. Место где се током низа тренутака у мраку састају сећања на прошлост и наговештаји будућности у садашњости која тече, како би заједно обликовали снове који ће отворити нове људске могућности, ако не за све, бар за неке од оних који су били присутни.

На самом крају, враћам се личној недоумици са почетка текста. Да ли су овде понуђене филмолике слике, ишчупане из непоузданог сећања, којима је Каталог помогао да узму чвршћи облик, а које би други сведок сасвим сигурно исцртао на другачији начин, довољне да се фестивал упише у замисливу књигу *Преживелих*? Искрено – данас још увек не знам коначан одговор, али ћу га, када се вратим у будућност која ме чека, сигурно сазнати. Слутим да ће одговор бити позитиван, ја већ сада знам да се фестивал са филмовима које је приказивао, људима који га чине и искуствима која пружа неизбрисиво утиснуо у сећање многим својим Посетиоцима. У том смислу, док год су ту нови филмови о свету у коме живимо, и док год је избор који је учињен заиста промишљен, фестивал који их представља јавности на достојан начин биће празник у оквиру кога се славе филмски снови о ставрним животима људи.

Филм је заиста најмоћнија и најлепша *временска машина* коју је човек успео да измашта, а филмски фестивал је празник у оквиру кога се тај дар човечанству најпримереније прославља. Филм је својим ауторима дао могућност да светлошћу исписују оно што ће постати сећања будућних људи на свет у коме је филм настајао. Можда је, због тога, добар начин да се фестивал упише у књигу *Преживелих* онај који је наслутила, а потом и омогућила Татјана Феро – да га филмска временска машина узме под своје и одведе у нешто што бисмо могли да назовемо *будућношћу његове прошлости* (Subotić 2009)? Тако ће неки нови *Посетиоци* изнова моћи све да нас сретну, овај пут као своје сећање на наша занимљива времена, и да се потом богатији за понеку слику кредом са плочника маште врате у своју сопствену будућност.



## Литература

- Antonijević, Dragoslav. 1999. „Razmišljanja o etnografskom filmu“. *Katalog VIII Međunarodnog festivala etnološkog filma*, 9–16. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu.
- Antonijević, Dragoslav. 2000. „O televizijskoj filmskoj seriji “Srpski istočnici”“. *Katalog IX Međunarodnog festivala etnološkog filma*, 21–23. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu.
- Aurelije, Marko. 2014 [1998]. *Samom sebi* (prev. Albih Vilhar). Beograd: Dereta.
- Balaša, Vanja. 2011. „Etnološki film u Etnografskom muzeju u Beogradu: razvoj i perspektive“. *Glasnik Etnografskog muzeja* 75, 175–191.
- Basu, Andjan. n.d. „Eric Hobsbawm, the Historian Who Lived Through Some of the Most ‘Interesting Times’“. *The Wire*. Dostupno na: <https://thewire.in/books/eric-hobsbawm-historian-lived-interesting-times> (pristupljeno 15.05.2021.).
- Brujić, Marija and Miloš Milenković. 2014. „Prospective Perspective: Visual Anthropology and/As Intangible Cultural Heritage in Serbia“. *Narodna Umjetnost* 51(1): 55–69.
- De Valck, Marijke. 2016. „Introduction: What is a film festival? How to study festivals and why you should“. In *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, edited by Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist, 1–11. London and New York: Routledge.
- Dickens, Charles. 2003. *A Tale of Two Cities*. Edited and with an introduction and notes by Richard Maxwell. London: Penguin Classics.
- Drljača, Dušan. 2003. „Etnografski film – između dokumenta, rekonstrukcije i stilizacije“. *Katalog XII Međunarodnog festivala etnološkog filma*, 7–28. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu.
- Falassi, Alessandro, ed. 1987. *Time Out of Time: Essays on the Festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Fletcher, Catherine. 2020. *The Beauty and the Terror: The Italian Renaissance and the Rise of the West*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Greene, Graham. n.d. *The Third Man. Fairground Scene*. Dostupno na: <https://genius.com/Graham-greene-the-third-man-fairground-scene-annotated> (Poslednji put posećeno: 20.09.2021.).
- Grimshaw, Anna, and Amanda Ravetz. 2009. *Observational Cinema. Anthropology, Film and the Exploration of Social Life*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Heider, Karl. 2006. *Ethnographic Film. Revised Edition*. Austin: University of Texas Press.
- Hobsbawm, Eric. 1994. *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*. London: Michael Joseph.
- Hobsbawm, Eric. 2002. *Interesting Times. A Twentieth-Century Life*. New York: Pantheon Books.
- Zečević, Božidar. 1997. „Mali veliki film“. *Katalog VI Međunarodnog festivala etnološkog filma*, 8–15. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu.

- Zečević, Božidar. 1998. „Rekvijem za Nanuka“. *Katalog VII Međunarodnog festivala etnološkog filma*, 9–15. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu.
- Iordanova, Dina. 2016. „Foreword. The film festival and film culture’s transnational essence“. In: *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, edited by Marijke de Valck, Brendan Credell, Skadi Loist, xi-xvii. London and New York: Routledge.
- Kovačević, Ivan. 2005. „Iz etnologije u antropologiju (Srpska etnologija u poslednje tri decenije 1975–2005)“. U: *Etnologija i antropologija. Stanje i perspektive*, uedila Dragana Radojičić, 11–19. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Lutkehaus, Nancy C. 1995. „The Sundance Film Festival: January 19–29. 1995“. *Visual Anthropology Review* 11 (2): 121–129.
- Marjanović, Vesna. 2004. „Etnološki film u Etnografskom muzeju“. *Katalog XIII Međunarodnog festivala etnološkog filma*, 6–24. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu.
- Marjanović, Vesna. 2006. „Ljubomir Reljić i etnografski film“. *Katalog XV Međunarodnog festivala etnološkog filma*, 12–17. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu.
- Milenković, Miloš. 2016. *Povratak nasleđu. Ogled iz primenjene humanistike*. Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju.
- Naumović, Slobodan. 2000. „Identity Creator in Identity Crisis: Reflections on the Politics of Serbian Ethnology“. *Anthropological Journal on European Cultures, The Politics of Anthropology at Home II*, 8 (2): 39–128.
- Naumović, Slobodan. 2018. „Televizijska reportaža kao vizuelni izražajni stil ili šta je sve, i kako, hteo da kaže Kamenko Katić, osim da će biti kišni dan?“. *Katalog XXVII Međunarodnog festivala etnološkog filma*, 15–53. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu.
- Naumović, Slobodan. 2020. „Dobrivoje (1955 – 2020) i filmska zadruga Pantelića: između amaterizma, indigenog filma i autohtonog vizuelnog izraza srpskog seljaštva“. *Katalog XXIX Međunarodnog festivala etnološkog filma*, 70–86. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu.
- Naumović, Slobodan. 2021. „Crteži kredom na pločniku sećanja: Slike iz života jednog festivala“. *Katalog XXX Međunarodnog festivala etnološkog filma*, 89–105. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu.
- Naumović, Slobodan, Marija Brujić i Katarina M. Mitrović. 2021. „Uvod u antropologiju fotografije u Srbiji“. *Glasnik Etnografskog instituta SANU LXIX* (1): 151–171.
- Reljić, Ljubomir. 2001. „Festival etnološkog filma“. *Katalog X Međunarodnog festivala etnološkog filma*, uredio Božidar Zečević, 20. Beograd: Etnografski muzej.
- Spasić, Ivana. 2012. „Jugoslavija kao mesto normalnog života: sećanja običnih ljudi u Srbiji“. *Sociologija* 54 (4): 577–594.
- Subotić, Milan, prir. 2009. *Budućnost sovjetske prošlosti*. Beograd: Treći program Radio Beograda, Br. 141–142, I-II, 9–174.
- Vallejo, Aida, and Ezra Winton. 2020. „Introduction—Volume 1: Documentary Film Festivals: Methods, History, Politics“. In: *Documentary Film Festivals Vol. 1. Methods, History, Politics*, edited by Aida Vallejo and Ezra Winton, 1–17. Palgrave Macmillan.
- Vučetić, Radina. 2012. *Koka-kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik.

Slobodan Naumović

Department of Ethnology and Anthropology,  
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia*The Survivor's Suite: The Life of the International Festival of Ethnological Film in Belgrade through Interesting Times*

This paper is an attempt, based on many years of following the International Festival of Ethnological Film, organized by the Ethnographic Museum in Belgrade, to provide insight into the way in which it has so far fulfilled its purpose, while at the same time experiencing tumultuous, occasionally even tragic events and processes. The main question concerns the way in which “interesting times” have left their mark on and shaped the world of human experience of people who have lived through them, thus also film production and festival practice. The phrase “interesting times” is used in the sense in which it was used by the historian Eric Hobsbawm, who used it as a label for “the most extraordinary and terrible century in human history”.

Two elements are of prime importance in the paper – the assumption that “interesting times” can exist simultaneously with, and can cause or heighten emotional and creative tension, and also the fact that the limited possibilities that the resulting states of mind and initiatives can be fulfilled through the usual channels, such as political ones, can lead to attempts to satisfy them through art or cultural forms. Film production and festival activities can, under certain circumstances, offer alternative channels for expressing moods and content that arise or are enhanced during “interesting times”.

On the one hand, the framework for analysis will provide reflections on the nature and the possible social roles of film festivals, including festivals of documentary and ethnographic films. Essentially, it will be necessary to consider the questions of the types of experiences provided by the Festival to its participants and attendees, the cinematic experiences it offers, and the specific aims and ideologies advocated as part of it. On the other hand, relying on valuable testimony in the form of the Festival Catalogue, words and images which testify to the achievements of the Festival will be identified.

At the very beginning, in the turbulent times when political orders were overthrown, along with legal and ethical frameworks, it seemed that the Festival had managed to be conceptually ahead of its time. It was a dream come true and a model for many, a place where “miracles” happened. After a number of years, its long history temporarily weakened the Festival’s creative potential. The times became somewhat less interesting, slightly dull even, and the Festival followed suit. And yet through all the changes, the Festival has not ceased to be a place where people meet and learn; a place where images inspire thoughts, and thoughts seek visual means of expression; a place where, by meeting Others, we

learn something about ourselves as well, but also a place where by seeking to find a way to represent ourselves, we enrich Others.

*Key words:* documentary film festivals, ethnographic film, festival studies, festival policy, the social role of festivals, visual anthropology

*The Survivors' Suite: La vie du Festival international de film ethnologique à Belgrade au cours des temps intéressants*

C'est à partir d'un suivi effectué depuis de nombreuses années, celui du fonctionnement du Festival international du film organisé par le Musée ethnographique de Belgrade, que le texte tente d'offrir une analyse de la manière dont le festival remplit sa fonction, alors qu'en même temps il vit et est un témoin des événements et des processus tumultueux et parfois même tragiques. Quelles sont les réalisations du Festival au cours des trente années? Encore plus concrètement, de quelle manière, et avec quelles conséquences « les temps intéressants » ont-ils marqué et modelé le monde des expériences humaines de ceux qui y ont vécu, et par conséquent la production cinématographique et la pratique festivalière qui sont ici au premier plan? La recherche des réponses à des questions évoquées se poursuivra dans deux directions. D'un côté, le cadre offrira des réflexions sur la nature et les rôles sociaux possibles des festivals de film, ainsi que des festivals de film documentaire et ethnographique. Au fond, il sera nécessaire de réfléchir sur les questions concernant les sortes d'expériences qu'inspire le Festival auprès de ses participants, sur les expériences cinématographiques offertes dans son cadre, ainsi que sur les objectifs et idéologies particuliers qui sont défendus dans son cadre. De l'autre côté, avec l'aide d'un témoin précieux du temps comme l'est le Catalogue du Festival, seront recherchés les fragments des mots et des images qui témoignent sur les réalisations du Festival. Le philtre procuré par les réflexions théoriques sur les festivals documentaires et ethnographiques de film sera appliqué sur les souvenirs, appuyés par des témoignages conservés dans les catalogues des festivals, pour ainsi trouver des réponses à des questions posées. Dans cet article n'est donc pas offerte une chronique détaillée du Festival, car elle est présente dans de nombreuses contributions précieuses publiées dans le Catalogue du festival, mais est exposée une réflexion personnelle sur la portée et les limitations dans le fonctionnement du Festival dans un contexte historique spécifique.

*Mots clés:* festivals de film documentaire, film ethnographique, politique du festival, rôle social du festival, anthropologie visuelle

Primljeno / Received: 27.06.2021

Prihvaćeno / Accepted for publication: 04.10.2021