
Jean Rouch – *l'enfant terrible* antropologii i filmu

Sławomir Sikora

TEKSTY DRUGIE 2018, NR 1, S. 91–110

DOI: 10.18318/td.2018.1.6

I am a ciné-Rouch in a state of ciné-trance in the process of ciné-filming.

Jean Rouch w rozmowie z Enrico Fulchignoni

Życie to performance.

Nigel Thrift

„kultura” nie jest obiektem do opisu, nie jest też korpusem symboli i znaczeń, które można finalnie zinterpretować. Kultura jest [bytem] podlegającym kontestacji, czasowym i wyłaniającym się. W procesie owego wyłaniania się reprezentacja i wyjaśnienie są implikowane tak przez osoby z jej wnętrza, jak i z zewnątrz niej.

James Clifford

Jean-Claude Kaufmann zauważył, że jedno z fałszywych założeń dotyczących tożsamości polega na tym, że łączymy ją z historią, pamięcią i tzw. korzeniami. Francuski socjolog proponuje inną perspektywę i twierdzi, że „tożsamość wiąże się bardziej z podmiotowością

Sławomir Sikora

– dr hab., adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW; zajmuje się antropologią wizualną, współczesności i miasta. Autor książek: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (2004); *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* (2012); *Pustynia kulturalna? Siedem szkiców o działaniu na Grochowie* (z K.J. Dudek, w druku). Współautor filmu *Żeby to było ciekawe* (2009). Koordynator projektów: Oddolne tworzenie kultury i Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa. Kontakt: slawomir.sikora@uw.edu.pl

i tworzeniem znaczeń niż z «korzeniami»¹. Tak ujęta tożsamość wydaje się projektem skierowanym zawsze bardziej ku przyszłości niż przeszłości. Oczywiście, nawet jeśli uznamy, że tożsamość jest takim właśnie projektem, to nie znaczy, że nie opiera się on na wyselekcjonowanych elementach z naszej historii, pamięci i doświadczeń, które wybieramy i eksponujemy w tworzonych narracjach. Postać Jeana Roucha, jak sądzę, doskonale wpisuje się w takie właśnie rozumienie tożsamości. I choć można twierdzić, że tożsamość wcale nie musi być związana z narracjami, to ostatnio przyzwyczailiśmy się do takiego właśnie jej pojmowania². I tu Rouch pozostaje dobrym przykładem: zarówno stosunkowo liczne rozmowy z nim, jak i jego teksty w znacznym stopniu stały się podstawą informacji, które o nim mamy. Dodałbym tylko, że tożsamość w tym przypadku jest projektem nie tylko *stricte* nastawionym na przyszłość, lecz także realizowanym tu i teraz. Rouch sięga do przeszłości, by znaleźć tam elementy stosowne do stworzenia własnego wizerunku – klarownego, barwnego i ciekawego. Innymi słowy, to jak sądzę, w znacznym stopniu również projekcja, wykorzystująca budulec przeszłości do skonstruowania aktualnego i tworzonoego „na żywo” portretu.

Niewytuczoną precyzyjnie przestrzeń graniczną między filmem a etnografią, zwaną filmem etnograficznym czy antropologicznym, Rouch przekształcił we własną niszę³. Chociaż przypisuje się go czasem do jednego stylu, zwanego *cinéma vérité* (faktycznie nazwę wymyślił Edgar Morin), to tworzył bardzo różne filmy, w różnych konwencjach, włącznie z filmami reklamowymi. Paul Henley – zapewne najlepszy znawca twórczości Roucha – twierdzi, że nakręcił on około 140 filmów, z czego nieco ponad 100 doczekało się montażu⁴, niemniej stale powraca się do najwyższej kilkunastu z nich i powtarza ich tytuły. Niewątpliwie, jest zapewne najbardziej znanym

1 J.-C. Kaufmann *Identity and the New Nationalist Pronouncements*, „International Review of Social Research” 2011 Vol. 1 No. 2, s. 3.

2 Przykładem pierwszej postawy mógłby być Galen Strawson (*Against Narrativity*, „Ratio” (new series) XVII 2004 No. 4), drugiej, bardziej popularnej, np. Jerome Bruner (*Życie jako narracja*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 1990 nr 4).

3 Pierwszy kongres filmu etnograficznego (Musée de l’Homme, 1948) André Leroi-Gourhan zaczął od ciekawej konstatacji. Na zadane sobie samemu pytanie, czy istnieje film etnograficzny, miał odpowiedzieć: „Istnieje, ponieważ go tu właśnie wyświetlamy”. J. Rouch *The Camera and Man*, trans. S. Feld, w: *Ciné-Ethnography*. Jean Rouch, ed. by S. Feld, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2003, s. 29.

4 P. Henley *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2009, s. 364.

filmowcem-antropologiem. Antropologiem także w tym znaczeniu, że dość często sięgał po pióro. Choć ciekawsze, jak sądzę, są stosunkowo liczne rozmowy z nim, te sfilmowane i te opublikowane. Jest też autorem rozprawy doktorskiej (1953).

Logocentryczność, czy wręcz pismocentryczność naszej dyscypliny, bywa silnie podkreślana. Wiąże się to niestety również z faktem, że film bywa traktowany jako fikcja bądź alternatywnie jako „zwykły” zapis z terenu (dawniej: fotografia i film jako metody pomocnicze etnografii) nie dość „przefiltrowany” przez antropologa⁵. I choć ostatnio wiele się w tym obszarze zmieniło i dzieje, to jednak stale odmienne sposoby wytwarzania wiedzy antropologicznej bywają niedoceniane, a sami antropolodzy wykazują się sporą ignorancją np. w obszarze antropologii wizualnej, zapewne różnie umotywowaną i domagającą się różnych interpretacji. Przypadkiem szczególnym może być Claude Lévi-Strauss, autor świetnych zdjęć z Ameryki Południowej, który niemal do końca życia wzbraniał się przed ich albumową publikacją i wystawową prezentacją swoich fotograficznych osiągnięć⁶.

Wróćmy jednak do Roucha: nie stworzył szkoły, nie miał – w ścisłym tego słowa znaczeniu – uczniów, choć oczywiście bez trudu można znaleźć przykłady filmowców podążających jego tropem⁷. Zapytany przez inną „hybrydę”,

5 G. Marcus *The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage*, w: *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, ed. by L. Taylor, Routledge, New York–London 2004.

6 Lévi-Strauss dał się w końcu namówić na wystawienie własnych fotografii, ale nie w Musée de l'Homme, lecz w Musée Nicéphore Niépce (jednego z wynalazców fotografii). W rozmowie z Emmanuelem Garrigues'em miał stwierdzić, że traktuje fotografie jak fotki (*snap shots*), a rozmowę zakończył stwierdzeniem: „Nie jestem fotografem”. I choć w *Smutku tropików* i w *Antropologii strukturalnej* pojawiły się fotografie jego autorstwa, to jednak, jak się wydaje do końca starał się nie mieszać porządków nauki i... no właśnie, czego? – Sztuki? A skąd to umiłowanie do muzyki, odzwierciedlone nawet w tytułach jego dzieł. Lévi-Strauss dał się jednak namówić na wydanie albumu *Saudades do Brasil: A photographic memoir*, przeł. S. Modelski, University of Washington Press, Seattle 1995. Zob. szerzej S. Sikora *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, DiG, Warszawa 2012, s. 47-51.

7 Świetnym przykładem może być film Johanna Sjöberga *Transfiction* (2007), który wchodzi w skład rozprawy doktorskiej (niestety jeszcze nieopublikowanej) i próby naukowego opracowania jednego z ważnych nurtów twórczości Roucha, tzw. etnofikcji. Por. J. Sjöberg *Ethno-fiction: Drama as a Creative Research Practice in Ethnographic Film*, „Journal of Media Practice” 2008 Vol. 9 No. 3, oraz *Ethnofiction and Beyond: The Legacy of Projective Improvisation in Ethnographic Filmmaking*, <http://www.comite-film-ethno.net/colloque-jean-rouch/textes-colloque-JR/Sjoberg.pdf> (20.11.2012)

Roberta Gardnera⁸, o to, czy czuje się bardziej antropologiem czy filmowcem, odpowiedział, że przez filmowców traktowany bywa najczęściej jako antropolog, a przez antropologów jako filmowiec⁹. Takie ułożenie, jak sądzę, mogło być wygodne także dla samego Roucha, który był postacią merkuryczną; unikał twardych kategoryzacji i szufladkowania, otwarcie też deklarował, że nie ma dla niego wielkiej różnicy między dokumentem (filmem dokumentalnym) a fikcją (fabułą), między nauką a sztuką¹⁰. Przynajmniej od czasów słynnego artykułu Clifforda Geertza *Gatunki zmącone*¹¹ (1983) doskonale zdajemy sobie sprawę z faktu, że żyjemy w czasach „zmąceń” ... choć, jak się wydaje, czystość gatunkowa w nauce bywa stale w cenie. Tych „zmieszkań i zmąceń” jest w życiu Roucha stosunkowo wiele. Warto od razu zaznaczyć, że tej „symbolicznej nieczystości” Rouch się nie lękał¹².

Jak przystało na dobrego mówcę – nie bez kozery Paul Stoller nazwał go griotem¹³ – lubił odwoływać się do przykładów i anegdot, które ucieleśniają

-
- 8 Gardnera należy uznać za kolejną ikonę filmu antropologicznego; bywał on atakowany za zdradę ideałów naukowych i związku ze sztuką (por. J. Ruby *An Anthropological Critique of the Films of Robert Gardner*, „Journal of Film and Video” 1991 Vol. 43 No. 4, oraz zbiór artykułów w „Society for Visual Anthropology Newsletter” Vol. 4 No. 2 i kolejny, a także rozdział poświęcony *Forest of Bliss* w S. Sikora *Film i paradoksy wizualności*, s. 246-257.
- 9 Program Roberta Gardnera, *Screening Room with Jean Rouch*, USA 1980.
- 10 L. Taylor *Life on the Edge of Film and Anthropology. Jean Rouch with Lucien Taylor*, w: *Ciné-Ethnography*, s. 137.
- 11 C. Geertz *O gatunkach zmąconych: Nowe konfiguracje myśli społecznej*, przeł. Z. Łapiński, „Teksty Drugie” 1990 nr 2.
- 12 Zdaję sobie sprawę z pewnego uproszczenia, którego się tu dopuszczam. Nowym kanonem bywa mówienie o interdyscyplinarności, a nawet transdyscyplinarności. Bywa jednak, że są to raczej słowa-wytrychy, a nie rzeczywiste próby kreowania nowej przestrzeni (co dawno już temu postulował Roland Barthes – *Jeunes Chercheurs*, por. J. Clifford *Introduction: Partial Truths*, w: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. by J. Clifford, G.E. Marcus, University of California Press, Berkeley 1986, s. 1). Nauka jest również konstruowanym faktem społecznym, między retoryką (słowa) a praktyką kładzie się cień. Cała sfera pośredniości i mediacji bywa w kulturze – co wiemy przynajmniej od czasów Mary Douglas (1966) – silnie tabuizowana: *Czystość i zmaza. Analiza pojęć nieczystości i tabu*, przeł. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007.
- 13 P. Stoller *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1992. Rouchowi Stoller poświęcił zdecydowanie więcej prac. „Griot” to przyjęta zwyczajowo nazwa barda i mędrca, „strażnika kultury” w Afryce. Stoller powiada, że tak bywali traktowani również etnografowie: „Dla kilku starców Songhay etnografowie to grioci. Etnografowie, podobnie jak grioci muszą nauczyć się historii i wiedzy kulturowej. Grioci są w ścisłym znaczeniu praktykami słowa (*oral practitioners*)”. P. Stoller *Sensuous Scholarship*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997, s. 25.

i sankcjonują wybory. Jedna z nich opowiada o tym, że pierwszym filmem, na który zabrał go ojciec (który wśród licznych profesji był również polarnikiem), był *Nanuk z Północy* Roberta Flaherty'ego (1922). Kolejnym miał być *Robin Hood* z Douglasem Fairbanksem (1922), na który wybrał się wraz z matką. Tak oto fikcja spłotła się z podejściem badawczym, fabuła z dokumentem, sztuka z nauką. Rouch niemal do rangi prawa podniósł rolę przypadku – tu również można dostrzegać wpływ surrealizmu, do którego lubił się odwoływać. To właśnie przypadki miały mu podsuwać różne pomysły i rozwiązania. Traktując to poważnie, można uznać, że przypadek to takie zauważone wydarzenie, które domaga się dalszej pracy, odwagi i wyobraźni, aby ziściło się to, co podsuwa los; można by tu szukać pewnej analogii do pamięci mimowolnej u Marcela Prousta, gdzie szczęśliwy traf wymaga dalszej pracy, by przeistoczyć się w przeżyty przeszłość¹⁴. Ale można również twierdzić, że przypadek miał sankcjonować i legitymizować przyjęte rozwiązania. Tak było np. z regułą „kręcenia z ręki”, która miała być pochodną utracenia statywu¹⁵. Inna opowieść sankcjonująca „filozofię życia” wiąże się z nazwą statku, na którym jego ojciec poznał brata przyszłej żony i matki Roucha: „Pourquoi pas”. Będąc „metaforycznym” dzieckiem z „Dlaczegoż by nie” podniósł to powiedzonko do rangi dewizy życiowej¹⁶. Dlaczegoż by nie spróbować rozwiązań i dróg, które przynosi los. Szczególnie wczesna twórczość Roucha obfituje w dobrze wykorzystane przypadki. Jak w micie, dobrze wybrane anegdoty sankcjonują wybory i los, legitymizują je. Wbrew pozorom nie przeczy to, jak sądzę, przytaczanym wcześniej twierdzeniom Kaufmanna.

Warto pamiętać, że Rouch dostał się na wygoszpodarowane przez siebie poletko w sposób szczególny. Nigdy tego nie ukrywał, że w dziedzinie filmu był samoukiem. Jedne z pierwszych zdjęć, które kręcił z łódki w trakcie wyprawy z przyjaciółmi w dół Nigru, okazały się materiałem niepoddającym się montażowi¹⁷. To kolejne doświadczenia były kolejnymi lekcjami na drodze do celu. Trochę podobnie w istocie przebiegała inicjacja w obszarze antropologii. Rouch kształcił się w zakresie inżynierii lądowej (w Écoles des Ponts

14 G. Poulet *Czas Prousta*, przeł. J. Prokop, w: H. Markiewicz *Sztuka interpretacji*, t. 2, Ossolineum, Wrocław 1973.

15 Henley zauważa, że istnieją zdjęcia ukazujące Roucha przy statywie po tym, jak miał on wpaść do wody (vel zepsuć się), co wymusiło na Rouchu kręcenie z ręki. P. Henley *The Adventure of the Real*, s. 39.

16 Wypowiedź w filmie Jeana-André Fieschi *Mosso Mosso. Jean Rouch comme si*, AMIP, Francja 1998.

17 L. Taylor *Life on the Edge of Film*, s. 136.

et Chaussées). Życie pokierowało go w inną stronę. Wybuch wojny i zajęcie Francji przez Niemców sprawiły, że swoje umiejętności spożytkował najpierw – co uznał za szczególnie paradoks – do wysadzania mostów, a nie ich konstruowania. Po pewnych nieprzyjemnych przejściach z żandarmerią zdecydował się na wyjazd do Nigru (1941). Dopiero tu miał okazję spożytkować nabyte umiejętności w budowaniu infrastruktury komunikacyjnej. Budowanie mostów – jak zauważa w rozmowie z Lucienem Taylorem – to również, ujmując rzecz bardziej metaforycznie, tworzenie relacji i połączeń tam, gdzie uprzednio istniały różnice i podziały¹⁸. Powoli wkraczał na ścieżki antropologiczne. Tematami etnologicznymi Rouch interesował się już przed wojną, m.in. uczęszczając na prelekcje Marcela Griaule'a i Germaine Dieterlan w Musée de l'Homme (z obojgiem jeszcze w czasie wojny nawiązał współpracę, po wojnie Griaule został promotorem jego rozprawy doktorskiej), jednak dopiero pobyt w Afryce pozwolił na realizację tego zainteresowania.

W niniejszym tekście chciałbym zająć się przede wszystkim jednym z kluczowych filmów Roucha *Moi, un Noir* (Ja, Czarny, 1958). Film był bardzo znaczący i na ogół bardzo dobrze przyjmowany w czasie, gdy powstał, niemniej jak mi się wydaje, nadal jest obrazem, który może robić wrażenie. Paul Henley uznał, że jest to szczytowe osiągnięcie Roucha-operatora. Wrażenie, jakie wywarł na Edgarze Morinie, wybitnym socjologu francuskim, sprawiło, że zaproponował Rouchowi wspólne zrobienie podobnego filmu we Francji. Tak powstał słynny obraz: *Chronique d'un été* (Kronika pewnego lata, 1960). Myślę, że w rezultacie otrzymaliśmy jednak filmy znacząco różniące się filozoficznie¹⁹.

W owym czasie Jean Rouch był już w pełni samodzielnym i uznanym filmowcem i antropologiem. Miał za sobą kilka filmów – w tym tak znaczące, jak *Les maîtres fous* (1955) i *Jaguar* (1955-67) – a także napisaną rozprawę doktorską z antropologii²⁰. Pierwszy wspomniany film można uznać za „druzgocącą

18 Taki też tytuł *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch* nosi zbiór artykułów i rozmów na temat Roucha i jego twórczości, wydanych już po śmierci Roucha przez Jorama ten Brinka (Wallflower Press, London–New York 2007).

19 M.in., choć to nie najważniejsze, w ciągu tych kilku lat zmieniły się gruntownie możliwości techniczne. Pojawiła się możliwość synchronicznego nagrywania dźwięku, ale także słynne Nagry, przenośne magnetofony, które ważyły zaledwie (!) kilka kilogramów.

20 W jednym z wywiadów Rouch zauważa, że owym czasie we Francji po doktoracie uzyskiwano się stabilizację i znaczną samodzielność (wypowiedź w filmie: A. McIntosh *Conversations with Jean Rouch*, DER, 2004). Warto też podkreślić, że jego pomysły wpłynęły na Nową Falę i zyskały uznanie m.in. Jean-Luc Godarda. Por. np. E. Fulchignoni *Ciné-Anthropology. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni*, w: *Ciné-Ethnography*, ed. by S. Feld, s. 165.

porażkę”... a jednocześnie olbrzymi sukces. Porażkę, ponieważ w czasie pierwszego pokazu w Musée de l'Homme film spotkał się z dotkliwą krytyką, zarówno ze strony starszych kolegów antropologów, jak i zaproszonych młodych intelektualistów i studentów afrykańskich. Szczególnie dotkliwy i gwałtowny atak przypuścił sam Griaule, który wezwał nawet Roucha do zniszczenia filmu. Jedynie młody belgijski etnolog Luc de Heusch miał stanąć w jego obronie. Niemniej wkrótce film został nagrodzony m.in. na festiwalu w Wenecji (1957), a także doceniony przez takich twórców jak Peter Brook, Claude Chabrol czy Jean Genet (Rouch wspomina o tym w różnych rozmowach)²¹. Film ukazuje sekte hauków (hauka: władca wiatru, pan szaleństwa), którzy w ekstatycznym transie – w trakcie którego spożywają m.in. ofiarę z psa, a płomienie pochodni nie pozostawiają śladu na ich skórze – odgrywają i naśladują kolonizatorów. Taką jest interpretacja samego Roucha – ale także np. Paula Stollera czy Michaela Taussiga²² – którą podkreślił, m.in. wmontowując w filmowany rytualny trans fragmenty paradnych uroczystości brytyjskich. To (i nie tylko to) zestawienie skłoniło Janette DeBouzeck do wpisania filmu w nurt francuskiej etnografii surrealistycznej²³. Niewątpliwie przez długi czas film z uwagi na domniemany rasizm, kolonializm, a także antybrytyjskość był objęty cenzurą m.in. w samej Ghanie, ale także właśnie w Wielkiej Brytanii. Po latach doznał rewaloryzacji i uznania, jak również wielu ciekawych reinterpretacji²⁴. Rouch w rozmowie z Enrico Fulchignoni powie:

21 Por. S. Feld *Ciné-Ethnography*. Te sprzeczne oceny mogą wskazywać m.in. na fakt, że środowisko antropologiczne (czytaj: nauka) posługuje się innymi kryteriami oceny niż ludzie sztuki. Kwestie etyki reprezentacji bywają (szczególnie dziś) wysuwane na plan pierwszy. Warto może dodać, że o zrobienie tego filmu Rouch został poproszony przez samych hauków, a także, że gniew Griaule'a mógł wiązać się z jego zdecydowanie bardziej „apollinijską” wizją tych ludów. Film wyostrzał jeszcze dramatyzm obrzędu ze względu na zbliżenia i szybki montaż, choć można twierdzić, że ogólna wymowa filmu wcale nie wiodła do egzotykcji i „othering” (czyli położenia nacisku na różnice kulturowe między „nami” a „nimi”) czy rasizmu (por. A. Grimshaw *Kino antropologiczne Jeana Roucha*, przeł. A. Oleńska, S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 2004 nr 47/48, a także S. Sikora *Film i paradoksy wizualności*).

22 P. Stoller *The Cinematic Griot*; M. Taussig *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Routledge, New York–London 1993.

23 J. DeBouzeck *Etnograficzny surrealizm Jeana Roucha*, przeł. S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992 nr 3/4, por. też J. Clifford *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, KR, Warszawa 2000.

24 M.in. Paula Henleya – monografia Roucha, ale też niewątpliwie wybitnego autorytetu w kwestiach dorobku Roucha i filmu antropologicznego – który polemizuje m.in. z antybrytyjską wy-

Dwadzieścia pięć lat później ten film stał się klasyką. Jest pokazywany w ośrodkach edukacji w Nigrze i jest traktowany jako film antykolonialny. Przełamaleń nim wiele tabu, ale nie mogłem pokazać go samym haukom, chociaż to oni prosili mnie o jego zrobienie, by pokazywać go podczas rytuałów²⁵. *Les maîtres fous* był filmowany trzy lata przed uzyskaniem niepodległości przez Ghanę.²⁶

Drugi – *Jaguar* – choć ukończony dopiero po latach, był pierwszym filmem, który *post factum* Rouch nazwał etnofikcją, szczególnym gatunkiem pośrednim, który połączył etnografię i fikcję (na podobieństwo *science-fiction*). I choć połowa lat 50. to już okres fermentu i oczekiwania na zmiany związane z dekolonizacją, to jednak podejście Roucha jest tu bezprecedensowe. To do tego gatunku, etnofikcji, można odnosić przede wszystkim i najmocniej inny ważny termin postulowany i propagowany przez Roucha – *anthropologie partagée*, antropologii opartej na współpracy, antropologii współtworzonej²⁷. *Jaguar*²⁸ to historia trójki młodych przyjaciół Damouré Ziki, Lama Ibrahima Dia, Illo Gaoudela (pochodzących *notabene* z różnych grup etnicznych; dwóch pierwszych współpracowało z Rouchem następnie przez długie lata), którzy wyruszają w daleką wędrowkę z Nigru na Złote Wybrzeże (Ghana), aby zarobić pieniądze na „dorosłe życie”. I choć żaden z nich nie brał wcześniej udziału w podobnej wędrowce i znali ją raczej z opowieści (dla nich jest to „wędrowka filmowa”), to jednocześnie od Roucha wiemy, że wyprawa do pracy w mieście

mową filmu; nie z wszystkimi pomysłami Henleya trzeba się, jak sądzę, konieczności zgadzać (P. Henley *The Adventure of the Real*; por. też S. Sikora *Film i paradoksy wizualności*).

- 25 Widok postaci w transie miał – wedle słów Roucha – wywoływać trans u patrzących hauków.
- 26 E. Fulchignoni *Ciné-Anthropology*, s. 163. Bliższe omówienie i interpretacje filmu zob. np. A. Grimshaw *Kino antropologiczne*, P. Henley *The Adventure of the Real*, S. Sikora *Film i paradoksy wizualności*, s. 132-153, P. Stoller *The Cinematic Griot*.
- 27 Choć antropologia zawsze, a przynajmniej od dawna, postulowała konieczność bliskości z badanymi w celu uzyskania wiedzy z pierwszej ręki, to jednocześnie dość późno antropologzy zdali sobie dokładniej sprawę, że domeny „prawdy” bywają rozłączne, a „wiedza” nie sprowadza się do neutralnych informacji, które należy „zdobyć” po trosze jak przedmioty muzealne (które można kupić bądź skraść). Performatywne (improwizowane) przypadki *Jaguara*, *Moi, un Noir* czy *Petit à petit* stawiają pod znakiem zapytania kwestie reprezentacji. Wiedza i obraz są już nie tyle „wierną” reprezentacją „uprzedniego” stanu rzeczy, ile są one wytwarzane/odgrywane tu i teraz.
- 28 Nazwa, co ciekawe, odnosi się nie tyle do zwierzęcia, ile do kultowej marki samochodu, a także młodego wystylizowanego mężczyzny i jego sposobu poruszania się, a w tym przypadku jednego z bohaterów filmu, Demouré.

była powszechnym doświadczeniem w tej części Afryki²⁹. Wyprawy te, poza tym że miały dostarczyć materialnej podstawy do lepszego życia, były też traktowane jako rodzaj inicjacji, trochę podobnie jak „wyjazd na Zachód” czy doświadczenie służby wojskowej bywały traktowane w pewnych grupach społecznych w naszej kulturze. To właśnie w czasie pracy nad materiałami do tego filmu wśród komentarzy, o które poprosił Rouch, pojawił się i taki, że warto by nakręcić film o prawdziwych najemnych pracownikach, imigrantach, pracujących w Abidżanie. Autorem tych słów miał być Oumarou Ganda. On też stał się głównym bohaterem i narratorem w filmie *Moi, un Noir*. Oba filmy wykraczają zdecydowanie poza konwencję etnograficzną. Przede wszystkim radykalnie czerpią ze współczesności³⁰. Głównym terenem eksploracji staje się miasto – które w tradycyjnych podziałach umieszczane jest po stronie „cywilizacji” i nowoczesności (jak też socjologii), w opozycji do wsi i kultury tradycyjnej. W *Jaguarze* – co można uznać za świadomą prowokację – Rouch wmontowuje zresztą zdjęcia „dzikiego plemienia”, na które natykają się po drodze przyjaciele: przedmiotem ich zdziwienia staje się fakt, że owi ludzie chodzą nago. Można sądzić, że Rouch zdobywa się tu na ironiczny dystans wobec stereotypu etnografii, zainteresowanej tradycją, czyli, w metonimicznym skrócie, raczej „skąpo odzianymi dzikimi” niż tętniącymi życiem dużymi miastami afrykańskimi. Ale jednocześnie jest to ukazanie tego, że Afryka niejedno ma imię, natomiast „tradycyjna” etnografia miała często predylekcję do tworzenia rustykalnych obrazków. Już przez sam wybór tematu Rouch podział ten kwestionuje³¹. W jego rękach kamera jest osobliwym urządzeniem, które

29 Rouch mówi o 50 000–100 000 młodych chłopców migrujących każdego roku do Ghany, z czego około 30% miało uczestniczyć w ruchu Hauków. J. Marshall, J.W. Adams „*Les Maîtres fous*”, „*The Lion Hunters*”, and „*Jaguar*”. *Jean Rouch with John Marshall i John W. Adams*, przeł. S. Feld, w: *Ciné-Ethnography*, ed. by S. Feld, s. 190.

30 Johannes Fabian wskazał na dość powszechną w antropologii (i nie tylko) skłonność do odmawiania opisywanym „innym” współczesności/równoczesności (*coevalness*), antydatowania opisywanych ludów i poprzez odwoływanie się do różnych zabiegów językowych umieszczanie ich na innej płaszczyźnie czasowej. Ludzie, z którymi antropologdy się jak najbardziej spotkali, są konsekwentnie „przenoszeni” w przeszłość, również poprzez uporczywe obstawanie przy tym, że ich stan współczesny jest tożsamy lub bliski dawnemu. Formą owego umieszczenia pierwotnych (!), prymitywnych (!!) poza czasem, jest również nazwanie ich „ludami bez historii”. J. Fabian *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York 1983; *The Other Revisited. Critical Afterthoughts*, „*Anthropological Theory*” 2006 Vol. 6 No. 2, s. 139–152; Por. także J. Clifford *Kłopoty z kulturą*, s. 205–231.

31 Tu znowu ukryta i zdekonstruowana już dziś opozycja natura – kultura (skanonizowana m.in. przez strukturalizm Claude’a Lévi-Straussa), którą Rouch traktuje tu z ironicznym dystansem.

rejestruje to, co współczesne, to z czym bezpośrednio konfrontuje się filmowiec. Warto dodać, że Rouch nawet wówczas, gdy wybiera tematy tradycyjne, pozostaje „współczesny”³².

Moi, un Noir, jak zauważa Rouch, był pierwszym filmem, w którym Czarny przemówił do kamery (adres pierwszoosobowy), stał się przewodnikiem zarówno po swoim życiu codziennym, własnych doświadczeniach i, co więcej, marzeniach, a także po „swoim” mieście. Treichville to nazwa jednej z zamieszkałych przez Czarnych dzielnic, przedmieść Abidżanu. Do tej nazwy miał się zresztą odwoływać pierwotny tytuł filmu: „Le Zazouman de Treichville”. Ukierunkowanie na współczesność jest widoczne najwyraźniej właśnie w etnofikcji, niezależnie od tego, czy młodzi aktorzy odgrywają „siebie” w Afryce czy w Paryżu (*Petit à petit*, 1969). To zdecydowanie nowatorskie podejście.

Sfabularyzowana historia w *Moi, un Noir* jest z pozoru prosta. Akcja filmu toczy się przez tydzień i w rzeczy samej ukazuje różne formy codzienności, związanej z pracą, albo raczej jej poszukiwaniem, i „niecodzienności”: koniec tygodnia, czas wolny poświęcony kąpielom i zabawom na plaży, zawodom i popisom sprawności tanecznej, akrobatycznej jeździe na rowerze („taniec na rowerze”)³³ oraz wieczornym rozrywkom w barach i lokalach, w których do tańca przygrywają czarne zespoły. W tę codzienność Rouch wplata „sny o potędze”, o innym, lepszym życiu. Tu także można widzieć silne wykroczenie poza weryzm etnografii, działanie śmiałe i nowatorskie, a jednocześnie traktujące Czarnych z całą powagą. Rouch odwołuje się do fantazji, żeby uchwycić człowieka w pełni, wraz ze światem wyobrażonym, światem aspiracji, wraz

Przez długi czas w antropologii obowiązywał paradygmat „ratowania” tego, co zostało (antropologia ratunkowa). Powtarzane przez klasyków (Bronisław Malinowski, Claude Lévi-Strauss) stwierdzenie, że etnolog przychodzi zawsze „za późno”, gdy „tradycyjne kultury” już wymierają, jest w filmach Roucha podana w wątpliwość.

- 32 Widać to szczególnie wyraźnie w np. *Les maîtres fous*. Nie dość, że sam rytuał hauków jest antykolonialnym, historycznym (!) produktem współczesności, to poprzez przywołane już zabiegi zestawiania, zderzania tych samych postaci z różnych „ontologicznie” obszarów (miasto i oddalone ustronne miejsce w buszu) Rouch pokazuje radykalnie ich „równoczesność” i właśnie współczesność, również wówczas gdy odgrywają oni „swoje rytuały”. Pracujący w mieście i pochłonięci w ekstazy transie Czarni są tymi samymi ludźmi. Por. S. Sikora *Film i paradoksy wizualności*. Traktuję kwestię „symultaniczności” czasów jako równie ważną, jak wskazanie przez Grimshaw na trzyczęściową strukturę filmu i przyrównanie go do obrzędu przejścia, czyli wskazanie na procesualny wymiar rytuału i filmu. Por. A. Grimshaw *Kino antropologiczne*.
- 33 Ganda: „Ci faceci, to najlepsi tancerze, noszą kowbojskie ubrania, by odróżnić się od innych. Są mistrzami roweru. Nazywamy to tańcem na rowerze”.

z tym, z czym etnografia długo nie potrafiła sobie dobrze radzić. Ganda vel Robinson występuje na ringu jako champion boksu; wkrótce potem widzimy go siedzącego na widowni i obserwującego walki. Najwyraźniej oczyma wyobraźni widzi on siebie jako mistrza popularnego sportu i rozrywki... Kolejny „sen” to obrazek stabilizacji, który towarzyszy – już „naszym” – obrazom zamroczenia alkoholowego Robinsona po frustracji związanej z odejściem Dorothy z napotkanym w barze przygodnym Włochem. To „ześliźnicie się” w marzenie-sen łączy się z brutalną rzeczywistością. Pijanego i niewypłacalnego Robinsona barmani wyrzucają z baru: „Możecie mnie wyrzucić, jeśli chcecie, ale i tak nie uda się wam powstrzymać mnie przed podążaniem za Dorothy Lamour. Wkrótce ożenię się z Dorothy Lamour. Dorothy Lamour będzie moją żoną, a ja zostanę aktorem jak Marlon Brando”. Temu wyznaniu towarzyszą obrazy kobiety oczekującej na powrót męża na progu domostwa, rozbiegającej się – najwyraźniej dla męża – w zaciszu domowego ogniska.

Wszystkie te obrazy można wpisać w poszerzoną wizję codzienności, tej doraźnej i tej związanej z aspiracjami i marzeniami. Poranek przynosi kolejną porażkę: pojedynek na pięści z Włochem, na którego natyka się w domu upragnionej kobiety, kończy się przegraną. Można się zastanawiać, czy takie rozwiązanie mógł zasugerować sam Ganda i czy taki finał miłości do Dorothy nie jest sfabularyzowanym zasygnalizowaniem „szklanego sufitu”, przez który wcale nie jest łatwo się przebić. Bolączką afrykańskich miast jest wszakże – co zapowiada we wstępie Rouch – rzesza bezrobotnej młodzieży...

Powiada się, że Rouch nie tworzył filmów politycznych ani zaangażowanych. Bywał za to zresztą z różnych stron krytykowany, zarówno w Europie, jak i Afryce – pisze o tym m.in. Bregstein³⁴. Na pewno nie znaczy to jednak, że kwestie społeczno-polityczne były mu obojętne. Chyba najlepiej zaświadcza o tym właśnie filmy zaliczane do etnofikcji, widać to w *La pyramide humaine* (1959), gdzie z całą otwartością staje kwestia nawiązania relacji między mieszaną parą w Afryce, niemniej różne aspekty społeczno-polityczne można śledzić także w innych jego filmach: *Petit à petit*, *Cocorico! Monsieur Poulet* czy właśnie w *Moi, un Noir*.

Owo wprowadzenie w codzienność odbywa się na wielu płaszczyznach. Niemal na samym początku filmu Robinson, natykając się na wypadek samochodowy, mówi: „Jesteśmy jak Amerykanie, u nas samochód starcza na dwa miesiące”. Zbliżenie do Ameryki i Europy (czyli świata Zachodu)

34 Ph. Bregstein *Jean Rouch, Fiction Film Pioneer: A personal account*, w: *Building Bridges*, ed. by J. ten Brink.

sygnalizują różne obrazy. Rouch zestawia w kolejnych ujęciach sporo napisów i nazw, które zasługują na przywołanie: Cordonerie Chicago/Fabrication Reparation, Ville de Paris, Aux Saint Germain des Prés, Chemiserie Articles de Luxe, Pigalle, Holly Wood/Salon de Coiffure... no i kilkakrotnie pokazane tabliczki krzyżujących się ulic: rue i avenue, podobnie jak w wielu miastach Stanów Zjednoczonych, tyle tylko, że po francusku... Pojawiają się też postaci ze świata filmu, plakaty filmowe, m.in. właśnie z Marlonem Brando. Ta ikonosfera jest znacząca i ważna, a ujęcia zdecydowanie wykraczają poza próbę kontekstualizacji miejsca akcji. Ich intencjonalność i nagromadzenie wskazują, że filmowiec doskonale zdaje sobie sprawę z wagi tych nazw.

Gdy na początku filmu Rouch przedstawia swoich bohaterów, podaje ich pseudonimy: Edward G. Robinson (Oumarou Ganda) i Eddie Constantine, agent FBI (Petit Touré). Inne przydomki są również znaczące: Tarzan, Dorothy Lamour... Gdy chwilę potem Robinson sam się przedstawia, od razu wyznaje, że tak naprawdę nie nazywa się Robinson i że to przezwisko nadali mu przyjaciele „ponieważ wyglądam jak pewien Edward G. Robinson grający w filmach”³⁵. Dodaje również, że jako imigrant woli nie podawać własnego nazwiska: „Nie podaję ludziom prawdziwego nazwiska. Jestem obcokrajowcem”. To delikatny sygnał, że przestrzeń społeczna, po której się poruszamy, jest politycznie wrażliwa.

Warto zwrócić uwagę na pojawiające się znaki odwołań do kultury Zachodu, naśladownictwa, prób zbliżenia do Zachodu: czarny człowiek w białej masce, jak nazwał to Frantz Fanon (tytuł: *Black Skin, White Masks*). W filmie dwukrotnie w komentarzu Gandy *expressis verbis* pojawiło się odwołanie do Ameryki: „Jesteśmy jak Amerykanie...”, „Spójrz na niego! Jest dokładnie taki sam, jak kowboje w Teksasie na swoich koniach...”, czyli, w tym przypadku, rowerach. Temat kulturowej mimikry jest daleki od oczywistości. Łączy się ją często przede wszystkim z kwestią kolonialnej *mimesis*, „indoktrynacji”, wychowaniem człowieka-naśladowcy, *The Mimic Men* (V.S. Naipaul). Takie podejście wskazuje też na paradoks naśladownictwa. Wkrada się tu bowiem

35 Mamy tu do czynienia z całą gamą „zastępstw”. W obu przypadkach nazwiska te same w sobie są już pseudonimami: Edward G. Robinson (Emanuel Goldenberg, stąd G.) był aktorem amerykańskim, pochodzenia żydowskiego, który urodził się w Rumunii, zaś Eddie Constantine (Edward Constantinowsky) — aktorem i piosenkarzem francuskim, pochodzenia rosyjskiego urodzonym w USA. To interesujące, że oba pseudonimy przywołują postaci ze świata kina. Doświadczane podobieństwo Robinsona i Gandy, jak dowcipnie skwitował Henley: „is not immediately obvious” (*The Adventure of the Real*, s. 85)

różnica, a jak zauważa Homi Bhabha „zanglicyzowanie oznacza z całą wyrazistością, że nie jest się Anglikiem”. I kwestia owej różnicy wydaje się bardzo znacząca z punktu widzenia władzy. Ale owa gra, „czynienie podobnym”, ma też drugą stronę, kiedy to „obserwator staje się obserwowanym”³⁶. To tu kryje się siła subwersywnej gry, jaka może się pojawić w obrębie naśladownictwa widzianego ze strony naśladowujących. Temat ten pojawił się już przy okazji *Les maîtres fous*. To właśnie do subwersywnej gry w znacznej mierze odwołują się interpretacje Roucha, Stollera i Taussiga. James Ferguson uznaje zresztą *Les maîtres fous* za kluczowe dzieło dotyczące kolonialnej mimikry. Ale jednocześnie Ferguson – uznając wieloznaczność i kontekstualność tych fenomenów – powiada, że może tu chodzić o coś więcej, a mianowicie o roszczenie do politycznych i społecznych praw pełnego uczestnictwa w szerszym społeczeństwie: „ani drwina ani żałosne kolonialne małpowanie, ale niedające spokoju roszczenie równych praw członkostwa w drastycznie nierównym społeczeństwie globalnym” nie pod postacią „ozdobnych barbarzyńców, lecz cywilizowanych ludzi”³⁷. Chodzi zatem o postulowaną przez Johanna Fabiana radykalną współczesność³⁸, ale także, a może nawet przede wszystkim – podkreśla Ferguson – solidarność.

Nowatorstwo etnofikcji – w kontekście antropologii – łączyło się z bardzo mocnym naciskiem na improwizację. Oczywiście można tu widzieć wyraźne wpływy neorealizmu włoskiego (wykorzystanie aktorów nieprofesjonalnych i improwizacji), ale i surrealizmu (rola przypadku, „zestawień kulturowych” czy też surrealistyczne poczucie humoru, np. przywołana wcześniej scena z *Jaguara*, napotkania „prawdziwych”, bo nagich, „dzikich”). Ale w przypadku *Moi, un Noir* Rouch sprawa wydaje się nieco bardziej skomplikowana. Ganda vel Robinson staje się drugim, a w zasadzie nawet pierwszym narratorem – szczególnie narratorem intradiegetycznym i homodiegetycznym³⁹.

36 H. Bhabha *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010, s. 82, 84.

37 J.G. Ferguson *Of Mimicry and Membership: Africans and the „New World Society”*, „Cultural Anthropology” 2002 Vol. 17 No. 4, s. 565, 566.

38 „Ujmując rzecz inaczej i być może bardziej utopijnie, kwestia myślenia o Afrykanach i współczesności radykalnie wiąże się z nie tyle z tym, by Afrykanie otrzymali swój kawałek tortu, lecz raczej z tym, kiedy, gdzie i jak ów tort jest wypiekany, oraz z tym, że Afrykanie nie muszą się o niego dopraszać czy żądać.” J. Fabian *The Other Revisited*, s. 571.

39 Szczególnym, dlatego, że między „grą” a dograną narracją istnieje spory dystans czasowy. Czy można nadal mówić o jedności tożsamościowej Gandy, kiedy mamy do czynienia z kreatywnym myśleniem o pewnych sytuacjach, które zostały „odegrane” znacznie wcześniej. Czy możemy twierdzić, że mamy do czynienia stale z tą samą osobą? Niekoniecznie. Wydaje się, że

Pierwszym, bowiem to jego narracja dominuje w filmie, choć „porządkujący” i strukturujący głos Roucha jest również mocno słyszalny (narrator ekstradietyczny). To głos Roucha (*voice over*) otwiera film:

Każdego dnia młodzi ludzie, podobnie jak bohaterowie tego filmu, przybywają do miast afrykańskich. Porzucają szkoły i pracę w rodzinnych stronach, by próbować znaleźć dla siebie miejsce we współczesnym świecie. Owi niewykwalifikowani nie bojący się żadnej pracy chłopcy, są jedną z bolączek nowych miast afrykańskich: bezrobotną młodzieżą. Ci młodzi ludzie są rozdarci pomiędzy tradycją i mechanizacją, pomiędzy islamem i alkoholem. Pozostają wierni swoim wierzeniom, choć uwielbieniem darzą gwiazdy sportu i kina. Przez sześć miesięcy podążałem za grupą młodych imigrantów z Nigru w Treichville, na obrzeżach Abidżanu. Zaproponowałem, żebyśmy zrobili wspólnie film. Oni mieli odgrywać swoje codzienne role, bez narzucania im tego, co mieliby robić lub powiedzieć. W ten sposób improwizowaliśmy ten film.

Rouch przedstawia głównych bohaterów, po czym oddaje głos jednemu z nich, Robinsonowi, dla którego film stanie się – wedle słów Roucha – lustrem, w którym zobaczy siebie (*a mirror of self-discovery*). Pojawia się postać Robinsona, który pod tablicą z napisem Treichville (stacja kolejowa), trochę niczym konferansjer, zaprasza do odwiedzenia miasta: „Panie i Panowie, oto Treichville”. Teatralność tego inicjalnego gestu jest wyraźna. Robinson odwraca się i podąża w miasto. A kamera za nim. Śledzi i obserwuje go, jego przyjaciół i miasto. Choć oczywiście to, co widzimy, zdecydowanie nie sprowadza się tylko do podążania za grupą bohaterów. W poświęconym Rouchowi filmie Philo Bregsteina, Ganda mówi: „Film był całkowitą improwizacją. Mogę powiedzieć, że od samego początku byłem w mniejszym czy większym stopniu jego współreżyserem... ponieważ podsuwałem Rouchowi pomysły... a jednocześnie w nim grałem”⁴⁰. Dość podobnie o doświadczeniu współpracy z Rouchem mówił Demouré Zika w filmie Berit Madsen i Anne Mette Jørgensen:

sam proces oglądania siebie, przemienia „ja” w trzecią (co niekoniecznie znaczą obcą) osobę jest połączony z koniecznym aktem refleksji.

40 Wypowiedź w filmie Ph. Bregsteina *Jean Rouch and His Camera in the Heart of Africa*, Holandia 1986 (zdjęcia były kręcone w 1977 roku).

[Rouch] daje nam możliwość wyboru, jak mamy robić nasze filmy. Nie mówi: „Zrób to i to” [...] jak w filmach innych ludzi. Daje nam czas do namysłu i wspólnego omówienia tego, jak zrobić film, który zainteresuje ludzi i sprawi, że będą się śmiać. To do nas należy znalezienie pomysłu. – Proponujemy: „Proszę pana, zróbmy ten film”. A Rouch odpowiada: „Ale jak?”. Spotykamy się w hotelu Damsi, żeby zjeść i porozmawiać. Dyskutujemy, co trzeba zrobić, gdzie pójść i z kim się zobaczyć. To nasza decyzja. A Rouch po prostu słucha. Nigdy nic nie mówi. Dochodzimy do wzajemnego porozumienia i zaczynamy. Mówimy: „Proszę pana, proszę wziąć kamerę!” I zaczynamy film.⁴¹

Sam Rouch twierdził zaś, że „wynalezienie tej metody” wiązało się ze specyfiką kultury słowa mówionego, z którą miał do czynienia.

Gdy pracuje się z ludźmi, którzy są mistrzami tradycji ustnej, nie można pisać scenariusza, nie można pisać dialogów. Dlatego też musiałem się poddać improwizacji, to znaczy sztuce Logosu, sztuce słowa i gestu. Musisz zainicjować serię działań, by, niespodziewanie, dostrzec ukazanie się prawdy, z pozbawionych pewności (*disquieting*) działań osoby, która została wytrącona ze stanu równowagi (*has become disquieted*). [...] Stawialiśmy sobie samym zagadki. Układaliśmy szarady i graliśmy w zgadywanki. Jednocześnie wkraczaliśmy w to, co niewiadome, a kamera wymuszała kontynuację działań. To była bardzo prosta recepta, z uwagą na to, że sam stałem za kamerą. W większości przypadków sekwencji początkowych, nie wiedziałem, jak skończy się film i stąd nigdy nie czułem się znudzony. Jestem zmuszony improwizować na dobre i na złe.⁴²

Warto pamiętać, że *Moi, un Noir* był jeszcze filmowany kamerą pozbawioną możliwości synchronicznego nagrywania dźwięku⁴³; dźwięk zaś był w filmie dogrywany (improwizacja) do wstępnie zmontowanego materiału w studiu radiowym. Dlatego w istocie w tym przypadku można mówić o podwójnej improwizacji: najpierw w trakcie gry na planie, potem zaś w trakcie dogrywania komentarzy przez bohaterów (przede wszystkim Gandę i Petit Touré'a),

41 Film B. Madsen, A.M. Jørgensen *Friends, Fools, Family: Rouch's Collaborators in Niger*, Menche Film, Dania 2007.

42 E. Fulchignoni *Ciné-Anthropology*, s. 149.

43 Rouch korzystał z kamery Bell and Howell, która wymagała nakręcania sprężyny co 25 sekund.

kórtzy – w końcu minęło sporo czasu między tymi fazami filmu (za obrazę policjanta Touré trafił na trzy miesiące do aresztu, co wydłużyło ten proces) – improwizują „wypowiadając” własne kwestie, które czasem przybierają postać bliską „monologowi wewnętrznemu”, a czasem opisują i komentują własne zachowania oglądane na wstępnie zmontowanym filmie⁴⁴.

Ale narracja w *Moi, un Noir* wydaje się jeszcze bardziej skomplikowana. Nie ogranicza się jedynie do „rzeczywistych głosów”. Choć zdają sobie sprawę z pewnej kontrowersyjności takiego rozwiązania, to na potrzeby tego wводу „głosem” chciałbym określać również – wbrew pomysłom np. Mike Bal – „narrację wizualną”⁴⁵. Jeśli obstają przy tym rozwiązaniu, to przede wszystkim dlatego, że w tym filmie trudno wprowadzić precyzyjne rozgraniczenie perspektywy Roucha i jego partnerów. Oczywiście, skoro to Rouch trzyma kamerę, to można by w uzasadniony sposób twierdzić, że cały „obraz” jest Rouchowski: to jego wybór. Jeśli jednak uznać za prawdziwe twierdzenie, że już Flaherty „konsultował się” z podmiotami, które filmował, co do wagi filmowanych wydarzeń i ujęć, to można sądzić, że Rouch – który uznał Flaherty’ego za swego „przodka totemicznego”, a jednocześnie był zdecydowanie bardziej refleksyjny w tym zakresie – musiał polegać w znacznym stopniu w podejmowanych wyborach również na swoich partnerach. Tak też sugeruje Bregstein, jedna z niewielu osób, które przyglądały się pracy Roucha *in situ*, w Afryce. Podobnie musiało być z kwestią montażu. Choć głosy były dogrywane do wstępnie zmontowanego materiału, to również i tu, należy sądzić, mogło dochodzić do pewnych negocjacji, o których niewiele, niestety, wiemy⁴⁶.

Mamy zatem do czynienia z dość skomplikowaną grą głosów i wpływów. Każdy dzień – wedle słów Gandy – zaczynał się od ustalenia planu dnia.

44 Odnośnie do głosu Gandy Rouch powiedział: „Stworzył on narrację na trzech poziomach. Pierwszy wiąże się z opisem tego, co widać, drugi jest rodzajem dialogu, a trzeci – wypowiedzią na temat jego własnej kondycji.” D. Georgakas, U. Gupta, J. Janda *The Politics of Visual Anthropology. Jean Rouch with Dan Georgakas, Udayan Gupta*, w: *Ciné-Ethnography*, ed. by S. Feld, s. 219. Oczywiście za prototyp tego „skomplikowanego (wielogłosu)”, który czasem przybiera formę komentarza pierwszoosobowego, a czasem deskrypcji, można uznać improwizowany – wedle słów Roucha – „wielogłosowy” komentarz samego reżysera do *Les maître fous*. Ten ostatni był oczywiście jeszcze bardziej skomplikowany. Por. J. DeBouzeck *Etnograficzny surrealizm*.

45 Zdają sobie sprawę, że właściwszym terminem w tym przypadku jest fokalizacja: „Fokalizacja jest relacją między widzeniem i tym, co ‘widziane’, postrzegane”. M. Bal *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. zespół tłumaczy, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 147.

46 Por. cytowane wcześniej wypowiedzi Gandy i Ziki.

Rouch podąża za swoimi bohaterami, którzy improwizują ustalone sceny, zachowania, wydarzenia. Ponieważ wiele scen rozgrywa się w scenerii naturalnej, zapewne czasem interweniował przypadek, jak choćby w scenie z wypadkiem samochodowym. Wedle obserwacji i ustaleń Bregsteina owe „improwizacje” były najczęściej skrupulatnie przygotowywane.

Jego pozornie swobodne improwizacje skrywały gruntowne przygotowanie, które można by nazwać scenariuszem w ramach tradycji ustnej. Służyły one za trampolinę, by zanurzyć się w filmie, w tym miejscu scenariusz wypadał za burtę. [...] *Mise-en-scène* był starannie przygotowywany po najmniejsze detale bez użycia kamery, a Rouch poszukiwał miejsc dla umiejscowienia kamery, podczas gdy Demouré, Lam i Tallou, niczym wytrawni profesjonaliści przemierzali trajektorie względem jego wyimaginowanej kamery, zanim zaczęli odgrywać ‘swoje’ postaci. Co interesujące Rouch często podążał za sugestiami swoich przyjaciół, co nie należy do zwyczajów reżyserskich.⁴⁷

Samo filmowanie poprzedzała wizyta w miejscach filmowania i tam sceny były szczegółowo dopracowywane. Można więc zasadnie domniemywać, że już ta pierwsza faza jest pochodną skomplikowanej interakcji „aktorów” i Roucha. I choć wiele pomysłów wychodziło od samych bohaterów, to myślę, że reżyserska kuratela Roucha bywała znacząca. Warto zauważyć, że ta dbałość o dopracowywanie scen „na sucho” wynikała również z tego, że Rouch najczęściej robił filmy niskobudżetowe, czasem sam je finansował; taśma filmowa była więc materiałem cennym. W zdecydowanej większości przypadków to Rouch był odpowiedzialny za „ umiejscowienie” kamery, to „jego” kamera (postulował wręcz jedność z kamerą: „*I am a ciné-Rouch in a state of ciné-trance in the process of ciné-filming*”⁴⁸). Warto dodać, że filmowanie, z uwagi na ostre afrykańskie słońce, odbywało się najczęściej tylko między 17 a 19. Pierwszy montaż (robiony przez Catherine Dourgnan i Marie-Josèphe Yoyotte) musiał wiele zawdzięczać już przede wszystkim Rouchowi. To na przecięciu filmowania i montażu rodzi się fokalizacja. Nazwałem ją „głosem” i za ten głos w zdecydowanej części odpowiada Rouch.

47 Ph. Bregstein *Jean Rouch*, s. 170. Obserwacja ta została poczyniona przy okazji pracy nad filmem Roucha *Madame l'eau* (1992). Wyróżnienie dodane, także dalej – S.S.

48 E. Fulchignoni *Ciné-Anthropology*, s. 150.

Jak widać, ostateczny rezultat można uznać za bardzo skomplikowany proces interakcji, pomysłów i zmian. Fakt, że „komentarz” był dogrywany trzy miesiące po ukończeniu filmu, sprawia, że możemy mówić o kolejnych aktach refleksji. Zapewne komentarz/głos Gandy też był „improvizacją ćwiczoną” i moderowaną, choć oczywiście to już tylko domysły. Po latach Ganda zdystansował się od swoich wcześniejszych doświadczeń z Rouchem. Nie stał się aktorem takim jak Marlon Brando, ale został jednym z pierwszych afrykańskich reżyserów. W wywiadzie udzielonym Pierre’owi Haffnerowi pod koniec swego, niestety, krótkiego życia powiedział:

Osobiście nie za bardzo lubię ten film [*Moi, un Noir*] z wielu powodów: po pierwsze, w pewnym momencie to wszystko zakrawa na fałsz; ponadto sądzę, że moje myśli powinny być przedstawione odmiennie, ponieważ w pewien sposób byłem współreżyserem tego filmu, miałem w nim swój udział; dzień po dniu pracowaliśmy razem, a potem Rouch zrobił montaż...

Rouch czerpał korzyści z mojego życiowego doświadczenia, poza tym na początku nie było mowy o robieniu filmu o weteranie wojny w Indochinach; to miał być film o migrantach z Nigru; miał się nazywać ‘Zazouman de Treichville’, krótki metraż, a skończyliśmy na filmie długometrażowym *Moi, un Noir*. W swoim pierwszym filmie próbowałem te kwestie ująć wprost, powiedzieć niemal te same rzeczy, tak jak je widziałem, z większą ilością szczegółów, i to dlatego zrobiłem *Cabascabo* [1968], by wyrazić, to, co odczuwam... ponieważ nie miałem sposobności, by uczynić to wcześniej. Tak się te sprawy mają; niemniej w *Moi, un Noir*, rzeczy są prawdziwe...⁴⁹

Choć od cytowanego wcześniej wywiadu nagranego do filmu Bregsteina minęły zaledwie trzy lata, słowa te pobrzmiwają zdecydowanie bardziej krytycznie wobec Roucha. To jedna z bardziej polemicznych wypowiedzi jego byłych współpracowników⁵⁰. Niemniej można by przewrotnie zapytać, czy twierdzenie Roucha, że *Moi, un Noir* stanie się zwierciadłem pozwalającym, by Ganda odkrywał siebie, nie pozostaje bardzo prawdziwe. Tak najwyraźniej się stało i pod tym względem można uznać, że film ten stał się „dobrym

49 Cyt. za S. Ungar *Whose Voice? Who’s Film?: Jean Rouch, Oumarou Ganda and Moi, un noir*, w: *Building Bridges*, s. 118-119.

50 Por. np. cytowane wypowiedzi z filmów o Rouchu.

projektem”, który pozwolił Gandzie nie tylko zostać reżyserem, lecz także projektować własną tożsamość, ukierunkować ją prospektywnie, w istocie pozwolił jej zaistnieć⁵¹. I pod tym względem plan Roucha został zrealizowany.

Niniejszy tekst rozpocząłem od słów Kaufmanna, że tożsamość można traktować raczej jako projekt skierowany na przyszłość i odniosłem je do Roucha. Niemniej wydaje się, że w większym nawet stopniu odnoszą się one do Gandy. Słowa Stuarta Halla, jak sądzę, tylko potwierdzają tę interpretację:

Tożsamości są tworzone w obrębie a nie na zewnątrz reprezentacji. Odwołują się w równym stopniu do wynajdywania tradycji, jak i do samej tradycji, zmuszając nas [do jej] czytania nie jako niekończącej się powtarzalności, lecz „jako zmiany samej” (Paul Gilroy): nie jest to tzw. powrót do korzeni, lecz pogodzenie się z naszymi „drogami”.⁵²

Wydaje się, że warto na zakończenie przytoczyć także opinię Manthia’a Diawary – teoretyka kultury, badacza i filmowca – który (choć wcale nie pozostaje bezkrytyczny wobec Roucha) w czasie nowojorskiej retrospektywy etnofikcji Roucha (2000), powiedział:

Do pewnego stopnia ten film [*Moi, un Noir*] stał się dla mnie miejscem narodzin Afryki, która ma się dopiero stać Afryką. Nie można w gruncie rzeczy uchwycić żadnej innej Afryki, która znajdowałaby się za tą właśnie Afryką – z całą związaną z tym alienacją. W rzeczy samej alienacja, jest tym [...] co robi takie wrażenie w tym filmie.⁵³

Jeśliby potraktować te słowa z całą powagą, to mogłoby to znaczyć, że film (antropologiczny) nawet wcześniej i mocniej niż prace pisane przez antropologów stał się refleksyjnym narzędziem nie tylko dla samych antropologów,

51 Od czasu studiów pozostaje dla mnie wyzwaniem próba zrozumienia fenomenu „czasu afrykańskiego”, który (prawie) „nie zna” czasu przyszłego – por. J.S. Mbiti *Afrykańskie religie i filozofia*, przeł. K. Wiercińska, Pax, Warszawa 1980.

52 S. Hall *Introduction: Who Needs 'Identity'?*, w: , S. Hall, P. Du Gay *Questions of Cultural Identity*, SAGE, London 1996, s. 4.

53 [J. Berthe] *Chronicles of African Modernities. A retrospective of Jean Rouch's films* (NYU, 2000), transkrypcja i wprowadzenie J. Berthe (2006) na podstawie sporządzonego przez siebie zapisu filmowego. Zob. <http://www.maitres-fous.net/Chronicles.html> (10.12.2010). Diawara w wygłoszonych wówczas słowach komentarza bardzo ciekawie odniósł się także do poruszanej wcześniej w tekście kwestii mimikry. Por. też S. Sikora *Fim i paradoksy wizualności*.

ale także dla członków społeczności i kultur badanych przez antropologów. To płaszczyzna obrazu i słowa mówionego bywały lepszymi platformami dwustronnej komunikacji niż słowo pisane. Swego czasu zwrócił już na to uwagę Marcus Banks⁵⁴, twierdząc, że antropolodzy wizualni byli refleksyjni zdecydowanie wcześniej, niż pojawił się z całą mocą zwrot refleksyjny, symbolizowany m.in. przez *Writing Culture*⁵⁵.

Abstract

Sławomir Sikora

UNIVERSITY OF WARSAW

Jean Rouch: The Enfant Terrible of the Anthropology of Film

The field of anthropology continues to be dominated by an approach that focuses on the spoken or written word. The filmmaker and anthropologist Jean Rouch is one of the few who have worked comfortably with both film and the (spoken and written) word. Sikora presents Rouch's method and working style mostly by looking closely at his key film, *Moi, un Noir* (1958). Rouch is presented as a pioneer not only of shared anthropology, but also of the method in which the creation of anthropological knowledge (film) becomes a tool supporting the process of constructing a (new) subjectivity and of transgressing the colonial relationship. Oumarou Ganda, the film's protagonist, would become a groundbreaking African film director.

Keywords

cultural anthropology, shared anthropology, ethnofiction, film, Jean Rouch, identity, Oumarou Ganda

⁵⁴ M. Banks *Rites of Footage*, „The Times Literary Supplement” 1998, 4 December, s. 30.

⁵⁵ *Writing Culture*, ed. by J. Clifford, G.E. Marcus.