



iz kinotečnih arhivov

Melita Zajc

Jaz, črnc

Jean Rouch in film v Afriki

»Vsak dan mladi ljudje, podobni junakom tega filma, pridejo v mesta Afrike. Zapustili so šolo ali delo na domačih poljih, da bi poizkusili najti svoje mesto v sodobnem svetu. Postali so ena od boleznih novih afriških mest, mladi brez dela. Razpeti so med tradicijo in mehanizacijo, med islam in alkohol. Zvesti so svojim prepričanjem ter obožujejo moderne zvezde boksa in filma. Šest mesecev sem sledil skupini imigrantov iz Nigra v Treichvillu, predmestju Abidjana. Predlagal sem jim, da posnamemo film, kjer bodo igrali sami sebe in bodo lahko naredili ali rekli, kar bodo hoteli. Tako smo improvizirali ta film. Eden od njih, Eddie Constantine, je bil tako zvest

svojemu junaku, Lemmyju Cautionu, agentu FBI, da so ga v času snemanja obsodili na 3 mesece ječe. Za drugega, Edwarda G. Robinsona, je film postal ogledalo samoodkrivanja. Bivši vojak v vojni v Indokini, ki se mu je oče odpovedal, ker je izgubil vojno, je junak tega filma. Predajam mu besedo.«

Tako pripoveduje glas Jeana Roucha na začetku filma *Jaz, črnc* (Moi, un noir, 1958), medtem ko kamera od blizu opazuje ljudi na pločnikih, avtomobile na avenijah velemesta, obalo, ki se utaplja v temi noči, počasi, dokler ne ostanejo osvetljeni samo širok nasmeh in velike oči mladega nasmejanega moškega. »Edward G. Robinson ni moje

pravo ime, tako mi pravijo prijatelji, ker sem podoben ameriškemu filmskemu igralcu,« pove, ko povzame pripoved. »Dame in gospodje, predstavljam vam Treichville!« Pripoveduje o množici imigrantov iz Nigra, ki v glavnem mestu Slonokoščene obale iščejo delo in boljše življenje. O kontrastu dveh četrti, Plateauja s pravkar zgrajenimi nebotičniki in širokimi avenijami, po katerih se v evropskih limuzinah prevažajo ljudje v zahodnih oblačilih, in Treichvilla na drugi strani zaliva, kjer se v pritličnih bivališčih drenjajo imigranti. Bližnji posnetki ljudi se izmenjujejo s posnetki plakatov hollywoodskih filmov ter stenskih slik in grafitov, ki upodabljajo motive zahodne potrošniške kulture. Pripoveduje o prijateljih, ki delijo isto usodo, Elite opravlja priložnostna dela, Dorothy Lamour je prostitutka, v katero je zaljubljen Eddie Constantine, prodajalec tekstila, Tarzan pa je taksist, ki zaročenko Jane ob sobotah v avtu vozi na plažo. Podobno shematična kot sestava nosilnih likov je tudi pripoved filma, znotraj katere podobe, ki jih izmenično spremljata glasova E. G. Robinsona in J. Roucha, rekonstruirajo tipični delavnik ekonomskega migranta v Abidjanu: vsakodnevno pot preko zaliva, iskanje dela, priložnostna opravila. Prenosna 16-milimetrska kamera omogoča, da so posnetki narejeni iz roke in lahko od blizu opazujemo čustva, fizične napore, socialne razlike. Ko Elite in E. J. Robinson na pločniku zaspita za nekaj ur, da nabereta moči, od spodaj opazujeta avtomobile, ki vozijo mimo, in sanjata o tem, da bosta nekoč imela dom, ženo, družino. Sobota je čas za izlet na plažo, zvečer ples, boks, igre na srečo. Vse je mogoče. A ko je vikenda konec, se razblinijo tudi sanje. Eddie Constantine konča v zaporu, E. G. Robinson se ob obali spominja vojne v Indokini.

Med ničem in bolečino

Ta zadnja sekvenca je najpomembnejši element filma. Majhne razlike med zaporednimi posnetki hoje ob obali, ki so jih prvi gledalci, kot se spominja Rouch, razumeli kot napako, so pomenile začetek *jump cut* montažne tehnike, ki je kasneje postala prepoznavna poteza



Jaz, črnc



Jaz, črnc



Jaz, črnc

francoskega novega vala. *Jaz, črnc* na tej točki tudi zaustavi dotlej linearni opis življenja migrantov – prestavi se v preteklost, s tem pa hkrati prenese pozornost na eno samo osebo ter iz nje naredi filmskega junaka. Junaka, ki ima na izbiro nič ali bolečino, kot pravi Godardov Michel (J. P. Belmondo) v **Do poslednjega diha** (*À bout de souffle*, 1959). Michel izbere nič – »bolečina je kompromis,« pravi. V filmu *Jaz, črnc* izbiro ponazarjata Eddie Constantine, ki je izbral nič in pristal v zaporu, ter Edgar G. Robinson, ki mu je ostala bolečina. Njegov položaj je drugačen od Michelovega, saj sam v filmu le zastopa izbiro, ki jo opravijo migranti – tudi sklepna sekvenca, ki razkrije njegovo sodelovanje v Indokini, tega ne spremeni. Poanta je v tem, da izbere ni. Novovalovci so se uprli klasični filmski pripovedi, vendar spektakularna Michelova smrt v filmu *Do zadnjega diha* pritrjuje klasičnemu razumevanju junaka kot gospodarja svoje usode. Motiv antijunaka kot nekoga, ki nima izbire, so pravzaprav najbolj radikalno zastavili avtorji, ki niso veljali za značilne predstavnike novega vala, poleg Roucha denimo Robert Bresson ali Jean Eustache. Pri Rouchu je, za razliko od omenjenih dveh, najbolj pomembno to, da je zanj odmik od klasičnega filma ne le formalna, temveč predvsem politična poteza. Kritiki mu očitajo, da je govoril v imenu Afričanov, namesto da bi njim samim dal besedo. Po mojem mnenju pa je, tudi z liki antijunakov, torej junakov, ki nimajo izbire, svet filma odprl za prebivalce globalnega juga, ki jim je kolonializem stoletja odrekal možnost, da bi oblikovali zgodovino. Omogočil jim je vstop tako med filmske junake kot tudi med ustvarjalce.

Roucheva metoda

Struktura, ki temelji na koncu, je osnova Roucheve poetike. Kot se je kasneje spominjal sam¹, je učinkovitost takega pristopa spoznal, ko je iz Afrike v Pariz prvič prinesel filmske posnetke. To so bili posnetki lova na nilskega konja, ki jih je najprej pokazal v Musée de l'Homme, potem pa mu je prijatelj Michel Leiris predlagal, da jih predvaja še v takrat popularnem nočnem klubu. Projekcija je požela takšno navdušenje, da je podjetje French Newsreel posnetke odkupilo za filmske novice. Tako je nastal film **V deželi črnih magov** (*Au Pays des Mages Noirs*, 1947), ki ga je sam Rouch imenoval »pošast«, saj so gradivo premontirali, mu dodali posnetke živali iz Indije in ga opremili s komentarjem v stilu kolesarske dirke. Zlasti konec je bil povsem v nasprotju z običaji Afrike, vendar pa je bil dramatičen, je kasneje komentiral Rouch. Tako je odkril, da je treba montirati »od konca proti začetku« in »najboljše posnetke prihraniti za konec«.

Tudi ekipa, s katero je sodeloval, se od prvih projektov ni dosti spreminjala. Z Damouréjem Ziko sta se spoznala že, ko je Rouch v času druge svetovne vojne v Nigru delal kot gradbeni inženir. Zika, pripadnik Songhajevega plemena zdravilcev in ribičev, je Rouchu pomagal pri navezavi stikov z domačini, hkrati pa je tudi sodeloval kot avtor in nastopal v njegovih filmih – etnografskih, kot je **Bitka na veliki reki** (*Bataille sur le grand fleuve*, 1950–52), pa tudi igranih, od **Jaguarja** (1954) do obešenjaške komedije **Kikiriki, gospod piščanec** (*Cocorico! Monsieur Poulet*, 1974). Za

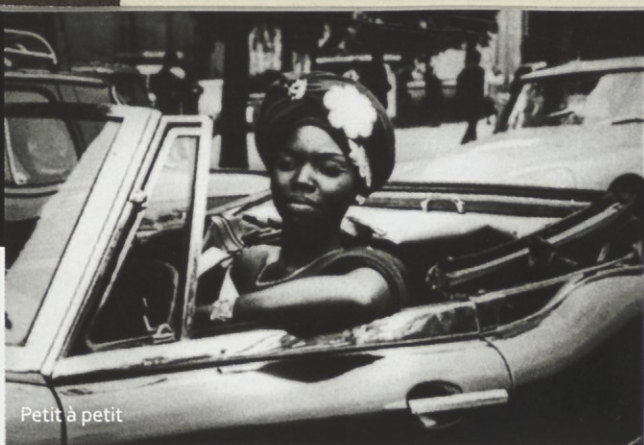
1 Dubosc, Dominique: Jean Rouch Premier film 1947, barvni 26 min, 1991.

Roucha seveda ne montaža in ne to, da so ljudje v etnografskih filmih igrali, ni zmanjšalo njihove dokumentarne vrednosti. Njegov vzornik je bil Robert Flaherty, ki je, kot je večkrat omenil, **Nanooka s severa** (*Nanook of the north*, 1922) posnel na enak način.

Rouch je resnico po potrebi tudi izzval, da bi prišla na dan, ne da bi to kakorkoli prikrival. Sam je svoje pristope imenoval »deljena antropologija« in »etno-fikcija«. Avtorjev angažma pa je bil tudi osnova razlikovanja med direktnim filmom ameriških dokumentaristov in francoskim *cinéma vérité*. Avtorji *cinéma vérité* so zavrnilo implicitne predpostavke objektivnosti nereflektiranega gradiva in namesto tega ponudili »resnico« lastnega opazovanja². Pokazali so mesto, s katerega govorijo. Rouch je samo sintagmo »cinéma vérité« oblikoval za potrebe promocije filma **Kronika nekega poletja** (*Chronique d'un été*, 1960). Film sta v Franciji posnela s sociologom Edgarjem Morinom. V njem sta prek pogovorov med običajnimi ljudmi analizirala aktualno situacijo v takratni francoski družbi, pa tudi lastno vlogo v procesu snemanja.

Tudi filma *Jaz, črnc* Rouch ni posnel s svojo stalno ekipo, in tudi ta je bil, celo bolj kot *Kronika nekega poletja*, prej raziskava kot film. Nastal je namreč kot rezultat sociološke raziskave o migracijah znotraj Afrike, konkretno ekonomskih migrantov, ki iz Nigra prihajajo na delo v Slonokoščeno obalo. Kot se spominja Oumaru Ghandu, Rouchev sodelavec in glavni igralec v filmu, so ga pri projektu prvotno zaposlili, da bi sodeloval pri

2 Winston, Brian: »The Documentary Film as Scientific Inscription«. V *Theorizing Documentary*, ur. Michael Renov: New York, Routledge, London, 1993, str. 50.



anketiranju. Opraviti imamo torej s tem, kar so kasneje poimenovali dokudrama, eden prvih primerov pa je **Katy Come Home** (1966), film, ki ga je Ken Loach posnel za BBC, scenarij pa je nastal na osnovi študije britanskih brezdomcev.

Vsa ta dolga veriga oznak, ki se filmskemu ustvarjanju Jeana Roucha približajo le mestoma, najbolj priča prav o tem, da njegova dela presegajo ustaljene okvire filmske ustvarjalnosti. Pri označevanju je obilno sodeloval tudi sam, kar je bil najbrž edini način, da je našel mesto znotraj teh okvirov. Afriškemu filmu to ni uspelo. Še danes je ujet v razkorak med umetniškim filmom, ki ga financirajo zlasti evropski viri, predvajajo pa filmski festivali, medtem ko je domačemu občinstvu enako tuj kot podobni filmi globalnega severa, in Nollywoodom kot video različico komercialnega filma, ki je film publike globalnega juga, globalni sever pa ga trdno zaklepa v geto ne-filma z oznakami kot sta »domači video« in »ljudski film«.

Afriški film

Po osamosvojitvi Nigra je Rouch v Niameyu ustanovil Inštitut za humanistične študije in v okviru tega tudi filmski oddelek. Prepričan, da je »kamera orodje za dialog med različnimi kulturami na osnovi enakosti«, je omogočil, da so bili oprema in izurjeni strokovnjaki brezplačno na voljo tudi domačim filmarjem. Ti so se sicer še vedno soočali z omejitvami, na primer da so filmski trak lahko razvijali le v tujini, a ker so

imeli opremo zastoj, so lahko snemali vsaj nizkopračunske projekte. Danes si težko predstavljamo, kako je bilo to pomembno, a Rouch je to dobro vedel. Ko je leta 1961 za UNESCO napisal poročilo o filmu v Afriki, je začel z besedami zgodovinarja Georgesa Sadoula, ki je leto dni prej zapisal: »Petinšestdeset let po izumu filma (...) ne poznam enega samega celovečernega filma, ki bi ga naredili – igrali, posneli, napisali, zasnovali, zmontirali – Afričani, v afriškem jeziku. Dvesto milijonov ljudi je izključenih iz najbolj razvite med najbolj modernimi umetnostmi«⁴. Sklicujoč se na novi val kot na poizkus – »osvoboditi kinematografsko umetnost ekonomskih omejitev« – je Rouch za Afriko predlagal uporabo 16-mm tehnike, ki je takrat že omogočala visoko kakovost, kamere so bile enostavne za uporabo, stroški trikrat nižji kot pri 35-mm filmu, podeželske kinodvorane pa so bile pogosto že opremljene s 16-mm projektorji. Čeprav je bila študija naravnana čisto praktično, rezultatov ni dosegla, in še leta 2010 so teoretiki ugotavljali, da Afrika nima svoje filmske industrije⁵.

Ključno vlogo v razvoju afriškega filma je tako odigrala infrastruktura, ki jo je zagotovil Rouch sam – v okviru filmskega oddelka IHS v Niameyu je začel snemati filme Mustafa Alassan, avtor prvega afriškega vesterna. Pri filmu *Jaz, črnc* pa se je snemanja naučil Rouch sodelavec Oumar Ghandi, ki je že s svojim prvim filmom *Cabascabo* (1968) navdušil na Mednarodnem

tednu kritike na festivalu v Cannesu. Film dokumentira Ghandovo osebno izkušnjo z vojno v Indokini in velja za nadaljevanje filma *Jaz, črnc* s perspektive Afričana.

Ob nastanku filma je veliko pozornosti poželo vprašanje, kaj je Rouch o sebi povedal s tem, ko je izjavil »Jaz, črnc« – osvobodil se je kot Francoz (Godard), prelomil je z etnografskim filmom (Deleuze). Z današnje perspektive se zdi enako pomembno to, kar je z rabo univerzalnega zaimka »jaz« storil za druge – omogočil, da ga izreče, in s tem postane subjekt izjavljanja in subjekt te izjave, kdorkoli. Celo Afričan, celo črnc. Kar nikakor ni samoumevno. Francoski maj 1968, s katerim so se identificirali novovalovci in drugi francoski levčarji, je sicer zastopal interese belih delavcev, ne pa tudi črnih migrantov, ki so se iz kolonij že takrat selili v evropske prestopnice. Na to je s filmom *Solei O* (1967) na primer opozoril mavretanski režiser Med Hondo, ki se, ironično, še danes preživlja s tem, da posoja svoj glas drugim (junakom filmov, sinhroniziranih v francoščino). Jean Rouch je s filmom *Jaz, črnc* osmislil usode ljudi, ki so bili za sodobnike anonimna množica, celo nevarnost, in njim dal besedo. Res se je sam podpisal pod filme, ki jih je ustvaril skupaj s sodelavci, vendar so mu dvoumnosti, v katere je zavil svoje delo, in dosledno zavračanje načela objektivnosti v dokumentarizmu in entografiji omogočili, da je stal na strani podrejenih. Cena za to je bila, da je bil tudi sam, enako kot filmi Afričanov, pogosto izločen iz filmske umetnosti in neznanka filmskih kultur kar celih nacij.

4 Sadoul v Rouch, Jean: *Ciné-Ethnography*, ur. Steven Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, str. 47.

5 Rosen, Philip. V *Global Art Cinema*, ur. Rosalind Galt in Karl Schoonover. Oxford University Press, Oxford, 2010.

3 Rouch v Bregstein, Philo: *Jean Rouch and his camera in the heart of Africa*, barvni 74 min, 1986.