

## Δαιμονισμένη κινηματογραφική κάμερα

Ζαν Ρους, Εθνογράφος Κινηματογραφιστής: 1917-2004

**Π**ολιτικός μηχανικός και αιθηνία στις τελετουργίες Dogon· αφρικανιστής που έστρεψε την εθνογραφική του κάμερα στο Παρίσι της δεκαετίας του 1960· σουρεαλιστής δεύτερης γενιάς και έμπνευση για την τολμηρή τελική σκηνή της ταινίας *Τα τετρακόσια κτυπήματα\** (*Les Quatre cents coups*, 1959) του Τρουφώ. Η μακρά πορεία του Ζαν Ρους (Jean Rouch) ως ανθρωπολόγου και κινηματογραφιστή διαβάζεται σαν ένα από τα *poèmes conversations* (1918) του Απολλιναιρ, όπου προτάσεις και στίχοι συγχωνεύονται από τις σκόρπιες κουβέντες που πιάνει το αυτί στα τραπέζακια των καφενείων: διάσπαρτοι άνθρωποι, γεγονότα, στιγμές στο χρόνο, ενώνονται με τρόπους που φαίνεται να προτείνουν ένα νέο είδος ζωής. Ο Ρους εμφανίζεται σε πολλές από τις ταινίες του –πάνω από εκατό– ως ένας *bon viveur* που δίχαζε, πάντα έτοιμος να περιπαίξει. Ο Αντρέ Μπρετόν και ο Λουίς Μπουνιουέλ παρακολούθησαν τις πρώτες προβολές του – ο Μπουνιουέλ, μετά την παρακολούθηση της ταινίας *Οι τρελοί άρχοντες* (*Les Maitres fous*, 1955) δήλωσε ότι «εντυπωσιάστηκε και φοβήθηκε». Πρωτοποριακή φιγούρα στην ιστορία της οπτικής εθνογραφίας, επηρέασε σε βάθος τους σκηνοθέτες του κύκλου των *Cahiers du cinéma*, υπήρξε ο ζωντανός σύνδεσμος μεταξύ του μητροπολιτικού Σουρεαλισμού, της Αφρικανικής Απελευθέρωσης και του γαλλικού Νέου Κύματος (σ.τ.ε.: Η νουβέλ βαγκ [nouvelle vague] υπήρξε πρωτοποριακό κινηματογραφικό κίνημα στις δεκαετίες 1960 και 1970 στη Γαλλία). Η διατριβή του με θέμα *La Religion et la magie Songhay* (Η θρησκεία και η μαγεία της Songhay), που εκδόθηκε το 1960, παραμένει μια ζωτική πηγή πληροφοριών.

Ο Ρους παρευρισκόταν σε ένα φεστιβάλ κινηματογραφικών ταινιών στον Νίγηρα φέτος τον Φεβρουάριο [σ.τ.ε.: Φεβρουάριος 2004] όταν συνειδητοποίησε τον αυτοκίνητό του, σκοτώνοντας αυτόν και τραυματίζοντας τη σύζυγό του Locelyne Lamothe, τον ηθοποιό Damoure Zika, και τον κινηματογραφιστή Moustapha Alassane. Ήταν ενεργητικός και δραστήριος

---

Η Emilie Bickerton είναι πτυχιούχος του School of Oriental and African Studies (Ανθρωπολογία) και του Cambridge University (MPhil, αγγλική λογοτεχνία) στο Λονδίνο. Γράφει συχνά στο *TLS* και στο *Bookforum* και είναι κριτικός κινηματογράφου στο *Sight and Sound*. Συμμετέχει στη συντακτική επιτροπή του *New Left Review*, απ' όπου και το παρόν άρθρο: «Jean Rouch, Ethnographic Cinéaste: 1917-2004», 27, Μάιος-Ιούνιος 2004, σ. 49-63.

\* (Σημείωμα του επιμελητή): Οι ταινίες που έχουν παιχτεί στο ελληνικό εμπορικό κύκλωμα ή στην τηλεόραση εμφανίζονται με τον ελληνικό τίτλο τους και σε παρένθεση με τον πρωτότυπο. Σε αντίθετη περίπτωση παρατίθεται ο πρωτότυπος τίτλος και εντός παρένθεσης η μετάφραση. Επίσης αναφέρεται η χρονιά παραγωγής και ο σκηνοθέτης. Όπου υπάρχει μέσα στο κείμενο επεξήγηση του επιμελητή εντός παρένθεσης, σημαίνεται ως σ.τ.ε.

μέχρι το τέλος, προβάλλοντας τις ταινίες του από το Ιράν μέχρι τη Μοζαμβίκη – έτσι, η απώλειά του, σε ηλικία 86 ετών, μοιάζει τραγικά πρόωγη.

Ο Ρους γεννήθηκε το 1917 στο Παρίσι. Ο καταλανός πατέρας του, που ήταν μετεωρολόγος, είχε σαλπάρει με την αποστολή του Jean-Baptiste Charcot στην Ανταρκτική, το 1908, με το πλοίο *Rouquoi Pas?* Η μητέρα του ήταν νορμανδή καλλιτέχνης, και ο αδερφός της είχε πάρει και αυτός μέρος στην ομάδα του Charcot. Και οι δύο γονείς του είχαν σχέσεις με την καλλιτεχνική πρωτοπορία και ο Ρους αναφερόταν τόσο στο δόγμα του Μπρετόν όσο και στο πλοίο των εξερευνήσεων όταν είπε «Θεωρώ τον εαυτό μου παιδί του Rouquoi Pas?». Τα πρώτα του χρόνια περιφερόταν, ταξιδεύοντας με την οικογένεια – ο πατέρας του ήταν τότε γάλλος ναυτικός ακόλουθος– σε λιμάνια της Αλγερίας, της Τουρκίας, του Μαρόκου, των Βαλκανίων, της Ελλάδας και της Γερμανίας, προτού μετακομίσει στο Παρίσι στις αρχές του 1930 για τις σπουδές του. Ο Ρους βούτηξε στην πολιτιστική ζωή της πόλης, ακούγοντας τον Ντιουκ Έλινγκτον και τον Λουίς Άρμστرونγκ να παίζουν τα πρώτα τους κομμάτια εκεί, και παρακολουθώντας το καινούργιο θέατρο του Κοκτώ και του Ανούγ. Ανακάλυψε, σχεδόν ταυτόχρονα, το έργο των σουρεαλιστών, και τα αφρικανικά τοπία και τις μάσκες Dogon που ο Μαρσέλ Γκριώλ (Marcel Griaule) είχε φέρει για το νέο Μουσείο του Ανθρώπου (Musée de l'Homme), από το ταξίδι του το 1931 από το Ντακάρ έως το Τζιμπουτί.

Αν το ενδιαφέρον του Ρους γι' αυτά τα πράγματα ξεπήδησε εν μέρει από τη λατρεία του αντικειμένου τέχνης που αναπτύχθηκε στους σουρεαλιστικούς και κυβιστικούς κύκλους που είχαν παθιαστεί με τη νέγρικη αφρικανική τέχνη (l'art nègre), σίγουρα εμπλουτίστηκε από διαλέξεις των Γκριώλ και Ζερμέν Ντιτερλάν (Germaine Dieterlan), από πρώιμες εθνογραφικές κινηματογραφικές προβολές στην Ταινιοθήκη και άρθρα στο περιοδικό *Minotaure* που υποστήριζαν την επιστημονική τους αξία. Για τον Ρους, σουρεαλισμός και ανθρωπολογία, τέχνη και επιστήμη, δεν ήταν ποτέ δύο ξεχωριστοί κόσμοι. Ούτε έχασε ποτέ την αίσθηση κατάπληξης και εντυπωσιασμού που του προκάλεσαν από την αρχή και οι δύο. Όπως έλεγε: «Για μένα οι πίνακες του ντε Κίρικο σχετίζονται με τα τοπία του Dogon»<sup>1</sup>. Οι πρώτες ταινίες που είδε ήταν οι *Νανούκ (Nanook of the North, R. Flaherty, 1921)* και *Ρομπέν των δασών (Robin Hood, A. Dwan, 1922)*<sup>2</sup>, αλλά ως φοιτητής παρακολουθούσε τακτικά τις προβολές του Henri Langlois (σ.τ.ε.: θεωρητικός του κινηματογράφου και ιδρυτής, μαζί με τον G. Franju, της γαλλικής ταινιοθήκης το 1934), βλέποντας την ταινία του Μπουνιουέλ *Ένας ανδαλουσιανός σκύλος (Un Chien andalou, 1928)*, *Η συμφωνία του Ντανμπάς (Enthusiasm ou La symphonie du Donbass, 1930)*, του Βερτόφ, και την αγαπημένη ταινία του Αντρέ Μπρετόν *Η φωνή του πετρωμένου (Peter Ibbetson, H. Hathaway, 1935 – σ.τ.ε.: οι σουρεαλιστές και ο Μπρετόν ειδικά θεωρούσαν πως αυτή η ταινία, διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του G. Du Maurier, «ενσάρκωνε τέλεια τη σουρεαλιστική σκέψη» και τις αντιλήψεις τους για τον τρελό έρωτα) σε ένα υπόγειο στα Ηλύσια Πεδία, πολύ πριν ιδρυθεί η Ταινιοθήκη – καθώς επίσης και Τσάπλιν, Ρενουάρ, Στρόχαϊμ, Κλαιρ*<sup>3</sup>.

Ο Ρους αρχικά επέλεξε να εκπαιδευτεί, όχι ως καλλιτέχνης ή ανθρωπολόγος, αλλά ως μηχανικός, και γράφτηκε στη σχολή Ecoles des Ponts et Chaussees το 1937. Αργότερα θα εφάρμοζε τις αυστηρές αρχές αυτής της επιστήμης –πρακτικές εφαρμογές τροφοδοτούμενες από εφευρετική μαθηματική σκέψη– στην ανθρωπολογία του. Όταν έκανε την απογρα-

φή των θεών της Σονγκάυ (Songhay) για τη διδακτορική του διατριβή στον Νίγηρα, ο Ρους θυμάται τον τρόπο που ο καθηγητής του Albert Coqnot σιγά σιγά μινούσε τους φοιτητές του στη φαινομενικά παράλογη αρχή της αντίστασης των υλικών σε διαδοχικές πιέσεις: μέσω επακριβούς ανάλυσης το περιεργό θα έπανε σταδιακά να φαίνεται ως τέτοιο. Ως μηχανικός, θα εξηγούσε αργότερα, είχε μάθει ότι «όλα έχουν ήδη επινοηθεί»<sup>4</sup>.

Το 1941, απογοητευμένος από την ευκολία με την οποία η χώρα του λήγισε στο πέρας της ναζιστικής κατοχής, και γνωρίζοντας τις δυσκολίες του να ζει κανείς στην κατεχόμενη Γαλλία, ο Ρους κατατάχθηκε στον στρατό ως πολιτικός μηχανικός και μετατέθηκε στη Γαλλική Δυτική Αφρικανική περιοχή του Νίγηρα. Ο θρύλος λέει ότι έφυγε από το Παρίσι με άδειο σακίδιο που περιείχε μόνο ένα αντίτυπο της *Φαινομενολογίας του Πνεύματος* του Χέγκελ και το *Η Αφρική φάντασμα* του Μισέλ Λερίς (Michel Leiris)<sup>5</sup>. Η πρώτη επαφή του Ρους με την Αφρική ήταν με την ιδιότητα του «μηχανικού της αυτοκρατορίας» –κατασκευή δρόμων και γεφυρών– και διαμορφώθηκε στο πλαίσιο μιας ταχύτατα εκφύλιζόμενης αποικιοκρατικής σχέσης. Γρήγορα συνειδητοποίησε τη βαρβαρότητα της κατάστασης, όπου οι αποικιοκράτες ήταν πιο «καθεστωτικοί και από τους παριζιάνους» (ως προς την κυβέρνηση του Βισύ). Μια εργατική δύναμη περίπου είκοσι χιλιάδων Αφρικανών μοχθούσε, χωρίς εργαλεία ή μηχανικό εξοπλισμό, «να χτίσει γέφυρες σαν τους Ρωμαίους, απλώς κόβοντας πέτρες». Από πάνω τους στέκονταν οι «έξυλλοι αφέντες», που τόσο άγρια γελοιοποίησε σε μια από τις καλύτερες ταινίες του: οι τοπικοί αφέντες που καθημερινά εκμεταλλείονταν την άνευ όρων εξουσία τους εις βάρος της τεράστιας εργατικής δύναμης. Ο Ρους σύντομα κατηγορήθηκε ότι έκανε πολύ παρέα με τους αφρικανούς συναδέλφους του –τον είχαν γοητεύσει οι τελετουργίες δαιμονοκαταληψίας που έβλεπε στα τοπικά χωριά– και ο κυβερνήτης τον εκδιώξε από τον Νίγηρα επειδή ήταν «Γκολικός». Τελικά μετατέθηκε στον Ποταμό Σενεγάλη, τότε υπό την κατοχή των Συμμάχων, και έμεινε εκεί για δύο χρόνια, εκπαιδευόμενος στα πυρομαχικά για την προετοιμασία διάσχισης του Ρήνου<sup>6</sup>. Ένα από τα πρώτα του κινηματογραφικά σενάρια γράφτηκε εν μέσω των συντριμμίων του Βερολίνου και δημοσιεύτηκε από τον Ζαν Κοκτώ στο *Fontaine* το 1945.

### **Αντι-αποικιακή εθνογραφία;**

Πίσω στο Παρίσι, ο Ρους προσέγγισε τον Μαρσέλ Γκριώλ –που θα καταλάμβανε την πρώτη έδρα Εθνολογίας στη Σορβόνη το 1946– για να του επιβλέψει τη διδακτορική του διατριβή, την «εύφορη» εθνογραφική του μελέτη για τη Songhay. Η γαλλική ανθρωπολογία είχε αρχικά θεμελιωθεί ως μια κατεξοχήν (par excellence) επιστήμη της αποικιοκρατίας υπό τον Μωρίς Ντελαφός (Maurice Delafosse), που δίδασκε την εθνογραφική μέθοδο –συγκεκριμένους τρόπους για να «γνωρίσεις» την Αφρική– σε αξιωματικούς που έρχονταν στην Ecole Coloniale στις αρχές του 20ού αιώνα. Σε αντίθεση, ο Μαρσέλ Μως (Marcel Mauss), ανιψιός του Ντυρκέμ και καθηγητής στο Collège de France από το 1931, προωθούσε μια καταγραφική προσέγγιση στην επιτόπια έρευνα, η οποία αφορούσε τη συσσώρευση όσο το δυνατόν μεγαλύτερου όγκου έργων λογοτεχνίας άλλων πολιτισμών, αντικείμενων τέχνης και εργαλείων, με σκοπό να παρουσιάσει «ολικά κοινωνικά γεγονότα». Εν μέρει λό-

γω της αναγνώρισης της καθολικότητας του χάους που προκάλεσε ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Μως δεν εφοδίαζε τους μαθητές του τόσο με μια μέθοδο όσο με έναν «τεράστιο κατάλογο». Το ρητό του «θα κινηματογραφησετε όλες τις τεχνικές» ήταν άλλη μια όψη της αδιαφοροποίητης αναζήτησής του. Αποτέλεσμα αυτού είναι ότι οι εθνογραφίες του Μαλινόφσκι ή η θεωρία του Μπόας, που χαρακτηρίζουν την πρώιμη βρετανική και την αμερικανική ανθρωπολογία, δεν απέκτησαν το διακριτό γαλλικό τους ισοδύναμο. Οι μαθητές του Μως (μεταξύ άλλων ο Σαρλ Λεκέρ, ο Λερίς και ο Γκριώλ) θα ακολουθούσαν ριζικά διαφορετικούς δρόμους<sup>7</sup>.

Αν και δεν αμφισβήτησε τις αρετές της αποικιοκρατικής κυριαρχίας στην Αφρική, ο Γκριώλ είχε έντονη και συχνά ειρωνική συναίσθηση της θέσης του, σε μια χρονική στιγμή που το να διαγράφει ή να νομιμοποιεί κανείς την παρουσία του ήταν συνηθισμένη ανθρωπολογική πρακτική<sup>8</sup>. Ένας πολιτισμός «μπορούσε να αποκαλυφθεί μόνο μέσω της άσκησης κάποιας μορφής βίας: ο εθνογράφος πρέπει να συνεχίσει να ασκεί πίεση» στους πληροφοριοδότες του<sup>9</sup>. Θα αντιμετώπιζε ψεύδη, παραπλάνηση, μυστικά – και, χρησιμοποιώντας την τακτική της ανάκρισης, θα πρέπει «να παρελάσει μπροστά του μια τόσο υπέροχη συλλογή από μάσκες όσο και αυτή που βρίσκεται σε κάθε μουσείο»<sup>10</sup>. Αυτό ήταν μια σπάνια παραδοχή της αδιάκριτης φύσης της επιτόπιας έρευνας, μια αναγνώριση ότι το στοιχείο της θεατρικότητας που απαιτείτο από τη μεριά του εθνογράφου ώστε να «προκαλέσει την αλήθεια», έπρεπε να αναπαραχθεί σε αυτούς που υποτίθεται ότι παρατηρούσε.

Όταν ο Ρους εισήλθε στον τομέα της ανθρωπολογίας, οι αποικιοκρατικές δομές του διαχωρισμού και της εξουσίας, οι οποίες είχαν υπαγορευτεί τη θέση και τις σχέσεις των ανθρωπολόγων προκατόχων του, βρισκόνταν σε διαδικασία αποσύνθεσης. Η δουλειά του θα σκιαγραφούσε τη σύνθετη μετάβαση από την κατοχή στην ανεξαρτησία, από τη ζωή στο χωριό στην κατάφορτη και αντιφατική νεωτερικότητα, στα αναδυόμενα έθνη της Δυτικής Αφρικής – Νίγηρας, Γκάνα, Ακτή του Ελεφαντοστού και Μάλι. Την ίδια στιγμή, στην πρακτική του Ρους η ανθρωπολογία διατήρησε μια σουρεαλιστική προθυμία να δώσει πρωτοκαθεδρία στα όνειρα. Ο μυστικισμός και οι τελετουργίες δαιμονοκαταληψίας που συνάντησε στον Νίγηρα φαίνονταν προέκταση των σουρεαλιστικών φιλοδοξιών, σαν ένα κίνημα αφοσιωμένο σε μια τέχνη αυθόρμητης δημιουργίας που θα εξερευνούσε και θα αναζητούσε να ενοποιήσει την ανθρώπινη ψυχή. Αναγνωρίζοντας τη δύναμη του ονειρικού κόσμου, και οι δύο στρατηγικές είχαν τη δύναμη να εμβολίσουν χάος στη συμβατικότητα, να δημιουργήσουν ένα πιο άμεσο, αυτοσχέδιο όραμα.

Το 1946, ο Ρους και δύο φίλοι του από τον πόλεμο, ο Pierre Ponty και ο Jean Sauvy, επέστρεψαν στον Νίγηρα εφοδιασμένοι με μια κινηματογραφική κάμερα 16 χιλ. Bell & Howell, η οποία χρησιμοποιούνταν παλαιότερα για στρατιωτικούς σκοπούς, και με μπόνιες απρόμαυρου φιλμ που είχαν απομείνει. Χρηματοδοτήθηκαν από μια φωτογραφική ανάθεση από το ειδησεογραφικό πρακτορείο Agence France-Presse, όπου είχαν και οι τρεις ασκήσει συλλογική δημοσιογραφική δουλειά υπό το όνομα Jean Pierjean<sup>11</sup>. Ταξίδεψαν κατά μήκος του Ποταμού Νίγηρα – μια υπόσχεση που είχαν δώσει και οι τρεις στην τελευταία τους επίσκεψη εκεί ως μηχανικοί – και συναντήθηκαν με τον Γκριώλ, που έκανε επιτόπια έρευνα στην Bandiagara. Ο Ρους θα διηγούνταν αργότερα το γύρισμα της πρώτης του ταινίας μικρού μήκους, τη δεκαπεντάλεπτη *Στη χώρα των μαύρων μάγων* (*Au pays des mages*

*poirs*, 1947), σχετικά με τις τελετουργίες των Σογκο, κυνηγών ιπποπόταμων, σαν μια χασοτική αλληλουχία γεγονότων, όπου ήταν αναγκασμένοι να αυτοσχεδιάζει με την κινηματογραφική κάμερα ανά χείρας – μια μη δοκιμασμένη ευρέως τεχνική – αφότου είχε χάσει το τρίποδο στην αποβίβαση. Αλλά η προσέγγισή του ήταν ήδη βαθιά εμπλουτισμένη από δύο βασικές επιρροές: τον ιρλανδό Ρόμπερτ Φλάερτυ και τον ρώσο Τζίτζα Βερτόφ.

Η ρηξικέλευθη ταινία του Φλάερτυ *Νανούκ* (1921) εισήγαγε αυτό που ο Λικ ντε Ες (Luc de Heusch) ονόμασε «συμμετοχική κάμερα». Κινηματογραφώντας μόνος του τους εσκιμώους κυνηγούς Ινουίτ με μια κάμερα 35 χιλ., ο Φλάερτυ ήρθε αντιμέτωπος με το κλασικό εθνογραφικό πρόβλημα: ζήτησε από ανθρώπους που δεν γνώριζαν τίποτα από κινηματογραφία να «σκηνοθετήσουν» γεγονότα που να δείχνουν την καθημερινή τους ζωή όπως είναι πραγματικά – συμπεριλαμβανομένου και του στησίματος του «σκηνηκού», ενός υγκλού αρκετά μεγάλου ώστε να χωρά ο Φλάερτυ με την κάμερά του και ολόκληρη η Ινουίτ οικογένεια. Η λύση που σκέφτηκε ο Φλάερτυ ήταν να χτιστεί ένα υγκλού-εργαστήριο, να εμφανίσει το φιλμ επιτόπου και να προβάλλει σκηνές για να τις δει ο Νανούκ – δηλαδή ταυτόχρονα να του δείξει πώς γίνεται ένα κινηματογραφικό εγχείρημα και να επιτρέψει μια διαδικασία συνεργασίας ανάμεσά τους. Η πρωτοποριακή αυτή δουλειά του επαναπροσδιόρισε τα διλήμματα της ανθρωπολογικής επιτόπιας έρευνας σχετικά με την αυθεντικότητα και τη δεοντολογία. Όταν ο Φλάερτυ έδειξε στον Νανούκ τι είχε κινηματογραφήσει, η κάμερα, όπως λέει και ο Ρους, «δεν αποτελούσε πια εμπόδιο, [αλλά] το τρίτο μέλος αυτής της παράξενης επιχείρησης κινηματογράφησης ... [η κάμερα] συμμετείχε στην ταινία»<sup>12</sup>.

Από τον Βερτόφ ο Ρους πήρε την ιδέα του «να φέρνεις την κάμερα στον άνθρωπο»: το «μάτι της ταινίας» ή *kinok* θα συγχωνευτεί με το ανθρώπινο μάτι – και αργότερα, το «ραδιοφωνικό αυτί», όπως προέβλεψε ο Βερτόφ<sup>13</sup>. Ο *Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* (1929) σεργιάνιζε στους δρόμους της μετα-επαναστατικής Μόσχας και «συλλαμβάνοντας τους αυτοσχεδιασμούς της ζωής», όπου ο αυθορμητισμός και το τυχαίο έπαιζαν τους δικούς τους, απρόβλεπτους ρόλους, στην προσπάθεια μιας πιστότερης απόδοσης του πραγματικού: «Είμαι το μηχανικό μάτι ... θα απελευθερωθώ από την ακινησία ... στην αέναη κίνηση. Εστιάζω σε πράγματα ... απομακρύνομαι από αυτά ... μπαίνω μέσα τους»<sup>14</sup>. Οι στρατηγικές του Βερτόφ, όπως και του Φλάερτυ, βοήθησαν τον Ρους να ανακαλύψει τις απελευθερωτικές δυνατότητες της τεχνολογίας.

### **Παραληρηματικό Σχίσμα**

Οι Γκριώλ, Λερίς και Λεβί-Στρως παρακολούθησαν την πρώτη προβολή της ταινίας *Στη χώρα των μαύρων μάγων* στο Μουσείο του Ανθρώπου το 1947· αμέσως μετά, η ταινία προβλήθηκε ξανά μαζί με την ταινία του Ροσελίνι *Στρόμπολι* (*Stromboli, terra di Dio*, 1949)<sup>15</sup>. Από την αρχή, ο Ρους βρισκόταν ανάμεσα σε δύο κόσμους: της ακαδημαϊκής ανθρωπολογίας – απόφοιτος της Σοφρόνης, συνιδρυτής ιδρυμάτων εθνογραφικού κινηματογράφου, κάτοχος θέσης Ονέσκο στο Centre National de la Recherche, επισκέπτης καθηγητής στο Χάρβαρντ – και της γαλλικής πρωτοπορίας (*avant garde*). Το 1954, η προβολή της ταινίας *Οι τρελοί άρχοντες* στο Μουσείο του Ανθρώπου προκάλεσε αμφισβήτηση και εν-

θουσιασμό μαζί. Το θέμα του ήταν η μυστική σέκτα Hauka, η οποία αρχικά έκανε την εμφάνισή της το 1920 στον Νίγηρα, μέρος της αντίστασης ενάντια στη γαλλική αποικιοκρατική εξουσία. Η ταινία παρακολουθεί την αναβίωση της σέκτας από πρόσφατους μετανάστες στη βρετανοκρατούμενη Χρυσή Ακτή (Kumasi και Accra). Ακολουθώντας τον αρχιερέα Μουντιγέβα στο δάσος, τα μέλη της σέκτας καταλήφθηκαν με βίαιο τρόπο από τα πνεύματα των αποικιοκρατών αφεντάδων τους, προσωποποιώντας (όπως εξηγεί η αφήγηση του Ρους) τον Γενικό Γραμματέα, τον Δεκανέα της Φρουράς και τον Υπολοχαγό. Με υπερβολικά περιτεχνες χειρονομίες οι άντρες μιμούνται τους αντίστοιχους Βρετανούς, παρελαύνοντας σε μικρούς κύκλους, με τα πόδια τους να κλοτσούν προς τον ουρανό, τηρώντας πυρετωδώς το στρατιωτικό πρωτόκολλο. Καθώς η νύχτα πέφτει στο δάσος, οι σκηνές γίνονται ιδιαίτερα ενοχλητικές όταν οι άνδρες, βγάζοντας αφρούς από το στόμα, με χέρια τρεμάμενα και μάτια λευκά και ορθάνοιχτα, συνεχίζουν στα επόμενα στάδια της τελετουργίας: τη μύηση νέου μέλους, τη θυσία ενός ζώου και την κατάποση του αίματός του. Αυτές ήταν οι σκηνές που φόβισαν τόσο τον σκηνοθέτη της ταινίας Ένας ανδαλουσιανός σκύλος.

Στο τέλος της ταινίας οι άνδρες επιστρέφουν στην πόλη, στις δουλειές τους μέσα στις τάφρους, στους δρόμους και την αγορά. Στο καταληκτικό του σχόλιο ο Ρους προτείνει μια εξήγηση των σοκαριστικών σκηνών: «συγκρίνοντας αυτά τα γελαστά πρόσωπα με τις συσπάσεις της προηγούμενης ημέρας ... αναρωτιέται κανείς αν αυτοί οι άνθρωποι της Αφρικής έχουν βρει μια πανάκεια για τις πνευματικές διαταραχές ... αν έχουν βρει έναν τρόπο να αφομοιώνουν την εχθρική μας κοινωνία». Για τον Ρους, ήταν ουσιώδες να μεταφέρει το μήνυμα ότι αυτοί οι άνθρωποι δεν ήταν ούτε πρωτόγονοι ούτε αφελείς: να κατανοήσει τις παράξενες πρακτικές τους στο ευρύτερο πλαίσιο της βίαιης μετάβασης από τη ζωή στο χωριό στη ζωή της πόλης, σε έναν βιομηχανικό πολιτισμό που τους επιβλήθηκε εκ των έξω. Η προτεινόμενη «πανάκεια» μπορεί να σημαίνει την αναγνώριση της τελετουργίας ως πρακτική εξομάλυνσης μιας πραγματικής πολιτικής διαφωνίας. Αλλά μίλησε και ο σουρεαλιστής Ρους – η τελετουργία αντικατόπτριζε τη σπουδαιότητα της απελευθέρωσης της φαντασίας. Ο Ρους υποστήριξε ότι «η θεραπεία για τους Αφρικανούς δεν είναι μια ιδιωτική συνεδρία ενώπιος ενώπιω», μια άποψη που είναι χαρακτηριστική της ευρύτερης τάσης του σουρεαλισμού να περιφρονεί αυτό που ο Tristan Tzara είχε περιγράψει ως κύριο σκοπό του Φρόντ στην ανάλυση των ονείρων, «να ζεις σε μια κατάσταση αστικής κανονικότητας». «Η θεραπεία που κινηματογραφήσαμε ήταν μια δημόσια τελετουργία που έγινε υπό το φως του ήλιου. Αυτή η προοπτική είναι ένα από τα πιο σημαντικά πράγματα που εμείς οι Δυτικοί πρέπει να μάθουμε».

Το 1954, οι εχθρικές αντιδράσεις επικεντρώθηκαν πρωταρχικά στον εμπαιγμό της εξουσίας των λευκών, τον οποίο ο Ρους έκανε πιο έκδηλο με το να αφαιρέσει το χρώμα σε ντοκιμαντέρ για ένα βρετανικό αποικιοκρατικό στρατεύμα. Μετά την προβολή, το Λονδίνο απαγόρευσε την προβολή της ταινίας στις δυτικές αφρικανικές του περιοχές. Οι αφρικανοί διανοούμενοι προσβλήθηκαν από τα κοντινά πλάνα των αγριεμένων μαύρων ανδρών που έπιναν το αίμα του ζώου. Ο Γκριώλ, «κατακόκκινος σαν μια μπριζόλα σενιάν»<sup>16</sup>, ζήτησε να καταστραφεί η ταινία: ήταν βαθιά ενοχλημένος από τις σκηνές των Αφρικανών που γελούποιοσαν τους λευκούς. Η αντίδραση του Γκριώλ αντικατόπτριζε το τεράστιο χάσμα γενεών μεταξύ του δασκάλου και του μαθητή. Η στιγμή της ανεξαρτητοποίησης των αποικιών

της Δυτικής Αφρικής –από τις χώρες που ο Ρους είχε μείνει περισσότερο καιρό, η Γκάνα κέρδισε την ανεξαρτησία της το 1957, ο Νίγηρας, η Ακτή Ελεφαντοστού και το Μάλι το 1960– θρυμμάτισε τον κόσμο που ο Γκριώλ είχε αγωνιστεί τόσο σκληρά για να κατανοήσει. Ο Ρους δεν ήταν μόνο ξεχωριστά ανοιχτός σε αυτή τη μετάβαση, αλλά, μέσω της κάμεράς του, υπήρξε ενεργητικός συμμετέχων στη διαδικασία – ίσως διαφοροποιώντας τον εαυτό του από τη *pégritude* (σ.τ.ε.: [νεγρότητα] ο τρόπος που οι αφανγκαρντίστες στη Γαλλία του Μεσοπολέμου πλησίαζαν τη μαύρη ταυτότητα και σινακόλουθα την τέχνη που προερχόταν από την Αφρική. Ταυτόχρονα, ο προσδιορισμός των αφρικανικών εθνοτήτων με συγκεκριμένους τρόπους σκέψης και δράσης) αρκετών σουρεαλιστών. Πέρα από την απλή καταγραφή του κόσμου που άλλαξε, το έργο του φιλοδοξούσε να βρει νέους τρόπους αυτο-έκφρασης<sup>17</sup>. Οι ταινίες του θα έδιναν φωνή στην υποκειμενική εμπειρία του νεωτερισμού, ιδιαίτερα στους νέους άντρες της Δυτικής Αφρικής: δηλαδή τις ελευθερίες και την εκμετάλλευση της ζωής στην πόλη την ευφορία, την απόγνωση και την απογοήτευση τους ανεξόρκιστους τρόμους της αποικιοκρατικής υποδούλωσης, το παράλογο της φυλετικής πυραμίδας.

### **Το Χόλιγουντ στο Αμπιζάν**

Η πλήρης παρανόηση που επικράτησε της υποδοχής της ταινίας *Οι τρελοί άρχοντες* επεκτάθηκε και σε αυτούς που την εξιμνούσαν. Παρά την ξεκαθαρή δήλωση στην εισαγωγή της ταινίας ότι όλοι οι εμπλεκόμενοι σε αυτή συμμετείχαν αυτόβουλα και ότι ο Ρους και η κάμερά του ήταν αυτοί που εισχώρησαν στους κανόνες του παιχνιδιού της Hauka για να το καταγράψουν, ο Ρους ρωτήθηκε από έναν κριτικό του *Cahiers du Cinéma*, (σ.τ.ε.: και μετέπειτα σημαντικό σκηνοθέτη του Νέου Κύματος), τον Κλωντ Σαμπρόλ, πώς κατάφερε να καθοδηγήσει τους ηθοποιούς του να κάνουν τέτοια ασυνήθιστα πράγματα. Η ταινία του 1957 *Εγώ, ένας μαύρος* (*Moi, un noir*) ήταν μυθολογική –πράγμα που ανέφερε ο Γκοντάρ για να αποδείξει τον ισχυρισμό του ότι «όλες οι σπουδαίες μυθολογικές ταινίες τείνουν να είναι καταγραφικές, όπως και όλα τα σπουδαία ντοκιμαντέρ τείνουν να είναι ταινίες μυθολογίας»– μολονότι οι πρωταγωνιστές της ήταν εργάτες μετανάστες στην Ακτή του Ελεφαντοστού, των οποίων τα επιπρόσθετα σχόλια στις σκηνές αποτέλεσαν και τη μουσική της επένδυση<sup>18</sup>. Αυτή όμως η στρατηγική κινηματογράφησης προκάλεσε την κριτική των ανθρωπολόγων. Ο Λεβί-Στρως απέρριψε την ιδέα ότι το ο κινηματογράφος-αλήθεια (*cinéma-verité*) μπορεί να έχει κάποια εθνογραφική αξία. «Γίνεται απαραίτητο να μετατρέψεις την αλήθεια σε θέαμα» παραπονέθηκε «γιατί η αλήθεια από μόνη της θα ήταν πολύ βαρετή και κανείς δεν θα ήθελε να παρακολουθήσει ... Θα γινόταν μάλλον καλύτερη αν την έκαναν επαγγελματίες, αν υπήρχε σενάριο και *mise en scene*» (σ.τ.ε.: ο όρος εισάγεται από την ομάδα του *Cahiers du cinéma* και δηλώνει στις κινηματογραφικές σπουδές το προσωπικό ύφος του κάθε δημιουργού. Εδώ ωστόσο εννοείται η σκηνοθεσία με την ευρύτερη έννοια)<sup>19</sup>. Η ακαδημαϊκή ανθρωπολογία επέμενε να θεωρεί το εθνογραφικό φιλμ σαν έναν οπτικό τρόπο καταγραφής σημειώσεων. Στο έργο του Ρους, η χρήση της κινηματογραφικής κάμερας αποτελούσε μέρος της διαδικασίας δημιουργίας του κόσμου, όχι απλώς της ανακάλυψής του.

Ο Ρους περιγράφει πώς του ήρθε η ιδέα για την ταινία *Εγώ, ένας μαύρος* ένα κυριακάτικο βράδυ, «σε ένα μπαρ στο Treichville», μια εξαθλιωμένη περιοχή στο Αμπιτζάν:

Η αντίθεση μεταξύ της βραχυβιας κυριακάτικης υπεραφθονίας και της καθημερινής μιζερίας είναι τόσο έντονη που ξέρω ότι θα με στοιχειώνει μέχρι τη στιγμή που θα μπορέσω να την εκφράσω. Πώς;... Η μόνη λύση ήταν να κάνω μια ταινία γι' αυτή, όπου δεν θα είμαι εγώ που θα φωνάζω τη χαρά ή την απέχθειά μου, αλλά κάποιος από αυτούς τους ανθρώπους για τους οποίους το Treichville ήταν παράδεισος και κόλαση μαζί ... το *Εγώ, ένας μαύρος* μου φάνηκε αναγκαιότητα<sup>20</sup>.

Ο κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας θα ήταν ο Oumarou Ganda, ένας άντρας που ο Ρους γνώρισε στο Treichville. Με καταγωγή από τον Νίγηρα, ο Ganda είχε παρακολουθήσει μαθήματα στο Niamey και υπηρέτησε στις Γαλλικές Δυνάμεις στην Ινδοκίνα, αλλά τώρα εργαζόταν για 225 αποικιακά γαλλικά φράγκα την ημέρα ως ανειδίκευτος εργάτης στο Τελωνείο του Αμπιτζάν, κουβαλώντας σακιά με καφέ, κακάο και αλεύρι. «Εμείς είμαστε μόνο γι' αυτό – για τα σακιά» φωνάζει, στα πρόσθετα σχόλια της ταινίας. «Αυτό είναι η ζωή: τα σακιά. Οι σύντροφοί μας, τα σακιά!». Τα εισαγωγικά σχόλια του Ρους αναφέρουν ότι η εμπειρία του Ganda ως μετανάστη είναι συμβολική του σύγχρονου κόσμου: κάποιος που ξέρει στην πατρίδα του πώς να τα κάνει όλα, αλλά όταν βρίσκεται στη μεγάλη πόλη δεν ξέρει τίποτα. Ένα από τα πράγματα που δεν πάνε καλά στις νέες πόλεις της Αφρικής: «νέοι άνθρωποι χωρίς δουλειά».

Ο Ρους καθορίζει τη μεθοδό του από την αρχή της ταινίας:

Για έξι μήνες παρακολουθούσα μια ομάδα νεαρών μεταναστών από τον Νίγηρα που ζούσαν στο Treichville. Τους πρότεινα να κάνω μια ταινία όπου θα έπαιζαν τους εαυτούς τους και που θα ήταν ελεύθεροι να κάνουν και να πουν οτιδήποτε. Έτσι αυτοσχεδιάσαμε την ταινία.

Η γαλλική αποικιοκρατική διοίκηση προσπάθησε να απαγορεύσει την ταινία στις περιοχές της, ανησυχώντας ιδιαίτερα για μια σκηνή πάλης μεταξύ του Ganda και ενός ιταλού ναυτικού, που κλέβει το κορίτσι του Ganda ένα σαββατόβραδο. Στην Ακτή Ελεφαντοστού μόνο ένα μέρος της ταινίας, που είχε περάσει από λογοκρισία, μπορούσε να προβληθεί – γιατί το θέμα ήταν «ένας άντρας του δρόμου, και όχι ένας δικηγόρος ή γιατρός» όπως εξήγησε και ο Ρους<sup>21</sup>. Στην ταινία *Εγώ, ένας μαύρος*, ο Ganda βρίσκεται στο κέντρο της τρελής, εν κινήσει, πόλης αλλά έχει πλήρη συναίσθηση της απομόνωσής του από αυτά που η πόλη υπόσχεται. Η ταινία είναι δομημένη σαν περιπέτεια, με τον Ganda και τους φίλους του να παίρνουν τους χαρακτήρες (σ.τ.ε.: ηθοποιών και κινηματογραφικών ηρώων) του Edward C. Robinson, της Dorothy Lamour, του Tarzan, του Eddy Constantine και του Lemmy Caution που ενσάρκωνε ο Constantine. Οι φιλοδοξίες και οι απογοητεύσεις εκφράζονται μέσα από τη χρήση του κινηματογράφου σαν βασίλειο της φαντασίας, αλλά το μετέπειτα μουσικό κομμάτι των σχολιασμών της ταινίας του Ρους δίνει στους πρωταγωνιστές ένα στοιχείο εξουσίας των εικόνων, την ευκαιρία να ανταπαντήσουν. Έτσι η ταινία γίνεται ο καθρέφτης όπου ο Ganda ανακαλύπτει τον εαυτό του.



## Η συμμετοχική κάμερα

Για τον Γκοντάρ, που είδε την ταινία το 1958, το *Εγώ, ένας μαϊφός* ήταν «η σποινδαλιότερη γαλλική ταινία από την εποχή της Απελευθέρωσης». Του θύμιζε το έργο *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* (*Roma città aperta*, R. Rossellini, 1945), «νεο-ρεαλισμός αλλά αναμειγμένος με τη σουρεαλιστική έννοια της «αντικειμενικής περιστασης!»<sup>22</sup>. Για το γαλλικό Νέο Κίμα, ο Ρους ήταν σημαντικός πρωτοπόρος της νέας τεχνολογίας –φορητές κάμερες, έγχρωμο φιλμ, μικρόφωνα– καθώς και γόνιμη πηγή στρατηγικών πρακτικών του κινηματογράφου-αλήθεια: η ύφανση του μυθολογικού σε καταγραφικό, το παιχνίδι με τις πολλαπλές φαντασίες του κινηματογράφου μέσω υπαινιγμών σε χαρακτήρες δευτεροκλασάτων ταινιών (η επιστροφή του Constantine/Caution στο *Λέμμυ Κώσιον εναντίον Α-60* [*Alphaville*, 1965] του Γκοντάρ), ο συνδυασμός της φαντασιακής ελευθερίας με τους εμφανείς περιορισμούς (στη δική του περίπτωση) της εθνογραφίας, και οι πειραματισμοί στα γυρίσματα σε πραγματικό φως και χρόνο. Με το να βγει στον δρόμο και να φέρει την κάμερα στον άνθρωπο, ο Ρους απαλλάχτηκε από την ανάγκη των σκηνηκών, των πρωταγωνιστών και των τεράστιων προϋπολογισμών – που σήμαινε την απελευθέρωση από την παραδοσιακή κινηματογραφική βιομηχανία<sup>23</sup>.

Ο Γκοντάρ επικαλέστηκε τον Ρους ως δεξιότηχνη του αυτοσχεδιασμού, σε αντίθεση με τους κλασικούς του ήρωες Αϊζενστάιν και Χίτσκοκ: «Οι άλλοι, άνθρωποι σαν τον Ρους, δεν ξέρουν ακριβώς τι κάνουν, και το ψάχνουν. Η ταινία είναι η αναζήτηση»<sup>24</sup>. Η ταινία *Το χρονικό ενός καλοκαιριού* (*Cronique d'un été*, 1960) είναι ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα. Την αρχική ιδέα την είχε ο κοινωνιολόγος Εντγκάρ Μορέν: ήθελε να δει αν η ταινία μπορούσε «να σπάσει τη μεμβράνη που απομονώνει τον καθένα μας από τους άλλους, στο μετρό, στο δρόμο, στις σκάλες» – να γίνει ένας κινηματογράφος με σκοπό την αδελφότητα (*cinéma de fraternité*)<sup>25</sup>. Το καλοκαίρι του 1960 οι Ρους και Μορέν πήραν την κάμερα, περπατώντας στους δρόμους του Παρισιού και στις παραλίες του Σαν-Τροπέ. Οι συμμετέχοντες –φοιτητές, εργάτες, νέοι επαγγελματίες– μιλούσαν στην κάμερα, μεταξύ τους και στον εαυτό τους, και μετά μαζεύονταν να παρακολουθήσουν τα κομμάτια και να αποφασίσουν για την τελική μορφή της ταινίας: έτσι ο Ρους συνέθεσε αποτελεσματικά στη συμμετοχική κάμερα του Φλάεργυ και το «μάτι της ταινίας» (*kinok*) του Βερτόφ.

Η ταινία ήταν τεχνικά και τυπικά καινοτόμος και αυτοσχέδια. Ο πρώτος καμεραμάν που επέλεξε ο Ρους είχε αρνηθεί να «πηγαίνει περίπατο» με την κάμερα, μια τεχνική που ο Καναδός Michel Brault είχε περιγράψει στον Ρους ότι είχε αναπτυχθεί από πειραματισμούς νέων κινηματογραφιστών από το Κεμπέκ, στα τέλη της δεκαετίας του 1950. Ο Ρους προσέλαβε λοιπόν τον Brault και ζήτησε από τον André Coutant να κατασκευάσει ένα μοντέλο μεγάλης κλίμακας βάσει ενός νέου στρατιωτικού πρωτοτύπου που χρησιμοποιείται σε δορυφόρο – το οποίο αργότερα εξελίχθηκε στη φορητή κάμερα 35 χιλ. «Αρχίσαμε να κάνουμε την ταινία με μια κάμερα που δεν υπήρχε ολόκληρη», θυμάται ο Ρους<sup>26</sup>.

«Η Marceline και η Marilou μιλούν στον εαυτό τους, ψάχνουν τον εαυτό τους – αυτό είναι που μας ενοχλεί. Μοιάζει με εισβολή, αλλά, την ίδια στιγμή, αυτό είναι που μας παρασύρει» στοχάζεται ένας από τους φοιτητές –ο νεαρός Régis Debray– καθώς η ομάδα παρακολουθεί απόσπασμα των τελικών σκηνών της ταινίας *Το χρονικό ενός καλοκαιριού*. (Όπως

παραδέχτηκε αργότερα ο Ρους, η ταινία αντλεί σε μεγάλο βαθμό «το αντιπροσωπευτικό δείγμα της παρισινής κοινωνίας» από την ομάδα του περιοδικού *Σοσιαλισμός ή Βαρβαρότητα* [σ.τ.ε.: η επιθεώρηση *Socialisme ou Barbarie* ιδρύθηκε από τους C. Lefort και K. Καστοριάδη και ήταν μέρος της πολιτικής, κοινωνικής και θεωρητικής δραστηριότητας της κομμουνιστικής αυτής ομάδας (1949-1965)] της οποίας μέλος ήταν ο βοηθός σκηνοθέτη: «μια υπο-φυλή με ουσία»). Το σχόλιο του Debroy αποκαλύπτει με περίτεχνο τρόπο την ένταση μεταξύ επιδειξιμανίας και ανθεντικότητας που υποβόσκει στην ταινία, όπως και σε κάθε απόπειρα του *κινηματογράφου-αλήθεια*. Αλλά αυτό που συλλαμβάνεται εδώ σε εμβρυακή κατάσταση είναι οι ιδέες και οι εμπειρίες που θα χαρακτήριζαν τα γεγονότα των επόμενων 8 ετών. Στην αλλοτρίωση του Angelo, του εργάτη στο εργοστάσιο της Ρενώ, διαισθανόμαστε ξεκάθαρα την επικείμενη ανταρσία να κοχλάζει κάτω από την επιφάνεια. Η Marilou, η νεαρή Ιταλίδα, είναι η απελευθερωμένη σύγχρονη γυναίκα που, ενώ έχει την ελευθερία της, δεν ξέρει τι να την κάνει – όχι τόσο καταπιεσμένη από την κοινωνία όσο παιδευμένη από τη δική της κοινωνική απομόνωση.

Αναπόσπαστοι χαρακτήρες της δικής τους παραγωγής, ο Μορέν και ο Ρους προσπαθούν να προκαλέσουν τους συμμετέχοντες σε συζήτηση. Οι συζητήσεις συνοδεύονται από τίτλους εφημερίδων: η κρίση στο «Λευκό Κογκό», ο πόλεμος στην Αλγερία. Ενώ ο Μορέν, σοβαρός και μαχητικός, προωθεί το πολιτικό, ο Ρους επικεντρώνεται περισσότερο στις σιωπηλές υποθέσεις της ομάδας, ψάχνοντας γι' αυτό που θα τους έκανε να νιώσουν άβολα και θα εξέθετε τις προκαταλήψεις τους. («Βρίσκει τη ζωή διασκεδαστική», θα εξηγούσε ο Μορέν κακότροπα.) Παρωδώντας την επιστήμη του, ο Ρους παρουσιάζει τον Landry, φοιτητή από την Ακτή του Ελεφαντοστού, ως τον «μαύρο εξερευνητή της Γαλλίας που βρίσκεται σε διακοπές», πηγαίνοντας την ομάδα στο Σαν-Τροπέ. Καθώς η ομάδα κάθεται την ώρα του φαγητού και με χαλαρή διάθεση ανοίγει το θέμα του ρατσισμού και της φυλετικής αλληλεγγύης μεταξύ των Αφρικανών, ο Ρους σκηνοθετεί μια στιγμή: ρωτά τους δύο αφρικανούς φοιτητές τι υποδηλώνουν οι αριθμοί στο μπράτσο της Marceline. Ίσως «επιτήδευση» ή «τηλεφωνικό αριθμό» προτείνουν, σε ένα τραπέζι σιωπηλά έντρομων Ευρωπαίων. Η Marceline, παίρνοντας το ύφος μιας αλλόκοτης εντιμότητας στην κατάσταση θυματοποίησης της, εξηγεί. Αυτό είναι μια χαρακτηριστική παρέμβαση, αν και ο Ρους παραδέχτηκε ότι ντράπηκε αργότερα, αλλά «το σκληρό του χαμόγελο» το συνέλαβε η κάμερα όταν η ιδέα αυτή έλαμψε στο μυαλό του<sup>27</sup>.

Στην εισαγωγή της ταινίας ο Ρους κεντρίζει κατεργάρικα τον σοβαρό Μορέν, «Άντε, απατεώνα, όρμα!». Αυτή η κινηματογραφική προβοκάτσια (ciné-pr provocation), όπως θα την αποκαλούσε, παίρνει πολλά στοιχεία από την εθνογραφία-αλήθεια (ethnographie vérité) του Γκριώλ: τα αντικείμενα της μελέτης, όσο και ο ανθρωπολόγος στον τόπο της έρευνας, δεν είναι ποτέ παθητικά αλλά γίνονται υποκείμενα κατά τη διάρκεια της διερεύνησης. Ο Ρους είδε τη δυναμική της ταινίας για μια πιο άμεση επικοινωνία με τους πολιτισμούς και τις πρακτικές που επιζητούσε να κατανοήσει. Η κάμερα ήταν ένα μέσο κατάργησης των εμποδίων που ο Λερίς, για παράδειγμα, είχε συναντήσει – ένα μέσο για να ξεπεραστεί το αδιέξοδο της κατανόησης που επέβαλλαν οι αποικιοκρατικές δομές. Αυτό οδήγησε τον Ρους να χαρακτηρίσει «κλεμμένες εικόνες» τις σκηνές που είχε αρχικά τραβήξει για το *Το χρονικό ενός καλοκαιριού* με την κρυμμένη κάμερα, το «ελεύθερο μάτι» του Βερτόφ. Προ-

τιμούσε να χρησιμοποιεί την κάμερα, και την παρουσία του, σαν κατάλυτη. «Όχι εμπόδιο στην έκφραση, αλλά απαραίτητο μάρτυρα που [κάνει] λιθανή την έκφραση αυτή»· έναν επιταχυντή, που κάνει τους ανθρώπους να αποκαλύπτονται<sup>28</sup>.

Τα αξιολογικά οκτώ λεπτά της ταινίας *Touyou et Bitti* (1971) θα αποτελούσαν τρανή απόδειξη αυτής της καταλυτικής δύναμης. Η «είσοδος [του Ρους] στο παιχνίδι» σε μια τελετή των Simiri στην Zermaganda φαίνεται ότι είχε ουσιαστικό αντίκτυπο. Για τέσσερις ημέρες ο ιερέας, ο Zima Sido, κινούμενος και χορεύοντας στους ριθμούς των αρχαίων τυμπάνων, τουyou και bitti, καλούσε τα μαύρα πνεύματα των θάμνων να προστατέψουν τη σοδεία από ακρίδες, χωρίς όμως αποτέλεσμα. Καθώς όμως ο Ρους και ο σκηνοθέτης ήγουν πλησίασαν, τα πνεύματα τελικά καταδιώθηκαν στον ιερέα και τον κατέλαβαν. Εδώ, σε αυτό που περιέγραφε ως «εθνογραφική ταινία σε πρώτο πρόσωπο», ο Ρους φαίνεται ενθουσιασμένος αλλά και ενοχλημένος. Καθώς η τελετή εντείνεται, αυτός αποσύρεται. Η μικρή διάρκεια της ταινίας είναι αυτο-επιβεβλημένη: ο Ρους ανεξήγητα παύει πια να εστιάζει, γυρίζοντας το βλέμμα της κάμερας στην ουδέτερη εικόνα του ήλιου που δύει.

Ο Ρους θα περιέγραφε την εμπειρία του στην κινηματογράφιση της ταινίας *Touyou et Bitti* ως κινηματογραφική έκσταση (ciné-transe), όπου ο άνθρωπος-κάμερα έχει εισχωρήσει τόσο βαθιά στα γεγονότα, ώστε να γίνεται κρίσιμος φορέας της διαδικασίας δαιμονοκαταληψίας: «Όταν είδα ξανά την ταινία, φάνηκε ότι η ίδια η κινηματογράφιση εξάπλωσε και επιτάχυνε την καταληψία. Και δεν θα με εξέπληττε αν μάθαινα από τους ιερείς των Simiri ... ότι ήταν η δική μου κινηματογραφική έκσταση που έπαιξε ουσιαστικό, καταλυτικό ρόλο εκείνο το βράδυ»<sup>29</sup>. Αυτό δεν απέχει πολύ από την «τεχνο-αντικειμενικότητα» που παραδοσιακά οι ανθρωπολόγοι προσδοκούσαν από την κάμερα, την οποία θεωρούσαν ένα αυστηρά επιστημονικό όργανο (αντί για ένα «μουσικό», σύμφωνα με τη φράση του Peter Wollen). Αυτή η προσέγγιση χαρακτήριζε πρώιμα έργα –για παράδειγμα, το *Character Formation* (Διαμόρφωση χαρακτήρα, 1936-8) της Margaret Mead και το έργο του Gregory Bateson σχετικά με το Μπαλί– αλλά συνεχίζεται και σήμερα, με τη χρήση ταινιών, όπως το *Forest of Bliss* (Το δάσος της μακαριότητας, 1986) του Robert Gardner (σ.τ.ε.: αμερικανικό ντοκιμαντέρ γυρισμένο στο Μπενάρες της Ινδίας, αποκλειστικά οπτικό, χωρίς αγγλικούς διαλόγους ή φωνή εκτός πλάνου να σχολιάζει), σαν οπτικά βοηθήματα τύπου «μαγικό λυχνάρι» για να συνοδεύσουν μια διάλεξη.

### **Η ανθρωπολογία της συμμετοχής**

Ο αφρικανός κινηματογραφιστής Ousmane Sembène είπε σχετικά με τις ταινίες του Ρους το 1965 ότι ο τελευταίος είχε την τάση να προβάλλει τις παραδοσιακές πλευρές της αφρικανικής ζωής και «διέμενε σε μια πραγματικότητα δίχως να δείχνει την εξέλιξη της» ... «μας παρατηρείς σαν να ήμασταν έντομα», τον κατηγορήσε<sup>30</sup>. Η κατηγορία αυτή είναι βέλος στην καρδιά της ανθρωπολογικής πρακτικής η οποία είναι ιστορική συνένοχος της αποικιοκρατίας: είναι η μελέτη των «άλλων» που βασίζεται σε, αλλά δεν είναι, ιστορία ή πολιτική, ούτε και επιστήμη, στις κοινωνικές και πολιτισμικές της μορφές. Με όποια λογική της πολιτικής της αναπαράστασης και αν το δει κανείς, κανένας Ευρωπαίος δεν μπορεί να κινημα-

τογραφήσει τους Αφρικανούς: πράγματι, κανείς δεν μπορεί να κινηματογραφήσει τον άλλο. Το πιο ισχυρό αντεπιχείρημα σε αυτή την άποψη είναι αυτό που ο Ρους αποκαλούσε «ανθρωπολογία της συμμετοχής»<sup>31</sup>. Όπως και πολλοί σύγχρονοί του, μέλημά του ήταν να παρουσιάσει τους άλλους ως ίσους και να προβάλλει τον πολιτισμό και τις πρακτικές τους ως ορθολογικές – μια απομυθοποίηση του πυρήνα της άγνοιας. Ακόμα πιο μοναδικός είναι ο τρόπος με τον οποίο εφαρμόζε στις ταινίες του. Απορρίπτοντας την κρυμμένη κάμερα, και συχνά αποκηρύσσοντας τις τεχνικές εστίασης που προκαλούσαν μόνο «οπτική εγγύτητα» και προσομοίαζαν στις μεμονωμένες ματιές ενός ηδονοβλεψία, οι ταινίες του Ρους ανέπτυξαν αυτό που αποκαλούσε «οπτικοακουστική ανάδραση», το οποίο υπήρξε απαραίτητο στοιχείο για τη δημιουργία τους – ο διάλογος που εκτυλισσόταν μεταξύ του ίδιου και των συμμετεχόντων μετά την προβολή σκηνών, στο ύψος δηλαδή του Φλάεργτ. Η τεχνική αυτή συχνά αποτελούσε μια επίπονη διαδικασία. Η ταινία *Το κινήρι του λιονταριού με τόξο* (*La Chasse au lion d'arc*, 1965), για παράδειγμα, ξεκίνησε το 1957 και χρειάστηκαν επτά χρόνια για να ολοκληρωθεί επειδή οι κινήρι, κάθε χρόνο, δεν έβρισκαν ικανοποιητικές τις σκηνές όπου σκοτώνουν τα ζώα, πίστευαν ότι δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα και καλούσαν τηλεγραφικά τον Ρους να επιστρέψει όταν επρόκειτο να ξεκινήσει το ετήσιο κινήρι. Η άμεση επικοινωνία που εκκολάφτηκε από τη μέθοδο αυτή διασφάλισε, ανεξάρτητα από τα χρόνια που προηγήθηκαν, ιδιαίτερο σθένος και εγκυρότητα στο τελικό έργο και καταφέρνει με κάποιον τρόπο να ανταπαντήσει στις κριτικές του Sembéne.

Οι σύγχρονοι ανθρωπολόγοι συνεχίζουν να εξετάζουν αυτά τα ζητήματα και οποιαδήποτε δήλωση των ενίοτε εθνογράφων-συγγραφέων παραμένει ευάλωτη σε κατηγορίες νεο-αποικιοκρατισμού. Το έργο του Ρους, αντιτιθέμενο σε αυτό το αδιέξοδο, έρχοσε τα υποκείμενά του, αλλά και τον ίδιο επίσης, πρωταγωνιστές του εγχειρήματος, ενεργητικούς δημιουργούς ενός νέου κόσμου. Οι μετέπειτα ταινίες του θα χαρακτηρίζονταν από έντονη δυσπιστία για θέματα ανάπτυξης και προγράμματα Μη Κυβερνητικών Οργανώσεων, τα οποία πίστευε ότι προσέφεραν μόνο «δηλητηριασμένα δώρα»<sup>32</sup>. Θα ήταν λάθος να ταυτιστεί η δική του εκδοχή της «ανθρωπολογίας της συμμετοχής» και του αμοιβαίου διαλόγου με τις κενές κοιβέντες εντυπωσιασμού που αποδίδουν σε αυτές σήμερα. Ο επαναπατρισμός μουσειακών έργων τέχνης για παράδειγμα – μια απόπειρα στην οποία ο Ρους αντιστάθηκε στο Μουσείο του Ανθρώπου – συχνά χαιρετίζεται ως πρακτική δημιουργίας «νέων χώρων αμφισβήτησης» και «ευκαιρία για διάλογο μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών». Υπάρχει κάποιον είδους προσαρμογή στις ποιοτικά ασύγκριτες διαφορές ανάμεσα στους πολιτισμούς: είναι καλό να συζητείται κάτι τέτοιο αλλά στην ουσία βασιλεύει η ομιγλώδης «πολλαπλότητα των απόψεων». Αντίθετα για τον Ρους, αυτές ήταν πρακτικές της από κοινού ανακάλυψης, η οποία μέσω των ταινιών σκόπευε να δώσει έκφραση σε νέες μορφές συλλογικής εμπειρίας που αναδείκνυε ο μεταβαλλόμενος κόσμος.

«Το σημαντικό είναι ... να κάνεις ταινίες που να γεννούν νέες ταινίες», διακήρυττε ο Ρους το 1978, παραφράζοντας τον Βερτόφ<sup>33</sup>. Ταινίες που «σπέρνουν» ταινίες είναι το σήμα κατατεθέν του έργου του Ρους: το θριαμβευτικό ταξίδι στο Accra στην ταινία *Ο πάνθηρας* (*Jaguar*, 1967) θα συνεχιζόταν με την ταινία του 1969 *Λίγο, λίγο* (*Petit à petit*), οι ήρωες της οποίας, Damouré, Lam και Tallou, θα εμφανίζονταν σε αμέτρητες επόμενες ταινίες. Η ταινία *La Pyramide humaine* (Η ανθρώπινη πυραμίδα), γυρισμένη το 1959, εξέταζε τα επα-

κόλουθα στη ζωή των συμμετεχόντων αφότου είχαν λάβει μέρος στις ταινίες και ο Ουμαρου Ganda θα γινόταν ο ίδιος κινηματογραφιστής στον Νίγηρα. Οδηγώντας στους δρόμους του Παρισιού με το Μπουγκάτι αυτοκίνητό του, υπήρχε κάτι από τον τεχνίτη Ρους στον τρόπο δουλειάς του, το οποίο διαφαίνεται από τις προβολές που έκανε, με τον ζωντανό σχολιασμό, μέχρι το τέλος. Όχι μόνο κάθε ταινία, αλλά και κάθε προβολή ήταν ξεχωριστή. Είχε πλήρη συναίσθηση των δυσκολιών και των παρεξηγήσεων που ενείχε το έργο του, το οποίο πάντα παρουσιάζοταν, υπό μια έννοια, σε ξένο πολιτισμικό πλαίσιο. «Πώς θα δεις;» ρώτησε στο *Madame l'Eau* (1992), προσφέροντάς μας έναν οδηγό στην πορεία του υπουλόου δρόμου, καθώς η αφήγησή του καθοδηγούσε τον Tallou στο μυθικό του ταξίδι με τον γάιδαρο από την Ολλανδία πίσω στον Νίγηρα:

Γνωρίζω το δειλινό και πολλές φορές έχω δει αυτό που νομίζει ο άνθρωπος ότι έχει δει. Να προσέχεις Tallou: ο Damoure και ο Lam είναι δύο μάγοι που καταβροχθίζουν τις ψυχές. Γρήγορα! Γρήγορα! Αυτοί που έχουν μάτια τούς αναζητούν μάταια. Πώς θα τους δεις εσύ:

### **Μετάφραση: Αγγελική Καράγιωργα**

## **Σημειώσεις**

1. «A Life on the Edge of Anthropology and Film», συζητήσεις μεταξύ του Λουσιέν Τεϊλορ και του Ζαν Ρους, Δεκέμβριος του 1990. Ανατυπωμένο στο Jean Rouch, *Cine-Ethnography*, Minneapolis, 2003, σ. 132-46.
2. Μετά την παρακολούθηση της ταινίας *Νανουίτ* στη Βρέστη, ο νεαρός Ρους συχνά ονειρευόταν ότι βρισκόταν εν μέσω μιας χιονοθύελλας, αλλά το έργο *Ρομπέν των δασών* με τον Ντάγκλας Φερμπανζς τον έκανε να κλάψει επειδή οι άνθρωποι σκοτώθηκαν. Η μητέρα του, θυμάται ο ίδιος, τον διαβεβαίωσε ότι ήταν απλώς ηθοποιοί. Αλλά, ρώτησε, αυτό ισχύει και για τον Νανουίτ και την οικογένειά του; Η απάντησή της –οχι, ο Νανουίτ είναι πραγματικός– ήταν το πρώτο του μάθημα στο τι μπορούν να είναι οι ταινίες.
3. Peter Wollen, «Jean Rouch», στο *Paris Hollywood. Writings on Film*, London 2002, σ. 94.
4. Rouch, «A life on the Edge», σ. 131.
5. Άλλο ένα μέλος της αποστολής του Γκριώλ το 1931, ο Λερύς ήταν ένας από τους πρώτους εθνογράφους που ηθθε αντιμετώπος με τους πολιτικούς και επιστημολογικούς περιορισμούς της αποικιοκρατίας στη διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς του. Το ατάξινομητο έργο του *Η Αφρική φάντασμα* (*L'Afrique Fantôme*, 1934) –ταξιδιωτικό ημερολόγιο και ταυτόχρονα εθνογραφία και αυτο-ανάλυση– αποτελεί μαρτυρία-πρακτικό οδηγό ( *précise d'insérer*) της απέχθειας που τον οδήγησε στα ταξίδια του στις μαζωινες χώρες: «Αηδισμένος από το Παρίσι, βλέποντας το ταξίδι σα μια ποιητική περιπέτεια ... τι βρίσκει; Άγρες περιπέτειες ... ένα συναισθηματικό κενό που ολοένα και μεγαλώνει ... Η απόπειρα διαφυγής απέτυχε παταγωδώς ... τον κυριεύσαν καινούργια φαντάσματα – αλλά αυτή τη φορά χωρίς ψευδαισθήσεις»: *Brisées*, Paris 1966, σ. 54-5. Βλ. επίσης Leiris, «L'ethnographie devant le colonialisme», *Les Temps modernes*, αφ. 58, 1950, και James Clifford, «Tell me about your trip: Michel Leiris», *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, MA 1988, σ. 165-74.
6. Rouch, «A life on the Edge», 1990.
7. Clifford, *Predicament of Culture*, σ. 55-91.
8. Βλέπε το κλασικό δοκίμιο του Talal Asad «Two European Images of Non-European Rule», στο T. Asad, (επιμ.) *Anthropology and the Colonial Encounter*, New York 1973, σ. 103-18.
9. Marcel Griaule, *Méthode de l'ethnographie*, Paris 1957, σ. 14.
10. Griaule, «Introduction méthodologique», *Minotaure*, αφ. 2, τ. 10.
11. Τα μεταφορικά τούς τα παρείχε ο Théodore Monod, διευθυντής του Γαλλικού Ινστιτούτου της Μαύρης Αφρικής, τον οποίο ο Ρους είχε γνωρίσει στο Ντακάρ, μετά την εκδίωξή του από τον Νίγηρα.

12. Jean Rouch, Διάλεξη στο National Film Theatre, 1978.
13. Για μια πιο λεπτομερή περιγραφή της επιρροής του Βερτόφ στον Ρουζ, βλέπε την εισαγωγή του «Cinq regards sur Dziga Vertov» στο Georges Sadoul *Dziga Vertov*, Paris 1972.
14. Dziga Vertov, όπως παρατίθεται στο: Jean Rouch, «The Camera and Man», 1973. Ανατυπωμένο στο Paul Hocking (επιμ.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin 1972.
15. Ο Ρουζελίν και ο Ρουζ θα δούλευαν μαζί το 1957 σε ένα Ομαδικό Δημιουργικό Εργαστήριο, το οποίο παρακολούθησαν πολλοί από τους μελλοντικούς σκηνοθέτες του γαλλικού Νέου Κύματος.
16. Όπως τον περιέγραψε ο Ρουζ στο ντοκιμαντέρ του Manthia Diawara, *Rouch in Reverse* (1995).
17. Βλ. Anna Grimshaw, «The anthropological cinema of Jean Rouch», στο *The Ethnographic Eye Ways of Seeing in Anthropology*, Manchester 2003, ιδ. σ. 110-2.
18. Godard όπως παρατίθεται στο P. Wollen, *Paris Hollywood*, σ. 99.
19. Συνέντευξη του Λεβί-Στροφς στους Jacques Rivette και Michele Delahaye στο *Cahiers du cinema*, αφ. 156, 1965.
20. Rouch, «The Cinema of the Future?» [1960], ανατυπωμένο στο *Ciné-Ethnography*, σ. 266-73. Τροποποιημένη μετάφραση.
21. Όπως παρατίθεται στο Mick Eaton (επιμ.) *Anthropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch*, London 1979, σ. 8.
22. Wollen, *Paris Hollywood*, σ. 99.
23. Η περίπτωση του *Gare du Nord* αποτελεί παράδειγμα: Ο Ρουζ συμμετείχε με αυτήν τη μικρού μήκους δεκαεξάλεπτη ταινία στη σπονδυλωτή ταινία *Paris vu par* του 1965, που ήταν αποτέλεσμα συνεργασίας με τους σκηνοθέτες του Νέου Κύματος (Σαμπρόλ, Ρομέρ, Γκοντάρ). Ο Ρουζ γύρισε το σκετς αυτό με δύο λήψεις, αλλάζοντας μοτιβικά κατά τη διάρκεια του σκοτεινού μέρους της σεκάνς του ασανσέρ, μιας σκηνης που ήταν γι' αυτόν τον λόγο αναπόσπαστο κομμάτι και τεχνικά και αφηγηματικά για την παραγωγή της εν λόγω ταινίας.
24. «B.B. of the Rhine», στο Jean Narboni και Tom Milne (επιμ.) *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*, New York 1986, σ. 101.
25. Edgar Morin, «Chronicle of a Film», *Studies in Visual Communication*, τεύχος 11, αφ. 1, 1985, σ. 4-29.
26. «The Politics of Visual Anthropology», συνέντευξη του Ζαν Ρουζ στους Dan Georgakas, Udayan Gupta και Judy Janda, 1977. Ανατυπωμένο στο *Ciné-Ethnography*, σ. 210-25.
27. Rouch, «The Politics of Visual Anthropology», σ. 211-2.
28. Βλέπε *Cahiers du cinema*, αφ. 112, 1960.
29. Rouch, *Ciné-Ethnography*, σ. 370.
30. Ousmane Sembène, «Jean Rouch – Ousmane Sembène: Comme des insectes», *CinémAction*, αφ. 17, 1982, σ. 77-8.
31. Ο Ρουζ επίσης τόνισε ότι οι μονογραφίες του περιστασιακά και μόνο αποτελούσαν ουσιαστικό εθνογραφικό συμπλήρωμα στις ταινίες του, έθεταν το πλαίσιο αναφοράς και σκιαγραφούσαν μια εξέλιξη που κάποιες φορές δεν μπορούσε να αναταραστήσει κινηματογραφικά.
32. Αυτό συγκεκριμένα είναι το θέμα της ταινίας *Madame l'Eau* του 1992. (σ.τ.ε.: αφορά το πρόβλημα της έλλειψης νερού στην Αφρική και το συμβατικό στόρυ της ταινίας περιγράφει το ταξίδι τριών Αφρικανών στην Ολλανδία για την αποκόμιση τεχνολογίας στο ζήτημα της διαχείρισης του νερού. Ο τίτλος θα μπορούσε να αποδοθεί ως *Η αυτού εξοχότης το νερό*).
33. Διάλεξη στο National Film Theatre.