

# Wychodząc z kina

„Kwartalnik Filmowy” nr 128 (2024)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.3666>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

**Sławomir Sikora**

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0002-2147-8543>

## Rouch i jego banda na ścieżkach dekolonizacji

### Słowa kluczowe:

film antropologiczny;  
antropologia;  
Jean Rouch;  
rasa;  
nierówność;  
dekolonizacja

### Abstrakt

Autor koncentruje się na asymetrii spojrzeń, podejść i znaczeń stanowiących nieodłączną część dyskursów dotyczących rasowo i klasowo uwarunkowanych nierówności społecznych oraz ich dziedziczenia czy też uwikłania w historycznie kształtowane hierarchie społeczne. Poprzez analizę wybranych przykładów, w tym filmowych, autor bada różne aspekty tego zagadnienia. Ważnym wątkiem rozważań jest krytyczna analiza podjętej przez Jeana Roucha próby kreacji w sferze etnofikcji „wspólnej przestrzeni”, tworzącej nowe figuracje pozycji społecznych odrzucających determinizm konieczności powielania tożsamości naznaczonych historycznym doświadczeniem kolonizacji. Rouch nazywał to podejście *shared anthropology*. Pomimo pojawienia się różnych kwestii spornych, które wybrzmiały już po realizacji filmu, *Moi, un Noir* (1958) wydaje się kwestionować słuszność słów Gayatri Spivak dotyczących niezdolności subalternów do artykułowania własnych doświadczeń. Podejście Roucha zostaje przedstawione w artykule jako antycypacja wpływowego terminu Homiego Bhabhy – trzecia przestrzeń. **(Materiał nierecenzowany).**

*How can a human being live Other-wise?*

Homi Bhabha

Film *Niepamięć* (real. Piotr Brożek, 2015) może rodzić różne emocje i oceny. Niemniej, jak sądzę, za jedną z jego zalet należy uznać silne postawienie kwestii różnicy i asymetrii spojrzenia. Magdalena Bardecka z a p r a s z a Franciszka Ledóchowskiego na pojedynek. Ona – córka chłopów, on – potomek arystokracji. W kilku odsłonach Bardecka, często zaczepnie, stwierdza: *Nie jesteśmy równi. Nie mamy równego startu*. I oczywiście ma rację. On, najczęściej łagodnie, oponuje. Ona – studentka socjologii, zadbana i dobrze ubrana. On – artysta, raczej w swobodnym odzieniu. W tle jest historia – pańszczyzna, ale i współczesność. Historia, choć – wydawałoby się – dawno minioną, trwa. Chłopka czy raczej córka chłopów? Arystokrata-ziemianin czy raczej potomek arystokratów? Otóż to – córka chłopów niekoniecznie jest chłopką, jak w tym przypadku. Potomek arystokracji pozostaje arystokratą; może zapewne dokonać apostazji – w etymologicznym znaczeniu tego słowa – ale to wymaga szczególnego aktu. To różnica klasowa (nie przepadam za tym trudnym dziś do zdefiniowania terminem, często raczej metaforycznym niż socjologicznie dookreślonym) jest tu inkryminowana. Na pierwszy plan wysuwa się raczej odziedziczony kapitał kulturowy i społeczny niż kwestie materialne. Film poprzedził „wysyp” literatury na temat niepamiętanej pańszczyzny i niedoli chłopów oraz chłopiek, a także nieprzepracowanej i zapoznanej różnicy / nierówności. Jeśliby uznać, że pańszczyzna była formą niewolnictwa, to oczywiście relacje kolonialne – nie tylko w odniesieniu do kresów – staną się wyraźnym tłem rozważań o historii społecznej. Gdy mówimy „klasa”, nierzadko za sprawą konotacji słyszymy „rasa”<sup>1</sup>. Asymetria społeczna ustanowiona niegdyś ma się całkiem dobrze – jak można sądzić – także dziś. W filmie istotniejsze wydają się emocje i afekty, a nie r a c j o n a l n e argumenty.

W świetnej wielogodzinnej, wielowątkowej i wielopoziomowej rozmowie Jamesa Baldwina i Margaret Mead (1970), opublikowanej jako *A Rap on Race*<sup>2</sup>, pojawił się podobny wątek – dziedziczonej nierówności i krzywdy. I choć oboje w wielu kwestiach poruszali się po tym samym gruncie, to temat sukcesji nierówności oraz nie do końca wyartykułowana przez Baldwina kwestia odkupienia przeszłości pozostawały punktem spornym. Mead odrzucała dziedziczenie winy. Za winą nie opowiadał się również Baldwin. Wspominał raczej o uznaniu [recognition]: *Mówię tylko, że w pewnym momencie życia – w pewnym momencie własnego życia – trzeba zaakceptować historię, która cię ukształtowała. A jeśli jej nie zaakceptujesz, nie możesz odpokutować*<sup>3</sup>. Pokuty nie akceptowała Mead. Odrzucała też „winę rasy”. Wina może być tylko własna. Mead wypowiadała się strukturująco. Baldwin, którego trudno przecież oskarżać o nieracjonalność, kluczył i nie mówił wprost o dziedziczeniu win. Twierdził też, że historia jest terazniejszą s o ś c i ą . *Jeśli ja, Jimmy, nie zaakceptuję brutalnych faktów z przeszłości, wówczas nie mam terazniejszości*<sup>4</sup>. Wspominał ciężkie pobicie go przez dwóch gliniarzy, gdy miał dziesięć lat. Najwyraźniej za nic, czyli za kolor skóry. To wiedza osadzona w ciele. Dzięki ciału historia jest stale obecna. *Jeśli historia byłaby przeszłością, to nie miałaby znaczenia. Historia to terazniejszość (...). Dźwigamy naszą historię. Działamy*



*Les maîtres fous*, reż. Jean Rouch (1954)

[act] w naszej historii<sup>5</sup>. To intrygujący głos Baldwina w kwestii prezentyzmu. Pozostaje on w zgodzie z filozofią wiedzy pisarza. *Nigdy nie nauczyłem się niczego przez umysł. Wszystkiego, czego się nauczyłem, nauczyłem się dzięki sercu i trzewiom (instynktowi [guts])*<sup>6</sup>. Wiedza jest cielesna, w ciele się osadza. Emocje mają tu rację. One też sprawiają, że przeszłość się uobecnia. W tej rozmowie zarysowały się dwie optyki, dwa spojrzenia, ale też dwie odmienne filozofie wiedzy, historii, życia.

Owe dwie optyki, które chwilami się wyostrzają i zmieniają swoją polityczną retoryczność (*vide* przypadek Johna Floyda), mogą – jak sądzę – stanowić interesujące tło dalszych rozważań. Cofam się do lat 50. XX w., do Afryki Zachodniej, i myślę o filmowych przygodach Jeana Roucha – jednej z ikon filmu antropologicznego – oraz o jego czarnych współpracownikach i przyjaciółach. Ich relacje – zdecydowanie nie jednowymiarowe – można uznać za przykład wzorcowych prób (oddolnego) budowania mostów i przewartościowywania zastanych, kolonialnych układów, które zakładały wyraźną retorykę spojrzenia.

Filmy Roucha, które chciałbym tu przywołać, to *Les maîtres fous* (1954) i *Moi, un Noir* (1958). Można by jeszcze wspomnieć o *Jaguarze* (1968), kręconym w tym samym czasie, niemniej zmontowanym ze względów finansowych dopiero dziesięć lat później. Dwie ostatnie realizacje bywają określane jako etnofikcja. Nie ma tu miejsca na szczegółowe omówienie tych produkcji<sup>7</sup>. Syntetycznie zatem.

Osią *Les maîtres fous* jest obrzęd sekty Hauka, który często interpretuje się jako antykolonialny. Został świetnie sfilmowany i zmontowany (Paul Henley sugerował, że nie miała rolę odegrała tu Suzanne Baron, później uznana montażystką). Film ma interesującą trzyczęściową konstrukcję właściwą obrzędowi przejścia. W centralnej części ukazuje intrygującą grę-rytuał, w której w uczestników wstępują „wcielają się” kolonizatorzy. Można to odebrać jako akt prześmiewczy wobec kolonizatorów (choć to prawdziwy rytuał!), ale też – właśnie z uwagi na wizualny weryzm sfilmowanego opętania – jako „ekscesywny wizualizm”. Dwugłos w recepcji filmu zarysował się od samego początku. Dotkliwa krytyka po pierwszym pokazie w Musée de l’Homme przyszła ze strony antropologów i przebywających wówczas w Paryżu młodych afrykańskich intelektualistów; wśród tych pierwszych znalazły się tak ważne postaci, jak Marcel Griaule, „patron” i promotor doktoratu Roucha, a także między innymi Claude Lévi-Strauss. Potem jednak produkcja otrzymała nagrodę na festiwalu w Wenecji (w 1957 r., w kategorii filmów etnograficznych) i zyskała uznanie ze strony artystów, między innymi Claude’a Chabrola, Jeana Geneta czy Petera Brooka. Nie jest jasne, z jakim komentarzem film był wyświetlany w Musée de l’Homme. Do ostatecznej wersji Rouch dograł swój improwizowany i – wedle jego słów – „wielogłosowy”, wielopoziomowy komentarz, w którym spłótł opis wydarzenia i didaskalia, ale także tłumaczył niektóre kwestie aktorów społecznych „z planu”. Korzystając z terminu Jamesa Clifforda, Jeanette DeBouzek wpisała sam film, jak też natchniony komentarz Roucha, w nurt surrealizmu etnograficznego<sup>8</sup>.

Zapewne to przede wszystkim owa bolesna krytyka ze strony „świata etnografii” sprawiła, że Rouch sięgnął w kolejnym filmie, *Moi, un Noir*, po zupełnie odmienną poetykę. Głównym bohaterem uczynił migranta z Nigru, najemnego pracownika – jednego z wielu mu podobnych – z którym się zaprzyjaźnił. To on miał opowiedzieć przed kamerą o swoim życiu i mieście. Narrator Oumarou Gan-

da przedstawia zatem swoje miasto, mówi o nim, oprowadza nas po Abidżanie. Rouch tylko czasem wprowadza do dzieła swój metakomentarz<sup>9</sup>. Powiada się, że to pierwszy film, w którym Czarny mówi do kamery w pierwszej osobie i w swoim imieniu. Przy produkcji owej etnofikcji to z głównymi bohaterami, współpracownikami, a często też przyjaciółmi Rouch ustalał szczegóły fabuły, które oni następnie improwizowali przed kamerą. Podobnie o naturze pracy przy filmie mówili jego aktorzy. Opowiadali oni o swym życiu i odgrywali je. W tych chwilami nieco naiwnych improwizacjach warto dostrzec pewną odmianę kolonialnej mimikry, naśladowania kolonizatorów<sup>10</sup>, ale także – co równie ważne – *chęc s a m o k s z t a ł t o w a n i a s i ę*, którą rozpoznał i opisał w odniesieniu do Bronisława Malinowskiego James Clifford, korzystając z terminu *self-fashioning* wprowadzonego przez Stephena Greenblatta. Ganda „wciela się” w różne postaci z „kultury świata Białych” i odgrywa je (jego ekranowe *alter ego* to Edward G. Robinson, aktor kina klasy B). Trudno byłoby uznać, że to akurat wymyślił Rouch. Filmy te są bardzo wczesną próbą ukazania podmiotowości Czarnego, pokazania świata jego wyobraźni. To nie tradycja kształtuje tu tożsamość, ale wyobraźnia i projekt – niekoniecznie zdyscyplinowany i jasno określony. Ganda stał się jednym z pierwszych czarnych reżyserów. Zdystansował się wówczas do wspólnego filmu, nakręcił nawet jego własną wersję. Przykład ten intrygująco pokazuje zmianę perspektywy – z własnej, która stała się z czasem mniej własna, na bardziej własną.

W filmie *Petit à petit* (1970; tytuł można uznać za znaczący: krok po kroku, stopniowo) Rouch zaprasza swych przyjaciół do Paryża. Chcą poznać i zbadać Europę oraz Europejczyków, ich zwyczaje i kulturę. Damouré Zika wciela się między innymi w raczej jeszcze XIX-wiecznego antropologa, który bada (mierzy) napotkanych na ulicy Francuzów wykorzystywanymi niegdyś przez antropologów (fizycznych) przyrządami. Film jest jawnie ironiczny i surrealistyczny (to antropologia *à rebours*; *vide* też np. *Widmo wolności / Le Fantôme de la liberté*, 1974 / Luisa Buñuela). Tę konwencję – podróży do Paryża – ale już na innych, własnych zasadach podejmuje Manthia Diawara w filmie *Rouch in Reverse* (1995). Również on wybiera się do Paryża, choć nie z Nigru (jak Zika), lecz ze Stanów Zjednoczonych, i stawia ponadsiedemdziesięcioletniego Roucha w kłopotliwym położeniu. To, co było nowatorskie w dawnych czasach, dziś u osiedlonego w Nowym Jorku profesora filmu, badacza kinematografii afrykańskiej, budzi raczej rozczarowanie. Diawara zna Paryż z czasów swojej edukacji – do Nowego Jorku trafił z Mali przez Francję. *Joking relations*, relacja żartobliwa, która wydawała się tak świeża w podejściu Roucha do „terenu” i spotykanych tam podmiotów, nie sprawdza się – jak można sądzić – w nowszych czasach zmieniających się stosunków. Diawara jest raczej zawiedziony spotkaniem.

Próba wprowadzenia dyskusji na metapoziom i zainicjowania rozmowy na temat dyskursu władzy czy postkolonialnych relacji politycznych nie trafia w idiom mentalny Roucha, ignorującego – jak się wydaje – fakt, że ma do czynienia z „poważnym profesorem”, który na domiar złego sam się tak postrzega. To, co Rouch chciałby sprowadzić do przyjacielskiej relacji towarzyskiej, Diawara wołałby podnieść do rangi dyskursu akademickiego. Rouch sprawdzał się świetnie we (współ)konstruowaniu (wytwarzaniu) oddolnych historii. W swoich filmach unikał poruszania – przynajmniej wprost – kwestii politycznych, również tych dotyczą-

cych kolonializmu. W spotkaniu z Diawarą chciał również uchylić się od „poważnej” debaty. Trudno pominąć tu kwestię wieku, niemniej widać w tym także zmianę relacji władzy. Spojrzenia odwracają się, choć widać również, że Rouch pozostał w znacznym stopniu niewolnikiem swego dawnego nowatorstwa.

Przykład Roucha i jego współpracowników pokazuje zmieniającą się perspektywę postrzegania kwestii kolonialnych czy raczej kwestii relacji świata Białych i Czarnych (a szerzej: Innych). Z czasem dobre chęci Białych zdecydowanie przestały wystarczać. Scena, na której działał Rouch, to bliska antropologii płaszczyzna codzienności, a nie odgórny dyskurs antykolonialny. Między tymi dwoma poziomami nie zawsze jest dobry przepływ, nie zawsze też „widzą” się one wzajemnie, choć nie mogą istnieć niezależnie od siebie.

Na zadane przez Gayatri Chakravorty Spivak tytułowe pytanie: *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*<sup>11</sup> trzeba odpowiedzieć: mogą. Postaci z *Moi, un Noir* i *Jaguara* oraz niektórych innych filmów Roucha wyraźnie to pokazują. Niemniej prawdziwe pozostaje również stwierdzenie Homiego Bhabhy, że *podmioty kolonialne* doświadczają wówczas szczególnej alienacji wobec *dawnego ja*<sup>12</sup>.

Najciekawszym „przypadkiem” w odniesieniu do tej kwestii pozostaje Ganda, u którego można obserwować stopniowo rodzący się dystans (a w końcu sprzeciw) wobec dawnego wspólnego filmu oraz idei współpracy. Zika i inni wskazują na immanentną oraz trwałą hierarchiczność tej relacji, która wybrzmiewa w różnych wariantach. Rouch był jak ojciec, był ojcem, pomagał mu przecież w życiu na różne sposoby, zrobił dla niego więcej niż jego własny rodzic – by przytoczyć tylko wypowiedzi Ziki niezrelatywizowane przez czas. „Relacja kuzynostwa” sugeruje bliskość oraz możliwość żartowania z siebie nawzajem (stąd wzięto się u Roucha pojęcie *joking relations*). Anne Mette Jørgensen, zaniepokojona terminem „ojciec”, w filmowanym wywiadzie, który ma miejsce już po śmierci Roucha, usilnie dopytuje: *Czy byliście równi?*, uznając, że partnerstwo w pracy do tego zobowiązuje. Zika nie ulega: *Jesteśmy jego „potomkami”, którzy urodzili się w tym kraju*. Komentując te złożone kwestie, Henley wskazuje na odmienne znaczenia rodziny i pokrewieństwa w społecznościach afrykańskich – zapominanie o tym grozi etnocentryzmem. Nie zmienia to faktu, że deklaracje czarnych współpracowników w późnych latach 90. XX w., szczególnie wypowiedziane w Europie, mogą wywoływać dysonans i stawiać Roucha w kłopotliwym położeniu. On sam starał się zdystansować względem hierarchiczności, wołałby postrzegać tę relację właśnie jako formę kuzynostwa<sup>13</sup>. I jest to być może również hołd oddany przez Roucha wadze rdzennych terminów emicznych.

W postępowaniu Roucha chciałbym widzieć próbę tworzenia „wspólnej przestrzeni”. Nazywa ją antropologia opartą na współpracy, *shared anthropology*, *l'anthropologie partagée*. Ową „wspólną przestrzeń” – rzecz jasna, bez klarownej, dyskursywnej konceptualizacji – można by odnieść do tego, co znacznie później Homi Bhabha próbował określić jako „trzecia przestrzeń”, która pozwala na wyjście z dychotomii i odnalezienie miejsca dla innego dyskursu (relacji) nawet w ramach istniejącej hegemonii władzy<sup>14</sup>. W rozmowie z Jonathanem Rutherfordem, odwołując się do słów Nelsona Mandeli, Bhabha kładzie nacisk na wszechobecność negocjacji wykraczającą poza dyskursywność: *Negocjacje są istotą polityki. I negocjujemy nawet wtedy, gdy nie zdajemy sobie sprawy, że negocjujemy: zawsze*,



*Moi, un Noir*, reż. Jean Rouch (1958)

w każdej sytuacji politycznego sprzeciwu lub antagonizmu. Wywrotowość to negocjacje; transgresja to negocjacje; negocjacje to nie tylko pewien rodzaj kompromisu czy „zaprzędania się”, jak ludzie to zbyt łatwo pojmują<sup>15</sup>.

W zarysowanym podejściu można śledzić pewne przesunięcie widoczne w antropologii (i nie tylko): od nauki zainteresowanej inną kulturą, Innym, jego / jej kulturą, do nacisku na relację, ale także zainteresowanie własną (zachodnią i nie tylko zachodnią) kulturą. Anna Lowenhaupt Tsing w tekście pod znamienym tytułem *Politics on the Periphery* postulowała położenie w antropologii większego nacisku na badanie pierwszego świata (Europa, Ameryka), ale też właśnie relacji między owymi „różnymi światami”<sup>16</sup>. To relacja nadaje ton. Clifford zauważył zaś, że owe „ruchy”, *spotkania w podróży*, jak je nazywa – relacje, podróże badawcze – nie powinny odbywać się tylko na linii: centra (uniwersyteckie) – „peryferie”. Nie powinny także sprowadzać się wyłącznie do „antropologii odwróconej” (badania kultury „Zachodu”), lecz raczej polegać na różnych „podróżach”, również z jednych niecentralnych miejsc w inne, na tworzeniu opisów etnograficznych przez osoby pochodzące z ośrodków uznawanych niegdyś za „prowincje” – na „wymianie” różnych „spojrzeń”, różnych punktów widzenia<sup>17</sup>.

Czy za jeden z efektów owego „odwrócenia spojrzenia” nie można uznać zwrócenia uwagi na nieneutralność koloru „białego”? Kolor „biały” często bywał postrzegany jako neutralny, ale też „lepszy”. Puczająca jest w tym zakresie lektura książki Frantza Fanona *Czarna skóra, białe maski*. Wychowana w Nowym Jorku bell hooks zauważa, że białe dzielnice budziły u niej (i nie tylko u niej) obawę i lęk. Wędrownica do babci mieszkającej w okolicy, wymagająca przejścia przez dzielnicę Białych, zawsze wiązała się z niepokojem i trwogą. To były dominujące odczucia. bell hooks pokazuje, jak intrygująco te kwestie odnoszą się do kategorii „widzenia”: czarna służba była „niewidoczna”; widoczna była szklanka wody przyniesiona na tacy (ten akurat przykład zapewne w znacznym stopniu dotyczył całej służby). Najciekawsze są jednak jej uwagi na temat Białych, którzy zupełnie nie mogą pogodzić się z nieneutralnym postrzeganiem „białości” przez innych. bell hooks nie wyraża się również najcieplej o „starszych siostrach” – białych feministkach<sup>18</sup>.

Tekstowi nadałem tytuł jawnie odwołujący się do „czasów niewinności”, kiedy obce lądy odkrywaliśmy i poznawaliśmy między innymi w zromantyzowanej wersji wraz z Tomkiem Wilmowskim<sup>19</sup>. W projekcie Roucha – szczególnie w wersji znanej z jego opowieści – również pobrzmiwał duch romantycznej przygody. Zapewne dziś trudno patrzeć na to wszystko bez pewnej refleksji. Czasy się zmieniają. Białe plamy naszej świadomości etycznej też trzeba zagospodarowywać. Warto jednak krytykom Roucha przypomnieć zdanie Gilles’a Deleuze’a: *Można by wysunąć obiekcję, że Jeana Roucha z wielkim trudem można by uznać za twórcę reprezentującego Trzeci Świat, ale nikt nie zrobił tyle, co on, by zmusić Zachód do ucieczki, by samemu uciec, zerwać z kinem etnologicznym i powiedzieć „Moi, un Noir” [„Ja, Czarny”] w chwili, gdy czarni grają role w amerykańskich serialach czy w paryskich eksperymentach. Akt mowy ma wielu rzeczników i krok po kroku zasiewa pierwiastki ludu przyszłości jako mowę pozornie zależną Afryki o niej samej, o Ameryce czy Paryżu*<sup>20</sup>.

Wydaje się, że asymetria spojrzeń, którą tak śmiało i nowatorsko próbował rozmontować Rouch, nas nie opuszcza, o czym świadczy film *Niepamięć*, rozmowa



Mead i Baldwin, ale też doświadczenia francuskiego filmowca z czasów *Rouch in Reverse*. Swoistym ideałem pozostają więc słowa stanowiące motto tego tekstu, które Bhabha zaczerpnął od Fanona: *How can a human being live Other-wise?*<sup>21</sup> To proste pytanie dzięki wielkiej literze w *Other* (Inny, Drugi) i dywizowi przed *wise* otwiera przed nami szkatułkę pełną znaczeń. *Otherwise* – inaczej, w inny sposób – zmienia się w *Other wise* – inną mądrość, mądrość Drugiego – i sprawia, że można je czytać również następująco: *Jak istota ludzka może żyć dzięki mądrości Innego/Drugiego?* bądź też: (...) *mądrością Drugiego/Innego?* Nawet jeśli myśl ta jest ideałem, to niewątpliwie jest i powinna być mottem całej antropologii, jak i kina.

<sup>1</sup> Ryszard Koziołek świetnie pokazuje wieloznaczność słowa „czerni”, wykorzystywanego szczególnie na kresach w odniesieniu do chłopstwa. R. Koziołek, *Czerń i literatura*, „Newsweek”, 21.09.2016, <https://www.newsweek.pl/historia/czern-i-literatura/qjsqwc6> (dostęp: 21.10.2024). Zob. też: P. Wielgosz, *Gra w rasy. Jak kapitalizm dzieli, by rządzić*, Karakter, Kraków 2021. Kapitalnym przykładem jest tu też analiza Marcina Stachowicza dotycząca tego, jak „klasowo” i „rasowo” konstruowano wizerunek Andrzeja Leppera: tenże, *Burak, Mulat, kameleon. Andrzej Lepper jako wizualna figura klasowa*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 21, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/21-praca-niewidzialna/burak-muburak-mulat-kameleon.at-kameleon> (dostęp: 21.10.2024).

<sup>2</sup> M. Mead, J. Baldwin, *A Rap on Race*, J. B. Lippincott Company, Philadelphia – New York 1971.

<sup>3</sup> Tamże, s. 178.

<sup>4</sup> Tamże, s. 189.

<sup>5</sup> Tamże, s. 188.

<sup>6</sup> Tamże, s. 183.

<sup>7</sup> Por. m.in.: A. Grimshaw, *Kino antropologiczne Jeana Roucha*, tłum. A. Oleńska, S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47-48, s. 45-74; P. Henley, *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2009; S. Sikora, *Jean Rouch – filmowiec osobny. Odkrywanie sprawczości*, w: tegoż, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Wydawnictwo DIG, Warszawa 2012, s. 132-153; P. Stoller, *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1992; tenże, *Jean Rouch and the Power of the Between*, w: *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*, red. W. Rothman,

State University of New York Press, Albany 2009, s. 125-138. Filmy są różnie datowane.

<sup>8</sup> J. DeBouzek, *Etnograficzny surrealizm Jeana Roucha*, tłum. S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3-4, s. 151-156. Zob. też: J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dzurak i in., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, rozdz. 4.

<sup>9</sup> W owym czasie nie było jeszcze kamer umożliwiających synchroniczne nagrywanie dźwięku. Improvizowane dialogi zostały dograne w miejscowym studiu radiowym znacznie później, m.in. dlatego że jeden z bohaterów trafił w międzyczasie do więzienia. O specyficznej podwójnej narracji w tym filmie mówiła też Maria Zmarz-Koczanowicz w swoim wykładzie habilitacyjnym (informacja z rozmowy prywatnej).

<sup>10</sup> Homi Bhabha interpretuje mimikrę jako *ironiczny kompromis*. Zob. tenże, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 80, szerzej w rozdz. 4. O mimikrze pisze również Frantz Fanon w książce *Czarna skóra, białe maski*, tłum. U. Kropiwiec, Karakter, Kraków 2020.

<sup>11</sup> G. C. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tłum. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24-25, s. 196.

<sup>12</sup> H. Bhabha, *Miejsca kultury*, dz. cyt., s. 32, szerzej w rozdz. 2.

<sup>13</sup> Kwestie relacji Roucha z jego współpracownikami zostały interesująco przedstawione w dwóch poświęconych mu filmach: w *Rouch's Gang* (reż. Steef Meyknecht, Dirk Nijland, Joost Verhey, 1998) oraz w zrealizowanym już po śmierci Roucha *Friends, Fools, Family: Rouch's Collaborators in Niger* (reż. Berit Madsen, Anne Mette Jørgensen, 2007).

<sup>14</sup> H. Bhabha, *Cultural Diversity and Cultural Difference*, w: *The Post-Colonial Studies*

- Reader*, red. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, Routledge, London 1995, s. 206-209.
- <sup>15</sup> J. Rutherford, *The Third Space: Interview with Homi Bhabha*, w: *Identity: Community, Culture, Difference*, red. J. Rutherford, Lawrence and Wishart, London 1990, s. 216.
- <sup>16</sup> A. L. Tsing, *Politics on the Periphery*, w: *The Anthropology of Politics: A Reader in Ethnography, Theory and Critique*, red. J. Vincent, Blackwell, Malden – Oxford 2002, s. 325-337. Peryferie nabierają znaczenia, podobnie jak spojrzenie z marginesu, zauważa bell hooks w pracy *Marginesy jako miejsce radykalnego otwarcia*, tłum. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1-2, s. 108-117.
- <sup>17</sup> J. Clifford, *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii*, tłum. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, t. 2, red. M. Kempny, E. Nowicka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2004, s. 139-179.
- <sup>18</sup> b. hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, tłum. E. Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022.
- <sup>19</sup> Myślę tu o całej serii powieści dla młodzieży Alfreda Szklarskiego.
- <sup>20</sup> G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 440.
- <sup>21</sup> Cyt. za: A. L. Tsing, dz. cyt., s. 328.

## Sławomir Sikora

Dr hab., adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego; zajmuje się przede wszystkim antropologią wizualną, antropologią miasta, antropologią współczesności. Autor książek *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (2004) oraz *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* (2012), a także wielu artykułów naukowych. Współautor filmu *Żeby to było ciekawe* (2009) i współredaktor książki *Zanikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów* (2009). Koordynator kilku projektów grantowych, m.in. „Oddolne tworzenie kultury” i „Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa” (NAFA Film Festival, Warszawa 2015).

## Bibliografia

- Bhabha, H.** (1995). Cultural Diversity and Cultural Difference. W: B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (red.), *The Post-Colonial Studies Reader* (ss. 206-209). London: Routledge.
- Bhabha, H.** (2010). *Miejsca kultury* (tłum. T. Dobrogoszcz). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Clifford, J.** (2004). *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii* (tłum. S. Sikora). W: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje* (t. 2, ss. 139-179). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

- Mead, M., Baldwin, J.** (1971). *A Rap on Race*. Philadelphia – New York: J. B. Lippincott Company.
- Rutherford, J.** (1990). The Third Space: Interview with Homi Bhabha. W: J. Rutherford (red.), *Identity: Community, Culture, Difference* (ss. 207-221). London: Lawrence and Wishart.
- Spivak, G. C.** (2011). Czy podporządkowani inni mogą przemówić? (tłum. E. Majewska). *Krytyka Polityczna*, (24-25), ss. 196-239.
- Tsing, A. L.** (2002). Politics on the Periphery. W: J. Vincent (red.), *The Anthropology of Politics: A Reader in Ethnography, Theory and Critique* (ss. 325-337). Malden – Oxford: Blackwell.

**Keywords:**

anthropological film;  
anthropology;  
Jean Rouch;  
race;  
inequality;  
decolonization

**Abstract**

Sławomir Sikora

**Rouch and His Gang on the Paths of Decolonization**

The author focuses on the asymmetry in the perspectives, approaches, and meanings inherent in discourses concerning race- and class-based social inequality and its inheritance or entanglement in historically shaped social hierarchies. Through an analysis of selected examples, including cinematic works, the author explores various aspects of this issue. An important thread of the discussion is a critical analysis of Jean Rouch's attempt to create a 'shared space' within the realm of ethno-fiction, creating new figurations of social positions that reject the deterministic replication of identities marked by the historical experience of colonization. Rouch termed this approach "shared anthropology." Despite the emergence of various contentious issues after the production of his film *Moi, un Noir* (1958), the work seems to question the validity of Gayatri Spivak's remarks regarding the subaltern's inability to articulate their own experiences. The article positions Rouch's approach as a precursor to Homi Bhabha's influential concept of the "third space." **(Non-reviewed material).**