

Jean Rouch

Jean Rouch tragicky zemřel 18. února 2004 v Africe, kterou tolik miloval a již zasvětil většinu svého díla. Dnes lze již s jistotou tvrdit, že vymyslel povolání „etnofilmaře“, jak sám říkal. Jean-Luc Godard i Jacques Rivette dodnes uznávají, jak nedocenené byly jeho filmy *Já černoch* (*Moi un noir*, 1958) a *Šílení mistři* (*Les Maîtres fous*, 1955). Možná o něco méně je známo, že Jean Rouch byl posedlý jazzem a tvrdil, že se jím inspiruje i ve svých filmech. Stejná improvizace a stejná intuice. Při střihání prý často poslouchal jazzové skladby. Měl tři velké vzory: Roberta Flaherty jako filmaře, Théodora Monoda jako etnologa a Louise Armstronga jako hudebníka. Vklad všech tří se snažil využít ve své tvorbě. Ještě nikomu se nepodařilo obsáhnout a popsat celé Rouchovo dílo. Brání tomu množství filmů, existence různých verzí a v neposlední řadě je to náročné i z hlediska obsahového. Publikace věnující se Rouchově tvorbě jsou vždy kolektivním dílem. Ani já si nechci uzurpovat právo psát komplexně o jeho díle, ale pokusím se postihnout základní etapy jeho filmografie. Při analýze jakéhokoliv z jeho filmů jsme vždy ovlivněni už z té pozice, zda máme vztah k Africe, pak k materiálu přistupujeme jinak než někdo odtržený od africké kultury. Na druhé straně je nezbytná i minimální divácká zkušenost, protože filmy označované za hrané jsou do značné míry improvizací rozbíjející zažitě narativní struktury.

Narodil se 31. března 1917 v Paříži v dobře situované rodině. Jeho otec byl meteorolog a oceánograf. Všichni nejbližší příbuzní se věnovali malbě, litografii a fotografování. Ostatně byli mezi nimi povětšinou vědci. Jeho dva strýcové mineralogové odjeli do Afghánistánu jako zaměstnanci laboratoří manželů Curiových. Z těchto a dalších důvodů měl mladý Rouch sklony k přírodním vědám, v nichž také vynikal.

V roce 1934 byl přijat na matematické gymnázium, kde se poprvé setkal se surrealismem a etnologií. Aktivně se účastnil kulturního dění v Paříži. Často později vzpomínal na svou účast na různých vernisážích a debatách, kde se potkával tváří v tvář se Salvadorem Dalím, André Bretonem, Paulem Éluardem či Marcelem Duchampem, aniž by se odvážil někoho z nich oslovit. V té době také objevil nově otevřené Musée de l'Homme. Dostal se mu do ruky program filmového klubu Henri Langloise, kam začal pravidelně chodit. V malém sále zhruba pro třicet lidí objevoval Charlese Chaplina, Sergeje Ejzenštejna, Fritze Langa aj. Postupně se seznamoval i s osazenstvem sálu, které se příliš neměnilo. Chodil tam André Gide, Jean Cocteau, Alain Cuny a René Clair. Jean Rouch vzpomíná, že nikdo z třiceti stálých návštěvníků si nenechal ujít jediné představení každý pátek na Champs-Élysées. Po složení maturitní zkoušky byl přijat na Vysoké učení technické a v roce 1941 získal diplom stavební inženýr. Po vypuknutí španělské občanské války se začal aktivně angažovat i v politice. Ovšem největším rozčarováním pro něj byl rok

1940. Třidvacetiletý nadšený vlastenec pochopil, že Francie prohrála válku téměř bez boje. O prázdninách roku 1941 se se svým spolužákem Jeanem Sauvym rozhodli přihlásit do kolonií, aby nemuseli posluhovat Němcům.

Ještě před odjezdem do Afriky se nechal angažovat v divadelním amatérském spolku, kde si vyzkoušel metodu Artaudova krutého divadla. Opakovat, opakovat a zase opakovat, dokud se herec nedostane do stavu naprostého vytržení a nezačne mluvit hlasem osoby, kterou má ztvářňovat. Konalo se pouze jedno představení v dnes již proslulém divadle Vieux-Colombier. Rouch vzpomínal, že tato zkušenost mu umožnila pochopit techniku používanou africkými šamany k uvedení do stavu transu. Antonin Artaud odjel k Indiánům Tarahumara do Mexika a Rouch se vydal do Nigeru.

V Africe pracoval na stavbě silnice dlouhé šest set kilometrů vedoucí od Alžírsko do Burkina Faso. Během této náročné a nebezpečné práce se musel vypořádat s rozdílnou mentalitou místních obyvatel, což ho postupně přivedlo i k myšlence na první filmy. Seznámil se zde se svým prvním černošským hercem Damouré Zikou, který pak spolu s Lamem a Tallou vytvořil kultovní trio Rouchových nejlepších narativních filmů. Léta 1941–42 znamenala vstup do etnologie a také první silná citová pouta k Afričanům. Když pochopil, jak neuctivě se s nimi zachází, začal je hájit u koloniálních úřadů. Množily se tak neustále roztržky a Rouch byl odvolán ze své funkce. Kromě toho, pokud mu to práce umožňovala, se snažil cestovat a jako amatér natáčet. Únor 1943 znamenal mobilizaci. Dostal se až do Berlína, kde dle vlastních slov téměř natočil svůj první film *Couleur du temps: Berlin août 1945 (Barva doby: Berlín srpen 1945)*. V říjnu 1945 se vrací do Paříže, kde se s několika přáteli rozhodli, že ve své vlasti už nemají nic na práci, a odjeli zpátky do Nigeru. Díky zvláštnímu univerzitnímu režimu mohl během několika měsíců složit bakalářské zkoušky na filozofické fakultě na Sorbonně. Pak už ho čekala jen Afrika a natáčení.

Jean Rouch nikdy nepoužíval jinou než ruční kameru, což mu usnadňovalo práci. Dokonce považoval za výhodu točit zpočátku bez zvuku a natahovat kameru v krátkých intervalech, což mu umožňovalo promýšlet záběry a zároveň nutilo rychle se rozhodovat. Tak vznikl i první film *Au pays des mages noirs (V Krajině černých šamanů, 1946)*. Bohužel tento první materiál byl necitelně sestříhán do jakéhosi populárně–naučného třináctiminutového snímku. Rouch už své první filmy promítal v Musée de l'Homme a komentář improvizovaný během projekce i následně nahrál, aby filmy mohly být uváděny v kinech. V roce 1947 zachytil rituály songhajských šamanů uváděné pod názvem *Les magiciens du Wanzerbé (Kouzelníci z Wanzerbé)*. Prvním výrazným úspěchem je *Initiation á la danse des possédés (Zasvěcení do tance posedlých, 1948)*. Porota Festivalu prokletých filmů v Biarritzu, které předsedal Jean Cocteau, mu udělila hlavní cenu. Během zhruba deseti let se intenzivně věnoval songhajskému náboženství a magii. Stal se z něj ve své době jeden z největších odborníků na tuto část africké populace. Během několika málo let se jeho aktivity začaly postupně prolínat a nabírat na intenzitě. Pokračoval ve studiu, které se pokusil zahájit již ve válečném období, ale až v roce 1952 mohl složit doktorát. Již v roce 1948 začal pracovat a přednášet ve Státním ústředí vědeckého výzkumu (C.N.R.S.). Podílel se na vytvoření známé Komise etnografického filmu (jejími členy byli Enrico Fulchignoni, Marcel Griaule, André Leroi–Gourhan, Henri Langlois a Claude Levi–Strauss), pod jejíž materiální i morální záštitou natočil většinu svých filmů.

Jako filmař na sebe upozornil dílem *Šílení mistrů*, které je považováno za jedno z jeho nejdokonalejších. Ve francouzském originále je název dvojnásobný. Lze ho překládat jako šílení mistrů nebo vládci. Obsahem filmu jsou náboženské rituály sekty Hauka ve městě Accra. Jejimi členy jsou nigerijští emigranti, kteří se uvádějí do stavu posedlosti, kdy na sebe berou role špiček koloniální správy. Mistrů jsou oni sami imitující své bílé vládce. Rouch vybral dvojnásobný titul záměrně. Podrobně popisuje recepci svého filmu ve stati *Pravdivé a živé*. Důležité je především to, že počínaje *Šílenými mistry* se začíná třibit Rouchův styl, který ovšem nezíská nějaký celistvý tvar. V roce 1957 organizuje s Robertem Rossellinim tzv. Dílnu společné tvorby, které se účastní i někteří z režisérů francouzské nové vlny. Pravděpodobně proto logicky musel následovat *Já černoch* (1958). První celovečerní snímek, za který získal prestižní Cenu Louise Delluca. Tři muži a jedna žena se potulují po Treichville, okrajové čtvrti Abidžanu hlavního města Pobřeží slonoviny. Sní, doufají a střetávají se se zmechanizovanou civilizací. Dějově jednoduchý příběh již v sobě nese jasné znaky cinema direct, ke kterému Rouch dospěje o tři roky později. Nyní se zatím jen vydal na etnografický výzkum s 16mm kamerou a magnetofonem. Nechal „herce“ vymyslet si scénář a volně vyjádřit své touhy. V kompletní verzi vysvětluje režisér na začátku filmu podmínky natáčení, a tak částečně ospravedlňuje občas poněkud amatérský výsledek. Nicméně tato nechtěná reportáž přesáhla realitu, kdy Evropan s obdivuhodnou citlivostí zachytil nenápadné rozkladné pronikání západní vyspělé civilizace do rozpadajícího se společensko–politického systému zkolonizovaného kontinentu. (Pobřeží slonoviny získalo úplnou nezávislost roku 1960 stejně jako třeba sousední Burkina Faso.) Již jména postav odkazují na „naši“ civilizaci, která slouží jako reference na jinou realitu, do které touží hrdinové vstoupit. Robinson sní o kariéře boxera, Tarzan se stal řidičem taxíku (jediná známka úspěchu) a třetí z mužů se považuje za Eddie Constantina, amerického federálního agenta. Ženská hrdinka je sice prostitutka, což jí ale nebrání sní o kariéře Dorothy Lamour, hvězdy exotických hollywoodských filmů. Právě „černochem“ je řazen Rouch mezi autory francouzské nové vlny.

Dalším dlouhým hraným filmem je *La pyramide humaine (Lidská pyramida, 1959)*. Zde Rouch ještě více rozvinul princip své práce – psychodrama. Příběh se odehrává na gymnáziu v Abidžanu, kde se střetávají běloši a černoši. Režisér ponechal na vlastní improvizaci protagonistů, kterým směrem nechají ubíhat dialogy a děj. Jen mírně vyhrotil závěr filmu. Dle vyprávění mnoha jeho spolupracovníků nebyl Rouch schopen natáčet podle scénáře. V podstatě nikdo do poslední chvíle nevěděl, zda je s natočenou scénou spokojen. I když mohl souhlasně pokyvovat, často byl myšlenkami jinde. Měl tendence zásadně nic nevysvětlovat a jen vykřiknout: „Točíme!“. Pak se také stávalo, že někteří kameramani odcházeli od rozdělaného filmu, protože psychicky neunesli takový způsob práce. Toto se asi poprvé naplno projevilo právě v případě *Lidské pyramidy*. Vznikla tak směs sociologického dokumentu (herci jsou naprosto pohlceni dějem) a hraného filmu. Jelikož autor v úvodu filmu vysvětluje, že jde vlastně o reálný pokus, tak jsou diváci postupně ztraceni a ve své době si někteří mysleli, že závěrečná sebevražda byla skutečná. Smazala se hranice mezi dokumentem a fikcí. Další Rouchův důkaz o nepřirozenosti takového dělení. Vždyť černoši v *Šílených mistrech* hrají více než herci zde.

Kronika jednoho léta (1959) je možným krokem stranou, ale i rozvinutím nového pohledu na způsob natáčení. Jde o pokus o filmovou anketu (asi jako *Krásný máj* Chrise Markera

z roku 1963) za použití nové techniky přímého zvuku. V létě 1960, kdy to vypadalo, že alžírská válka skončí, ale ta se neustále prodlžovala a k tomu se přidaly problémy v Kongu, čímž znovu vyvstaly na povrch palčivé problémy nezávislosti všech afrických států a nejen těch maghreb-ských, se filmaři rozhodli sledovat po několik měsíců osudy a vývoj zástupců francouzské mládeže. Hlavními postavami jsou Marceline provádějící sociálně-ekonomické výzkumy, její přítel Jean-Pierre studující filozofii, Marie-Lou pracující jako sekretářka v Cahiers du cinéma, dělníci továrny Renault – Angelo a Jacques, zaměstnanec drah, vojenský vysloužilce a jeho žena a středoškolačka Landry pocházející z Pobřeží slonoviny. Podnět ke „kronice“ vzešel údajně od Edgara Morina jakožto sociologa. Asi i proto se snímek stal přednostně středem zájmu právě sociologů. Nejlepším vysvětlením je znovu odkázat na text *Pravdivé a lživé*.

Po tomto filmu se Rouch opět vrací k dokumentům a natáčí několik kratších afrických snímků. Často jsou to především instruktážní filmy pro Musée de l'Homme. Nicméně v roce 1962 udělal výjimku a natočil středometrážní film *La punition (Trest)*. Příběh Nadine vyloučené na den z gymnázia byl natočen za dva dny. Rouch se snaží hlavní představitelku Nadine Ballot donutit, aby „hrála“ pravdu. Divák tak sleduje více či méně úspěšné pokusy herečky o improvizaci jakéhosi nejasného děje skládajícího se z několika setkání. Dovolím si osobní poznámku. Byl jsem několikrát zrazován od tohoto filmu, a to dokonce i v Rouchově kolébce v Musée de l'Homme. Kritika nebyla také příliš shovívavá. Pro mne osobně to byl takový rouchovský nepřilíš vydařený experiment. Nakonec je asi nejrozumnější souhlasit s producentem Pierrem Braunbergerem. Ten tvrdil, že Rouch byl génius, ale ne vždy dokázal ovládnout svou rozpínavou fantazii. Nejlépe se k takovému filmovému tvaru hodí kratší metráž, důkazem čehož je Rouchova epizoda *Gare du Nord* z povídkového filmu *Paris vu par... (Paříž očima... 1964)*, kolektivní dílo některých režisérů nové vlny). Tuto pařížskou dělnickou čtvrt – Gare du Nord, plnou zoufalců bez práce a budoucnosti, zná dobře ze svého dětství. Zde během asi dvaceti minut rozehraje obyčejné (?) lidské drama, které začíná jako komedie.

Kromě charakterizovaných snímků se Jean Rouch i nadále věnuje natáčení dokumentů o Africe. Zde jeho práce vrcholí v roce 1965, kdy získal Zlatého lva v Benátkách za *Lov lukem na lva*. Náročná práce zabírající několik natáčení od roku 1958 do roku 1965 je unikátním záznamem rituálního lovu na lva. Vše je doprovázené Rouchovým komentářem, který jen překládá promluvy starších. Specifický způsob Rouchova vnímání reality tak vytvořil epickou báseň o nám cizí skutečnosti. Není to disneyovsky líbivý obraz divočiny, ale památka na vyspělou kulturu. V období 1966–1974 vrcholí práce na dogonském cyklu *Sigui*. Kromě množství dalších kratších dokumentů je režisér pohlacen natáčením právě této unikátní série.

Celý siguiský cyklus se skládá z osmi dokumentů, které se vztahují k rituálům národa Dogonů. Ti žijí na jihu republiky Mali v okolí Bandiagarských útesů, které jim po staletí poskytovaly vhodnou obranu před nepřáteli. Základem dogonského myšlenkového systému je představa o rovnováze ve vesmíru, kterou je třeba udržovat, kombinovaná s představou o cykličnosti světa. Odtud pochází neobvyklý soubor rituálů opakujících se každých šedesát let ve formě osmiletého cyklu příprav, obřadů a putování. Poprvé se vydal Jean Rouch natáčet mezi Dogony v roce 1966 – *Sigui 66: rok nula*. Následující dva roky byl shromážděn materiál pro snímky *Sigui 67: kovadlina z Yougo* a *Sigui 68: tanečníci z Tyogu*. Verze, kterou je dnes možno nejběžněji vidět,

není opatřena žádnými titulky ani komentářem. V podstatě jsme svědky prologu – seznámení s prostředím sledované vesnice a místní řemeslnou výrobou. Filmaři se účastnili přípravy krojů a první etapy přípravy tanečníků. Pokud někdo z místních lidí mluví na kameru, pak stejně není slyšet ani tlumočnicka, ani otázky francouzského štábu. V roce 1969 byl natočen již zmiňovaný jediný díl opatřený komentářem. Jean Rouch použil text etnologa Marcela Griaula, který o Dogonech natáčel dokumenty ve třicátých letech. U ostatních dílů doprovodné slovo vypustil, protože během promítání organizovaných v Africe mu bylo vyčítáno, že není rozumět promluvám během obřadů. Tento třetí rok se režisér dostal i do posvátné jeskyně za doprovodu starce Anaie. *Sigui 70: pokřik lidu Amani* je zahájením krkolomné cesty za obnovením životního cyklu. Přichází poslední tři závěrečné fáze znovuzrození: *Sigui 71: duna ldyeli* – muži se na noc pohřbívají do písečných dun a následně tančí v ženských šatech, *Sigui 72: suknice lamé* – shromažďování lidu z vesnice a buše, rozdávání posvátného nápoje vyvoleným jedincům, *Sigui 73: útulek obřízky* – bohužel toto je jediný slabý bod cyklu, protože jde o pouhou rekonstrukci závěrečného obřadu. Skupina Jeana Roucha nedostala povolení k natáčení v Mali kvůli suchu. Celá série o Sigui, i o Dogonech všeobecně, tvoří páteř africké tvorby Jeana Roucha, jak výstižně poznamenává René Prédal. Režisér se na každý díl připravoval rok dopředu a natáčel za asistence renomované etnoložky Germaine Dieterlen. Důležité bylo sledovat účastníky obřadu po sedm let, protože ti se přemísťovali a nikdy nevěděli, kam přesně mají dojít. Veškeré podrobnosti vyplynuly až z výsledků rituálů. Režisér přiznal, že smysl vyšel najevo až při střihání natočeného materiálu, kdy zároveň provedl syntézu a pochopil, že zachytil věčnost ve své nejmateriálnější podobě. V důsledku toho chtěl film sestříhat tak, aby ho bylo možné sledovat jako celistvou událost, kdy by působení magických míst a mystických promluv lépe vyniklo. Cyklus rituálů se skládá ze dvou let smrti a čtyř let vzkříšení, tomu předchází dva roky příprav. První rok symbolizuje smrt prvního předka, druhý rok je jeho pohřeb a třetí rok zmrtvýchvstání v podobě hada. Čtvrtý rok je stvořeno slovo, to je pro Dogony symbolem zrození. A konečně pátý rok se rodí lidé, tehdy se navrací do svých vesnic. Následuje poslední etapa dospívání a obřad obřízky. Po ukončení celého procesu (stvoření či obnovy světa) je možné začít žít znovu a zopakovat vše až za šedesát let.

V průběhu šedesátých až devadesátých let se Rouch naplno věnuje přednáškové a publikační činnosti spojené především s Afrikou. Není mi myslím podstatné vyjmenovávat všechny jeho odborné aktivity (mimo jiné v letech 1986–1991 byl předsedou Francouzské filmotéky), ale jedna opomíjená stojí za zmínku. Jean Rouch, Enrico Fulchioni a Henri Langlois jsou tvůrci studijního programu Filmová studia (s možností návaznosti na doktorandské studium) na Sorbonně a univerzitě Paříž X Nanterre. Díky jim je možno od roku 1969 studovat ve Francii obor věnující se filmové historii a teorii. V Nanterre je více využívána tzv. rouchovská pedagogika. Odtud také pochází někteří jeho následovníci. Jsou zde formováni etnofilmaři. Kromě klasického programu filmových studií musí skládat zkoušky ze sociologie, etnologie, historie atp. Jean Rouch zde vedl především seminář filmové analýzy (především z hlediska socio-kulturního). Na rozdíl od Sorbonny jsou součástí studia v Nanterre praktická cvičení – tehdy s 8mm filmem.

Na závěr bych se zastavil u několika méně typických děl. Jeanu Rouchovi se podařilo vytvořit originální africká road movie – *Jaguar* (1967), *Poznenáhlu* (1970), *Cocorico, Monsieur Poulet!* (*Kykyryký, Pane Kuře!*, 1974), *Madame l'eau* (*Paní voda*, 1993; Mezinárodní cena

míru na festivalu v Berlíně). Ve všech vystupuje trojice (nebo její část) Lam—Damouré—Tallou. V *Jaguaru* cestují do Ghany, kde si chtějí vydělat jmění. Je to jeden z mála filmů, kde Rouch také vystupuje ne v roli sebe jako režiséra, ale nějaké postavy z příběhu. *Poznenáhlou* je cestou do Paříže vyprávěná formou a s vtipem *Montesquieuových listů*. *Pan Kuře* odhaluje tajemství a nebezpečí Afriky a *Paní voda* je opět cestou do Evropy. Typická pro tento druh rouchovských filmů je téměř bezdějovost. Zápletka je spíše berličkou k rozvíjení situací, čímž se film rozbíjí na fragmenty vyvolávající dojem chaotičnosti (stejně jako skutečné jednání černochů). Filmy často nemají ani titulky, takže divák vpadne do děje a chvíli trvá, než je schopen zaměřit svou pozornost. Bezpochyby díky značné volnosti umožněné improvizací se režisérovi vždy podaří získat africké herce na svou stranu. Ti pak bez problémů vytvoří zápletky sobě vlastní a přitom jednájí/hrají přirozeně. Ostatně mnoho režisérů chtělo po Rouchovi vědět, jakým způsobem pracuje s herci, že se chovají tak bezprostředně. Jenže on sám to nebyl schopen vysvětlit. Základem těchto filmů je téměř souvislý komentář (často hlasu mimo obraz) hlavních hrdinů, kteří tak vlastně odhalují svou jinakost. Zhoršená technická kvalita záznamu pak často působí jako domácí video, které si sami natočili. Některé scény (především z *Poznenáhlou* nebo *Pana Kuře*) mohou působit až surrealistickým dojmem. Spíše než o hraných zábavných filmech bychom měli mluvit o sociologických studiích. Také většina těchto snímků končila finanční katastrofou (Rouch vždy spotřeboval velké množství materiálu, který stříhal i několik let). Například *Poznenáhlou* spoluprodukoval ještě Pierre Braunberger, pro nějž to byla finanční rána. U *Paní vody* je cítit i určitá tématická únava.

Etnologie uvedená do praxe a znalosti afrických náboženství získané během padesáti let se mísí s řeckou mytologií v *Dionysovi* (1984). Tato poeticko—filozofická esej v sobě skrývá synkretismus západní a „jiné“ civilizace. Američan Hugh Gray skládá na Sorbonně rigorózní zkoušku a obhájí práci na téma Nezbytnost přírodního kultu v industriálních společnostech. V komisi sedí skuteční univerzitní profesori (kromě jiných i Germaine Dieterlen a Enrico Fulchignoni), kteří se následně připojí k rozvernému pokusu. Gray získá místo v automobilovém závodě a začne uskutečňovat svůj sen o multifunkčním dopravním prostředku spojujícím v sobě návrat k přírodě a podstatě samotné lidské existence. Svou formou jako by nás chtěl Rouchův snímek přesvědčit, že jde o záznam soukromé oslavy. Jenže dionýsovský kult je oživen africkým šílenstvím, jež chce rozvrátit evropský institucionální systém svírající naše životy v nepřírozenosti. Již během obhajoby začíná docházet k nadpřirozeným jevům. Vše vrcholí vyvoláním Nietzscheho a celá komise se spolu s filozofem ocitá uvnitř surrealistických obrazů. *Dionysos* je asi pro svou hravost a zdánlivě jednoznačnou čitelnost přístupný i divákovi neznalému Rouchových děl. Možná i proto je to jeden z mála filmů distribuovaných na videu. Utopická vize světa, kde si rozumějí lidé jakékoliv barvy pleti, kteří se dokáží shodnout na společném cíli a respektovat přirozenost naší planety, je možná nechtěnou syntézou Rouchova přemýšlení o odlišnosti národů, dosud rozptýlenou v jeho filmech.

Od poloviny osmdesátých let až do své smrti se Jean Rouch věnoval více přednáškové a organizační činnosti. I když takové tvrzení je v jeho případě mírně absurdní, uvědomíme—li si, že natáčí jeden až dva filmy ročně. Mezi poslední významnější díla patří *La folie ordinaire d'une fille de Cham* (*Obyčejné šílenství jedné Chamovy dcery*, 1987), *Liberté, égalité, fraternité et puis*

après... (*Volnost, rovnost, bratrství, a co dál...*, 1990), *Sigui synthèse ou Commémoration de l'invention de la parole et de la mort* (*Syntéza Sigui aneb Vzpomínka na objevení slova a smrti*, 1995), *En une poignée de mains amies* (*Hrstka několika přítelkyň*, 1996; spol. r. Manuel de Oliveira) a *Le rêve plus fort que la mort* (*Sen silnější než smrt*, 2003). Příběh Chamovy dcery je věrnou adaptací divadelní hry antilského dramatika Juliuse—Amédée Laoua. Rouch byl uchvácen tímto symbolickým *huis clos*, které ho přitahovalo pro svou tělesnost. Příběh šílené ženy zavřené šedesát let v psychiatrické léčebně, jež si vytvoří zvláštní vztah k ošetřující sestře, je metaforou vztahu staré a mladé generace na území bývalých kolonií. Avšak výsledek působil natolik experimentálně, že se Rouch nikdy nedomáhal uvedení filmu v televizi, pro kterou byl určen, a stal se jedním z kultovních obtížně dostupných titulů. Právě pro Rouche je příznačné, že vzhledem k jeho nesmírné produktivitě je mnoho děl ztraceno kdesi v evropském prostoru (např. *Les fils d'eau* (*Synové vody*, 1952)) měli být převedeni z 16mm na 35mm formát, což bylo tehdy možné už jen v Londýně, ale z různých důvodů se negativy ztratily a dnes existuje jediná kopie, kterou vlastní Pierre Braunberger). Obtížné bylo také přinutit Rouche, aby natočený materiál sestříhal, a to už jen proto, že měl často mnoho hodin (např. *Poznenáhlou* podle Braunbergerova svědectví mělo dvanáct hodin).

Nese—li se posledních deset let Rouchovy tvorby spíše ve znamení experimentování a plnění snů, na které nebyl čas, ještě jeden film se vymyká předchozí tvorbě. Další důkaz o rozbití dělení na fikci a dokument. V roce 1990 dokončil režisér pamflet *Liberté, égalité, fraternité et puis après...* u příležitosti 200. výročí Francouzské revoluce. Vzpomínka na haitského generála Toussainta Louverturea bojujícího za nezávislost Haiti je plná černého surrealistického humoru, jenž vrcholí ve scéně republikánských oslav měsíců se s praktikami vůdů. Ve svém posledním filmu *Le rêve plus fort que la mort* se autor už jenom probírá vzpomínkami na Afriku a své přátele. Dokument se skládá z ukázek divadelního představení afrického souboru a setkání s lidmi, kteří Rouche ovlivnili či naopak. Jako by režisér cítil, že natáčí své poslední dílo. Nicméně nejde o moralizující rekapitulaci, ale optimistické vzpomínání.

Jen málokterý tvůrce během své kariéry prošel tolika vývojovými fázemi jako Jean Rouch. Od klasického dokumentu přes modernistické tendence nové vlny, cinema direct až po naprosťto originální vlastní koncept pojetí filmového příběhu. Dnes už můžeme bez obav tvrdit, že má své místo i mezi zakladateli africké kinematografie už jenom tím, že objevil a pomohl několika významným tvůrcům (např. Mustafa Alassane nebo Safi Faye). Sám se nikdy příliš nezabýval teoretickými úvahami o povaze svých filmů. Zajímali ho praktické otázky, jak rozvíjet možnosti technické i obsahové. Podstatné pro něj bylo hledat hranice filmové kamery a montáže. I jeho největší odpůrci uznávají, že měl dostatek odvahy uvést do praxe myšlenku, jež se nikdo ve své době neodvážil vyzkoušet, a tak nemluvil o „skutečném“ filmu, ale snažil se ho vytvořit.

Pravdivé a lživé

Nejvíce matoucím příkladem „ani pravdivého ani lživého“ pro mě byla projekce filmu Orsona Wellesa a Françoise Reichenbacha *F pro falzifikát* ve Francouzské filmotéce. Po promítání pronesl François Reichenbach udivující větu: „Co mám nejraději na tomhle filmu, je, že se aktivně účastním diskusí se slavnými padělateli obrazů moderního malířství, i když jsem nepřítomen. To je mistrovská orsonovská přetvářka, zázrak střihu. Podařilo se tak vytvořit „pravdu–lež“, jež je pravdivější než „pravda–pravda.“

François nám to vyprávěl tím nejprostším způsobem jako jakousi kinematografickou samozřejmost, kterou Ricky Leacock (kameraman *Louisiana Story* Roberta Flahertyho) a já vyjadřujeme asi takto: „Nejlepším prostředkem, jak dospět k pravdě, je zase lhát...“ A pak jsme vyprskli smíchy, když François mile dodal: „Cožpak klam není zlatým pravidlem filmu?“

A já se sám sebe neustále ptám, zda to vše bylo skutečné a zda naše pečlivě připravená konstrukce „cinéma vérité“ nebyla jen šílená vysněná stavba stejně jako nějaký Piranesiho palác.

CINÉMA VÉRITÉ A KAMERA ÚČASTNÍK

Nejdříve se musíme vrátit k označení „cinéma vérité“, které jsme neopatrně přiřkli já a Edgar Morin našemu filmu *Kronika jednoho léta* (1960). Pro nás to byla „citace“ – pocta nespravedlivě zapomenutému filmaři. I přes pravidelná promítání *Muže s kinoaparát* jsme o něm nevěděli zhora nic... Až pak náš přítel filmový historik Georges Sadoul, který si dlouho vyčítal, že vypověděl na mnoho let Dzigu Vertova jakožto kameramana sovětských týdeníků, jel do Moskvy a přivezl nové zprávy. Samozřejmě Dziga Vertov a jeho bratři i nadále zůstali mladými blázněmi revoluce 1917. Byli stejně jako Majakovski považováni stalinskou mocí za „podezřelé formalisty“, ale oni byli mnohem víc než to.

Již dlouho byli „futuristy“ napojenými na italskou školu Marinettiho a všechny ostatní mladé předválečné umělce snažící se vymyslet budoucnost. Nejdříve Dziga Vertov, „bouřlivý tvrdohlavec“, si otevřel doma „sluchovou laboratoř“. Pomocí starého Edisonova nahrávacího zařízení se snažil zachytit na voskový váleček zvuky nádraží, aby mohl napsat „konkrétní symfonii“ (čtyřicet let před Pierrem Schaefferem). Následně byl pověřen tvorbou prvních týdeníků z války a revoluce. Každý týden dostával řadu natočeného materiálu, který kousek po kousku skládal inspiruje se „básněmi rozhovory“, jež zrodily *Kaligramy* Guillaumea Apollinairea. Tyto

první stříhačské pokusy, „rafinované mrtvolky“, jak by řekli surrealisté (vytvořili sled obrazů na první pohled bez zjevné souvislosti; zde bych rád zopakoval – iluzivní malby), dosáhly takového úspěchu, že noviny Pravda mu svěřily svůj filmový týdeník. Ten byl pojmenován jednoduše *Kino–Pravda*: cinéma–vérité. A tento název se stal vzápětí sloganem těchto avantgardních pionýrů, kteří sami sebe nazývali Kinooky; byli básníky rozhýbaných snů objevujících přes mechanické oko kamery nový svět. Tak se kamera stala jejich průvodcem a hvězdou zároveň, stejně jako kamera Parvo–Debrie a její kameraman, Vertovův bratr Michail Kaufman – *Muž s kinoaparátem* (1929). Aniž by to věděli, Kinooki (vlastně Vertovova rodina) manipulací Kino–glaz (Kinooko) našli v roce 1922 jakýsi pandán: „rozhlas–ucho“ spojující montáž obrazů a montáž zvuků. Protože opovrhovali fikcí a natáčením ve studiu, tak jejich cílem byly jen a pouze život a pravda, tedy Kino–Pravda – cinéma vérité.

Toto označení okamžitě převzal Leacock a jeho američtí přátelé, kteří nazvali „cinéma–vérité“ své filmy natáčené „živými kamerami“. Avšak ve Francii došlo k všeobecnému odmítnutí. Herci a diváci se nás po *Kronice jednoho léta* agresivně ptali, „kde je pravda toho cinéma–vérité“. Dokonce jeden z protagonistů filmu nám rozhořčeně řekl po první zkušební projekci: „Vy si myslíte, že jste natočili pravdu, ale vy jste natočili jen samé lži a ke všemu jsou strašně nudné...“ Georges Sadoul nám přispěchal na pomoc a objevil pozdější text Vertova a jeho Kinooků zabývající se Kinem–Pravdou, dle něhož podstatou „cinéma–vérité“ není pravda ve filmu, ale pravdivý film, což znamená pravdu lživého – iluzivní obraz. Mario Ruspoli (spolupracovník Michela Braulta, kameramana *Kroniky jednoho léta*) našel vhodné označení: „cinéma direct“, tudíž film „zachycený přímo“ ve skutečnosti. Tak jsme se dostali beze změny rychlosti, bez prostředníka (tak jako při přímém zrychlení řadicí pákou automobilu) k pojmu spíše etického než estetického nebo mechanického významu. Věnovali jsme se problému přímého vztahu s filmovanými lidmi nebo vztahu s pozdějšími diváky. Upřímnost režisérů neskrývajících ani kameru, ani svou strategii se stala základní podmínkou hodnoty jejich svědectví.

Film vždy podléhal přísnějším zákazům než ta nejextrémnější společenská tabu. Všichni jsme byli poznamenáni absolutním zákazem „pohledu do kamery“. Je třeba přetočit scénu, jakmile si kameraman všimne „pohledu na kameru“ nešikovného herce. I když už roku 1953 si Jean Cocteau myslel, že odložil jako dávno zastaralé tyto lživé principy filmu: „(...) Mládež by měla přerušit návaznost na tuto Školu a vysmát se všem ukazům¹) (...) nedívat se do aparátu (špatně – nemá naprosto žádný význam), když se z jedné strany vyjde, je třeba se vrátit z druhé (špatně – nemá naprosto žádný význam) (...)“. Jean Cocteau a André Fraigneau, *Rozhovor o kinematografu*.

Dodnes se nic nezměnilo a veškeré objevy týkající se kinematografu znamenají konec těmto „ukazům“ vnucujícím do každého filmu lež (...).

Vždy říkám, že mám dva totemové předky – Dzigu Vertova, teoretika vizionáře, a Roberta Flahertyho, uměleckého básníka. *Nanuk, člověk primitivní* hrál pro mne klíčovou roli. Můj otec mne vzal poprvé do kina v Brestu a bylo to právě na *Nanuka*. Fascinoval mě eskymácký úsměv, umíral jsem zimou jako tažní psi, byl jsem oslněn odrazy světla ledového iglú (...). Celé roky jsem usínal stočený do klubíčka na boku jako ti psi choulící se v sněhové bouři.

Druhý film, který jsem viděl, byl *Robin Hood* se starým Douglasem Fairbanksem. Nicméně při něm jsem plakal, jakmile se objevila nějaká mrtvola, jakmile spadl nějaký voják z cimbuří. Vysvětlovali mi, že to jsou jen herci nebo figuríny, že to není *skutečné*. A *Nanuk* byla skutečnost? To mne uklidnilo a moje pra–kino bylo tak záhy rozděleno na pravdivý film „dokumentární“ a lživý film „hraný“.

Bylo třeba mnoha let, abych znovu a znovu objevoval Flahertyho zázrak, tohoto drsného geologa, osamocené se svou kamerou Akeley, který si na březích Hudsonského zálivu vše sám vymyslel a nešlo mu o žádný manifest jako u Vertova, ale chtěl být Eskymákem a postavit si ze sněhu iglú a vylovit dřevo z řeky a postavit z něho kajak. (...) Aniž by cokoliv tušil, filmoval. A pak, aby si ověřil svou práci, vyvolával sám své filmy, dělal z nich kopie, které znovu vyvolával, a pak s kamerou přeměněnou na projektor vše záběr po záběru promítal Nanukovi a jeho rodině. To vše prováděl déle než rok. Jen slabě podpořený kožešinami Révillon (společnost vykupující od Nanuka kožešiny) sám svůj film sestříhal. Nikdo o něj neměl zájem. Pak náhle po jednom promítání v New Yorku se dostavil úspěch a Nanukův úsměv obletěl celý svět a dostal se až do Brestu, kde okouznil jednoho nadšeného chlapce.

Jak velmi správně řekl Luc de Heusch, Flaherty objevil „kameru účastníka“, kterou bychom všichni chtěli dnes používat. Byla to skutečnost nebo fikce? Byl to úžasný příběh vyprávěný dětem básníkem s neuvěřitelně obratnou naivitou. On sám pokračoval ve filmování v jižních mořích (*Moana*, hledání Stevensona z Ostrova pokladů), v Indii (*Miláček slonů*), v Irském moři (*Muž z Aranů*) a v močálových zátokách Louisiany (*Příběh z Louisiany*). (...) Nehledal ani senzací, ani exotismus, ale „poselství“, o němž si myslel, že je společné všem lidem. Nezapomenutelný úsměv Nanuka, hrdý a trpící pohled Faangase během tetování, drsná tvář muže z Aranů, jehož člun potopila bouře, úzkost chlapce z močálů přezdívaného „Jojo“ a jeho ztracený mýval, (...) to vše jsou úsměvy, pohledy, obličejové a úzkosti všech lidí celého světa. A divák z města či venkova se nemůže ztratit, protože i přes svůj vzhled jsou tyto zvláštní cizinci lidé jako on.

Ale Roberta Flahertyho jeho úspěch neoklamal. Už od roku 1940 zaznamenal pokles divácké návštěvnosti a velmi neobvykle za příčinu označil vytrácení „skutečnosti“ z děl filmového průmyslu: „Dnes ve filmech není dostatek pravdy. To je jejich chyba. Jsou plné umělých dovedností a známých míst. I to nejtupější publikum si toho všimne, aniž by vědělo proč, (...) ale jednoho dne tito lidé přestanou chodit do kina, toť vše! Příběh musí vytáhnout svou podstatu z celého lidstva, a ne z gest několika jedinců. Existuje jakýsi duch velikosti přítomný u všech lidí a je na autorovi filmu, aby ho odhalil, aby našel nějaký zvláštní příběh nebo jen jednoduchý pohyb, jenž by ho zviditelnil. Věřím, že jednoho dne se budou filmy natáčet právě takovýmto způsobem (...)“. A tento starý nostalgický vypravěč ještě překvapivě dodal: „Vím, že v budoucnosti budou filmovat amatéři v původním slova smyslu – tj. lidé, kteří milují to, co dělají (...)“.

Samozřejmě i dnes se setkáme s mladými lidmi, kteří toto považují za starý příběh, a vůbec kdoví, zda Robert Flaherty sám nebyl chycen při činu při tvorbě kinematografického podvodu. A to je pravda! Musel odklopit střechu iglú, aby mohl filmovat, co se dělo uvnitř. Musel požádat Nanuka, aby posadil svou rodinu do kajaku, aby je mohl nafilmovat v jednom záběru. Musel pod ledem natáhnout lano, aby mohl natočit neodolatelné kotrmelce Nanuka taženého tuleněm. (...) Ano, bylo třeba „zrežírovat realitu“. Nicméně s jakým talentem a jakým půvabem!

A pro mne *Nanuk* zůstává i po téměř století filmem, který musí vidět všichni studenti filmových škol na celém světě a musí ho vidět v úplné verzi, promítaného správnou rychlostí a správným nastavením obrazu. (...)

Neboť právě Flahertyho kamera naučila mě a Michela Braulta pravidlům „cinema direct“. Zároveň jsme po roce 1960 experimentovali společně s Richardem Leacockem a Danem Pennehakerem, aniž bychom zapomínali na proroctví Kinoooků.

Takhle se zrodilo naše „cinéma–vérité“. A na rozdíl od Orsona Wellesse, jakožto správného kouzelníka, který nechce odhalit své triky, aby diváka udržel v iluzi, my si myslíme (díky za to Françoisi Reichenbachovi), že je třeba je odhalit. V tu chvíli se kinematograf stává výzkumným přístrojem jako v dobách bratří Lumièrů a jejich kameramanů objíždějících svět, aby ukazovali lidem jejich obrazy a obrazy lidí odjinud.

OKO ZA KAMEROU A FILMOTRANS

Takže pravdivé nebo lživé je tím okamžikem pravdy, když je oko za kamerou a probíhá ta zvláštní chvíle přeměny pro filmaře i filmované. Stačí slyšet „klapka“ a svět se zastaví a člověk se ponoří do jiného světa. Náhle díky této obkládě ze skla a železa nikdo není sám sebou. Dokonce i v hraném filmu, kde je vše připraveno a je jasné, kam to vše směřuje (stačí si přečíst technický scénář), tréma a panický strach jsou všudypřítomní, jako před skokem s padákem. (...) Samozřejmě postupně se tato atmosféra vytrácí s množstvím záběrů a jejich přerušováním a pouze v režisérovi se udrží ona úzkost až do dokončení střihu, až do první projekce. „Bude to fungovat?“

U dokumentárního filmu je riziko neustálé. Vědci přírodních věd dlouho tvrdili, že kamera je největší překážkou vědeckého výzkumu. Nemohli tušit, že kamera je nejučinnější propustkou k odhalení reality (pravdy) nebo k průniku do imaginárního světa (lži).

Asi před deseti lety jsem navrhl slavné a obávané antropoložce Margaret Meadové, že natočím její „filmový portrét“ v Muzeu přírody v New Yorku. Ona měla hroznou vzpomínku na předchozí natáčení, hromadu reflektorů, plno lidí a ztracený čas. Nicméně souhlasila, když jsem jí řekl, že budeme jen dva – její přítel John Marshall bude snímat zvuk, já budu za kamerou a vše bude trvat nejvíce dvě hodiny. (...) Přišel jsem s kamerou do její staré kanceláře zavalené knihami a ostýchavě jsem ji požádal, aby se dívala na mě, což znamenalo do kamery a rozhovor začal. Bála se stejně jako já, ale v tom jsem uviděl na její tváři úsměv a začala mluvit o věcech, o kterých ani nepomýšlela někomu vyprávět. (...) Zvedla se a my jsme ji následovali do starých výstavních prostor muzea. Byl to sál věnovaný Tichému oceánu, byl ohromný, tichý a mrtvý. (...) Měsíce a měsíce ho dávala do pořádku a nakonec nikdy nebyl otevřen. Nikdy jsem se nedozvěděl proč. (...) Sama si vybrala i barvu dlaždic – modrou *south seas*, jižního moře, jak říkala. To ona dostala nápad ozvučit prostory zvuky moře a větru, které se střídaly s hluky vesnic a neidentifikovatelnou hudbou „z druhé strany“. (...)

Byla to vlastně vymyšlená výstava stejně jako Tutanchamónova hrobka mžourající nevěřičně na Cartera. Ale zde šlo o návštěvu vedenou samotným restaurátorem, jenž zažíval slavnostní otevření, které nikdy neproběhlo (a nikdy neproběhne). Vše doprovázené Margaretiným nad-

žením a zklamáním odhaleným jednoduchou kamerou a dvěma okouzlenými *film-makers*. (...) Tato neskutečná výstava se stávala skutečnou. Byla neskutečnou, protože se nikdy nekonala, ale byla skutečnou, protože víla Margaret ji uvedla v život pro účely možného filmu – Šípková Růženka. Když znovu uzavřela dveře hrobky, byla melancholická a zároveň veselá a řekla nám se zadostiučiněním: „Doufám, že to dobře dopadne...“ Ano, Margareto, je to nešikovné a výjimečné; je to v trapu, ale plné něhy, přesně jak jste to cítila, a my jsme této eseji dali název: *Margaret Mead, Portrait by a Friend*. Ten film se promítá každý rok v Muzeu během festivalu, jenž nese vaše jméno – to na vaši památku (...)

Často myslím na ta kouzelná rána, kdy natáčím ohrožené rituály, řemeslné techniky téměř ztracené, tradiční lovy a to vše bude posledním svědectvím o ztracené kultuře, svědectvím o jejich hrdosti. Pokaždé pociťuji stejnou radost, že budu moci ukázat něco, co nikdo jiný nemůže vidět. V tu chvíli se cítím být stejně privilegovaný, jako kdybych byl s kamerou u papeže v autě a jezdil po Vatikánu nebo jako „v nozdřích závodních koních“ u Vertova. (...)

Neboť se opět inspiroji u Dzigy Vertova a křtím tento stav milosrdenství na „filmo–trans“. Samozřejmě používám slovník rituálního tance. Ještě nikdy nikdo s kamerou nesledoval tanečnicka z takové blízkosti jako já. V jediném záběru bez zastavení točím až do chvíle, kdy se tanečník dostane na druhou stranu zrcadla. Takže tanečník se stává „duchem hromu“ nebo „duhou“, která „přesahuje“ jeho tělo a mluví jeho ústy (to vše bez alkoholu a drog jen za využití techniky těla, jejíž tajemství jsme už zapoměli). Sleduji bedlivě tuto tragickou přeměnu, zatímco mé pravé oko číhá mimo záběr na nového tanečníka nebo kněze. Dvojitá vize toho samého filmu, který se právě natáčí, a jeho okolí (jako princip více pláten Abela Gance) není normální, avšak lépe než jakákoliv halucinogenní látka mi umožňuje takový vizuální rozklad, jenž mne bezpochyby dostane až na práh představivosti. (...) To je přesně to, o co se snažili Breton a Éluard, když pomoci jednoho jazyka a písma chtěli dosáhnout „posedlosti“. V podstatě jde neustále o to samé – dialektiku pravdivého a lživého; pravda je okolí levého oka a lež je přeměna, na niž se upírá levé oko.

Pro mne to je „filmo–trans“ a na několik okamžiků se stávám „filmo–Rouchem“, který „filmo–kráčí“, a to zvláštním způsobem, aby mohl lépe „filmo–grafovat“. (...)

Pokud se mohu považovat za prvního diváka svých filmů, pak mým druhým divákem je moje stříhačka, která na plátně v projekční místnosti vidí jen výběr pravého oka, zatímco já mám v paměti i okolí levého oka (vesnici, přihlížející, horko, prach a vítr). To je rozhovor dvou diváků stojících proti sobě a přitom umožňující tvorbu *a posteriori*. Pak už nelze lhát, ale je třeba upřímně na sebe pomrkat prostřednictvím paralelní montáže, zkracování, hluků větru, které zcitelní pohyb protkávaných suknic a pokrývek hlav. Surrealisté si stejným způsobem navzájem opravovali „automatické“ texty (a při opětovném čtení i jazykové chyby...). Analogicky i má stříhačka opravuje chyby mých záběrů. Pokud jsem v nějaké chvíli nezvládl ostřit, zavrával jsem a kamera se začala kývat, pak stříhačka chybu odstraní a vypráví příběh jiným způsobem. To je pomalý, velmi pomalý způsob opravy. (...)

(...) Ale především je to dlouhý proces učení. První film, jenž jsem natočil, byl vlastně jen pokusem zaznamenávajícím sjíždění řeky Nigeru se dvěma kamarády těsně po válce. Devět měsíců jsme sjížděli řeku v délce čtyř tisíc kilometrů. Snažil jsem se filmovat přímo z pirogy, tu napravo tu nalevo, ale ty záběry nešly poskládat do jednoho celku. Když jsme se jednou zastavili,

mohl jsem natáčet tradiční lov na hrocha a tyto záběry se staly pojítkem. Tehdy jsem použil metodu, kterou nás naučil náš učitel Marcel Griaule: „Filmovat všechno“. Vše kromě zvuku, protože v té době neexistovalo žádné zvukové přenosné vybavení. Točil jsem a zároveň jsem si šeptem vyprávěl, co filmuji. Vlastně jsem do hledáčku kamery přeřikával komentář. Později jsem to samé vyprávěl během projekce v Musée de l'Homme a Marcelu Griaulovi a André Leroi-Gourhanovi se to líbilo. Pak nás napadlo promítnout ten film v „Lorientais“, sklep kde hrával Claude Luther. Nadšení! A štěstí, protože Luther byl synem ředitele Francouzského filmového týdeníku. Ten viděl film a nabídl nám skvělou smlouvu (šedesáti procentní zisk z tržeb), ale na oplátku převedl film na 35mm materiál, aby ho mohl sestříhat a ozvučit dle svého uvážení. Také ho zkrátil na deset minut.

Výsledkem byl jakýsi podivný film *V krajině černých šamanů* doprovázený hudbou ve stylu „perských trhů“ a komentářem ve stylu „Tour de France“. Byli jsme znechuceni, protože náš vyčerpávající dokument se stal nepřesným *digest*, leč dopad na diváky byl fantastický. Náš snímek byl uváděn před Rosselliniho filmem *Stromboli* a byl velmi ceněný. Lež vítězila nad pravdou a my jsme neměli odvahu odmítnout těch šedesát procent. (...)

I přes toto zklamání jsem se hodně naučil. Všimnul jsem si, že střih, ozvučení a režie *a posteriori* jsou zásadním emočním tvůrčím činem.

EMOCE

Na konci čtyřicátých let jsem odjel se svou kamerou a několika barevnými filmy. Šest měsíců jsem cestoval na koni s africkými přáteli podél řeky Niger. Po nekonečných peripetiích jsme dojeli do Hombori. Měsíc jsme zůstali v jedné z nejkrásnějších krajin Port Lligat, kterou maloval už Salvador Dalí.

Náš tábor byl blízko školy a pro studenty byla naše přítomnost podivuhodným vytržením z každodenní reality. Ale jednoho rána se nesmáli a říkali: „Zítra je obřízka.“ Tak jsme se rozhodli vše nafilmovat. Měl jsem pět kotoučů Kodachromu, což je patnáct minut na natočení rituálu, který jsem nikdy neviděl. My jsme byli stejně dojatí, jako ty děti byly vystrašené. Tenhle pocit zachránil film. Dívali jsme se na ně a oni měli v očích úzkost, bolest a radost, že vydržely neplakat. Každých dvacet sekund jsem musel natahovat kameru, a tak jsem jaksi pocitově stříhal film během natáčení, vždy jsem měnil postavení kamery a úhel záběru, nechal jsem se inspirovat svou emocí. Výsledkem byl neobvyklý film, z něhož si lidé pamatují právě jen ty pohledy—kamery. Byl to ten důvod, který vedl Jeana Cocteaua, aby ho vybral pro první Festival prokletých filmů v Biarritzu v roce 1949? To nevím. Ale když se tento němý film promítal a já ho doprovázel improvizovaným komentářem, pociťoval jsem stejné emoce u obecnosti, jako ty, jež nás zavedly do Homburi. Když jsem se dozvěděl, že můj film byl oceněn na tomto zvláštním festivalu, byl jsem na to hrdý. To byl můj opravdový vstup do světa filmu.

Tento pocit se mnou sdíleli i kolegové antropologové z Musée de l'Homme, ale s určitou zdrženlivostí, protože emoce se v té době v antropologii nenosily. Etnolog měl být objektivním pozorovatelem, „vědec se suchýma očima“ dle Bacona, a hlavně s ledovým srdcem. Moje

malá kamera byla dojata k slzám a ukazovala opak — film k pláči i smíchu. A já ho uváděl jako etnografický film. A přesto tato studená hranice byla překročena paralelně v literatuře. Claude Levi-Strauss vydal *Tristes Tropiques* stejně jako Marcel Griaule udělal to samé se svou knihou *Les Flambeurs d'hommes* (a tyto dvě knihy pro mne zůstanou jejich mistrovskými díly). (...)

Později jsem objevil, že Marcel Griaule se odvázně vydal na tuto nebezpečnou cestu ve své rigorózní práci *Les Masques dogons*, ale šel na to oklikou přes pozorované osoby. V jedné z kapitol se věnuje „emocí členů společenství masek“. Samozřejmě tak potvrdil i svou vlastní emoci. Emoce čelící neřešitelnému problému naší společnosti — smrti. Používá obdivuhodné věty, psané s upřímností, a dokonce i po šoku, který nám může přivodit odvaha někoho, kdo se odváží překročit zakázané hranice vědy, zůstává opravdovým objevitelem a skutečným vědcem, který pouze odhaluje své srdce a sdílí city s těmi, co pozoruje. Asi o padesát let později jsme natočili s Germaine Dieterlenovou ve stejném společenství masek, ve stejné vesnici Sangha, film o stejném rituálu — procesí masek během pohřbu. Měli jsme jeho popis z roku 1938 a terénní zápisky. Mysleli jsme si, že všechno víme. (...) Jak by člověk nemohl být dojatý, když je přítomen takovému loučení celé vesnice se svými mrtvými zesnulými již před pěti lety, a mezi nimiž byl i Ambara Dolo, jeden z prvních informátorů Marcela Griaula, našeho blízkého přítele. (...) V *Dieu d'eau* vypráví Griaule o nezapomenutelném okamžiku, když pomyslí na první průvod masek, když viděl zjevit se „jako fata morgánu průvod masek“. (...) Byly tam v hledáčku kamery a já také to odpoledne spatřil fata morgánu (...) a já už věděl, že jediným komentářem tohoto právě vznikajícího filmu budou Griaulovy texty. Mimo prostor, mimo čas, já natáčel jak náměstíčný a třetího dne jsem náhle pocítil touhu jít za pouhý pocit, za lež a změnit čas. (...)

Jean Epstein napsal v době *Tempestaire*, že od stvoření světa jediné neměnné je čas, ale nyní ho film může měnit. Zanechal nám tuto záhadnou větu: „Při změně času objekt trvá celou událost.“ Myslel jsem na tu větu, když jsem seděl na terase vysoko nad náměstím Sangha a říkal jsem Guindovi, mému zvukaři, že chci „dvojnásobnou rychlost“, změnit rychlost mé kamery z dvaceti čtyř na čtyřicet osm obrázků za vteřinu. Stejně to nic nezměnilo při natáčení. V hledáčku se tanečníci stále pohybovali stejnou rychlostí, ale to jsme ještě nevěděli, že později při projekci budou tyto záběry zpomalené, a tedy lživé. „Krásné jako noc, ale stejně nejisté...“ řekl by Baudelaire.

Právě tato emoce nás sevřela od prvního promítání. Nikdy jsme neviděli tancovat masky s takovou okázalostí! Já doprovázel tyto dokonale lživé obrazy svým komentářem složeným z nezapomenutelných vět Marcela Griaula, jež byly vyvolány na základě pocitu pocházejícího z masek, jež očarovávají mrtvé očarovali živé. Zaklínání, které na počátku světa rozsávalo nákazu smrti. Od té doby se film jmenuje *Ambara Dama, zaklínání smrti*.

Třetím příkladem tohoto plodného rozchodu se zákazem citů jsou *Šílení mistrů (1954)*. Obhajoval jsem svou doktorandskou práci pod vedením Marcela Griaula. Stále jsem měl svou kameru na pérko, ale už existovaly třicetikilové přenosné magnetofony. Bylo tedy možné nahrávat synchronní zvuk. Chtěl jsem tohoto vybavení využít a natočit důležitý obřad posedlosti. V Ghaně (tehdy ještě byla Zlatonosné pobřeží), kde jsme sídlili, jsem navrhl jednomu společenství původem z Nigeru, že natočím jejich rituál posedlosti Haouka (noví bozi symbolizující „sílu“ v tradičních náboženstvích). Už nechodil mluvit s lidem bůh hromu nebo duhy,

ale generál nebo řidič lokomotivy. Scény posedlosti byly velmi násilné a obsahovaly i psi obět. Výsledek byl dosti zuřivý a krvavý, takže jsem film po částech pouštěl v Musée de l'Homme u příležitosti jednoho z prvních mezinárodních etnografických kongresů. Tyto pracovní záběry byly němé a já jsem z projekční kabiny improvizoval komentář. Přítomni byli Marcel Griaule, Luc de Heusch, Leroi-Gourhan, Michel Leiris a spolu s Paulin Vieyra (první černošský student IDHECu) i první intelektuálové z Présence africaine. Cítil jsem, jak okýnkem stoupá do kabiny atmosféra bouře. (...)

Když jsem sestoupil do sálu, slyšel jsem hluk, řev a rozhořčení. Marcel Griaule rudý vzteky mi řekl: „To jste přehnal. Okamžitě ten film musíte zničit!“ Paulin podotkl: „Pro jednou s profesorem souhlasím.“ Pouze Luc de Heusch (profesor antropologie v Bruxellu a také surrealista a člen skupiny Cobra) se mne zastal: „Ne, Jeane, aniž bys to věděl, udělal jsi velký film...“ Následně jsem pochopil důvod tohoto kolektivního pocitu. Pro Griaula byl film nesnesitelným portrétem jeho vlastní společnosti představované aktéry tohoto afrického rituálu, kteří hráli naše role lidí surových, vzteklých, používajících omezená, trhaná a směšná gesta. Pro Afričany to byl obraz divochů pojíhajících psa. Pro surrealistu Luca de Heusche to byl skandální, šířavý, a tak nevyvratitelný obraz naší vlastní společnosti. (...) Film jsem nezničil. Jen jsem mu dal ten dvojsmyslný název – *Šílení mistři/páni/*, což znamená zároveň ti, kteří jsou mistři svého šílenství, a ti, jejichž páni jsou šílení. (...)

Film byl převeden na formát 35mm a sestříhaný Suzanne Baronovou, produkce se ujal Pierre Braunberger a uvedl ho do kina La Pagode, kde byl uváděn jako předfilm prvního Bergmanova filmu distribuovaného ve Francii *Večer kejklířů*. André Bazin ho pochopil a věnoval mu skvělou kritiku. Při každé projekci vyvolal stejné emoce. Dlouho byl v Africe zakázaný, nicméně dnes ho mladí nigerijští intelektuálové považují za „nejpřesnější obraz kolonialismu“ a je součástí národního filmového dědictví Nigeru.

Ten film se tak stal „skutečným filmem“, ale to jsem pochopil až mnohem později, proč je nabit tak silným citem. To proto, že ještě více podvádí čas. Tentokrát ho nezpomaluje, ale zrychluje. V první rovině jde o rituální čas: obřad odehrávající se během celého dne je zhuštěn do čtyřiceti pěti minut. Také každý záběr nepřesahuje dvacet pět vteřin, což je maximum pro natahovací kameru, kterou jsem používal. Vždy po pětadvaceti vteřinách jsem musel kameru zastavit a natáhnout. Tak jsem vlastně improvizoval svůj „střih během natáčení“ (zatímco dnes jsme zvyklí točit takové rituály v jednom záběru trvajícím několik minut). Samozřejmě diváci rituálu byli dojatai, ale byla to klidná emoce tváří v tvář klidné a neustále surovosti, přičemž na plátně se odehrává souvislá scéna násilí.

Ale je v tom ještě více. Můj improvizovaný komentář během natáčení byl překladem textů haouka pronášených během obřadu. Vše jsem nahráli na magnetofon a s Damouré Zikou jsme se pokusili přeložit gesta a slova „klidného muže“, kněze Moukayly Kori („Solný Moukayla“). Pracovali jsme na *salt market*, kde Moukayla shromažďoval své žáky. Zpočátku jsme se pokoušeli vytvořit slovník, což nebylo možné, protože jazyk Haouka je umělým jazykem. Jde o tzv. glosolalii, jak takové jazyky označují lingvisté. Tedy nepřeložitelný jazyk, který nicméně kněží *umí interpretovat* (stejně jako jazyky užívané na Velikonoce apoštoly a dnes interpretované knězi v kostelech). Film nerespektující ani prostor, ani čas, ani smysl slov,

který je tedy postavený na emoci, je vlastně základem lži. Ale základem takového filmu, i když nejistým a křehkým, je obtížná cesta ke skutečnosti. To je cesta neustálého pohybu sem a tam (jako tkalcovský čluněk), klikatá jako had (jako tvořivá vibrace). Co je to jiného než poetická iniciace?

Takže se zde setkáváme se *Stimmung* (emocí?, náladou?) tak drahým německým romantikům, drahým Friedrichu Nietzschemu a Giorgiu de Chiricovi v době, kdy objevil v severoitalských městech „metafyzickou malbu“, jež v době Apollinaira a André Bretona otevírala dveře surrealismu za tichého rámusu, jehož ozvěny rezonovaly na nekonečných třídách a ve falešných perspektivách, v mnohonásobných bodech úniku a v nudných paprscích zapadajícího slunce. (...)

překlad David Čeněk

Výtah z rozhovoru se Jeanem Rouchem publikovaném v časopise *Traverses* (září 1989).

¹⁾ (Carský) ukazuje vládní nařízení nebo výnos (pozn. překladatele).

Otcové zakladatelé

Od obdivovaných nestorů k „badatelům ztřka“

23. prosince 1952 se v projekčním sálu pařížského Muzea člověka sešli tito filmaři a antropologové: Marc Allegret, Roger Caillois, René Clément, Hubert Deschamps, Germaine Dieterlenová, Marcel Griaule, Pierre Ichac, Henri Langlois, Jean Paul Lebeuf, André Leroi-Gourhan, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Léon Pèles, Alain Resnais, Georges Henri Rivière, Georges Rouquier a já. Navzdory odlišnému původu, kulturnímu prostředí a profesím jsme se shodli na nutnosti vytvořit jednu organizaci pro ty antropology a filmaře z celého světa, které spojuje chuť sdílet konkrétní zkušenosti. A tak se zrodil *Výbor etnografického filmu*. Stalo se tak v okamžiku, kdy se antropologie zabývala vědeckostí svých postupů a kinematografie, jejíž kreativitu svazovaly od konce němé éry imperativy filmového trhu, snila o osvobození od komerce volbou nových postupů.

Měli jsme ambiciózní plán: rozvinout dialog mezi přísnou vědou a filmovým uměním. O několik let později etnografický film dospívá a vstupuje do mezinárodního povědomí pod názvem *Visual Anthropology – Vizuální antropologie*.

Tento vývoj umožnila především televize (v etnografickém filmu se poprvé začal používat 16mm formát, jenž byl zároveň standardním rozměrem pro televizní vysílání). Dnes však tatáž televize zpochybňuje elementární pravidla našeho oboru, neboť zavádí efemérní elektronický obraz a především rigidně stanovuje délku vysílaných pořadů (13, 26 nebo 52 minut).

Rád bych věnoval několik následujících řádků obdivovaným nestorům etnografického filmu, kterým vzdáváme hold v předmluvě katalogu „Deset let festivalu Bilan du Film Ethnographique“. I když jejich díla nejsou v katalogu uvedeny v kompletním výčtu, rozhodně neupadnou v zapomnění.

Samotný začátek patří bratrům Lumièrovým a jejich kameramanům, kterým nezbývalo nic jiného než vše vynalézt. Zcela nové technické prostředky a absence umění předurčily jejich misi: procestovat svět a rozhlásit „novou vizi“, zaznamenat pohyblivé obrázky neznámých lidí, prodat lumièreovský kinematograf co největšímu počtu zájemců, a to vše s prázdnými kapsami, neboť žili pouze z hubených výnosů svého podnikání. Byli současně režiséry, obchodníky, kameramany, promítači a dozajista i šarlatány mladého filmového průmyslu. Gabriel Veyre a Félix Mesguich tuto význačnou misi dokonali s úspěchem. V průběhu několika let vytvořili skutečnou síť bez telegrafického či dokonce satelitního propojení. Od štace ke štaci po dlouhé měsíce se totiž oni sami proměnili ve své vlastní satelity.

Na vše přišli samozřejmě sami: od celků po detaily, od panoramatických záběrů až po travellingy. Jak už na to Henri Langlois upozornil Jeana Renoira, od samého začátku pracovali

Lumièrovi kameramani s diagonální kompozicí, čímž mimoděk přidali svým dvojrozměrným obrázkům na hloubce. Disponovali pouhou minutou a jejich první sekvence o jednom jediném záběru nám budou vždy sloužit za vzor. A v čem tedy spočíval etnografický rozměr prvního ohledávání? Zcela jednoduše v objevení odlišnosti Jiného. Proto také můžeme jejich filmy sledovat stále znovu a znovu, neboť pro nás představují nekonečné deníkové zápisy o jednom skomírajícím století a tom druhém, právě se rodícím...

Pionýři filmové kamery tak umožnili svým pokračovatelům zastavit se v časoprostoru a dosavadní objevy prohloubit. Vyrvalý geolog a velký vypravěč Robert Flaherty objevuje na začátku dvacátých let (minulého století, pozn. překl.) v Hudsonově zálivu eskymáckou rodinu, jejíž každodenní život zachycuje ve filmové kronice. Není svázán časem, ignoruje dosavadní filmové objevy, ale po vzoru Lumièrových kameramanů se nebrání novým poznatkům a svou kameru Akeley vláčí všude s sebou; ve sněhové bouři, na saních, na kajaku, do iglů, do hlubin polární noci. Vytváří základní princip naší etiky, neboť jak by mohl filmovat jedince, aniž by jim pak ukázal jejich vlastní obrazy na filmovém pásu? Jeho kamera se stává „účastníkem“ dění proměněným v promítačku záběrů natočených a vyvolaných den předtím. Mění se v úžasnou záminku nekonečného rozhovoru mezi Eskymáky a vypravěčem; a „příběhy z kamery“ jsou natolik půvabné, že Nanuk při jejich sledování propuká ve smích, sledován jiskřivým pohledem režiséra. Flaherty jej natočí a film pak daruje k Vánocům celému světu, toužícímu po čtyřech letech kruté války po tak nakažlivém smíchu, jenž byl ve své době slavnější než řev lva z loga společnosti Metro–Goldwyn–Mayer.

Nanuk, člověk primitivní byl první etnografický film, přičemž chybělo málo a stal se zároveň i posledním, neboť další Flahertyho snímky nejlépe charakterizuje označení „finanční propadák“. Přesto však si publikum, které objevilo filmový půvab života takového, jaký skutečně je, vždy vyžádalo nové „dokumentární filmy“. Takže poté, co jsme skleničkou bourbonu připili Flahertymu a Nanukovi, připijme nyní pohárem vodky Dzigu Vertovovi, futuristickému básníkovi, „muži s kinoaparátém“, který už v roce 1922 předpověděl celé nadcházející dobrodružství – Kino Pravda neboli „cinéma verité“, ať němé, zvukové či mluvené.

V Paříži, Bruselu, Amsterdamu... všude se „flahertuje“ a „vertovuje“. Joris Ivens krade kameru, aby mohl natočit *Most*, Henri Storck se přibližuje Flahertymu na plážích belgického Ostende. Boris Kaufman, v pařížském exilu pobývající bratr Dziga Vertova nakazí virem dokumentárního filmu francouzskou avantgardu, jejíž příslušníci se večer co večer scházejí v kavárnách Dôme a Closerie de Lilas a sní nejen o utopických filmových světech, ale i o setkáních s nepostradatelnými mecenáši.

A tak může Jean Epstein omámený novými obrazy a zvuky zasvětit celý svůj život filmu. Henri Langlois k tomu říká: „Začal v roce 1922 filmem *Pasteur* a své dílo uzavřel v roce 1947 snímkem *Le Tempestaire*. (...) K úspěchu se staví zády a odjíždí do Bretaně, aby provedl něco, o co se dosud ve Francii nikdo nepokusil: rozkrýt magickou dimenzi skromných životů tamních rybářů.“

Básník, filozof a inženýr Epstein objevuje, snad náhodou, jednu ze skrytých vlastností filmové kamery: předtím, než byla vynalezena, vládl člověk prostoru se všemi třemi jeho rozměry, ovšem bez možnosti vymanit se vězení času. A najednou je tu jakési mechanické oko umožňující

variovat dosud neměnné, zrychlovat či zpomalovat při pouhopouhé změně rychlosti snímání. Epstein formuluje jedno z varovných prohlášení nového umění: „Schopností narušit plynutí času proměňujeme předmět v událost.“ A *Le Tempestaire* je magickou básní, ve které „uprostřed bouře vypráví vítr moři neuvěřitelné příběhy“. Ovšem první etnografové, kteří pracovali s filmovou kamerou – Gregory Bateson, Margaret Meadová či Marcel Griaule – bezesporu ignorovali tento „Epsteinův princip“. Přístroj na zaznamenání pohybu pro ně představoval pouze pracovní nástroj podobný zápisníku, sešitu s nákresey nebo fotoaparátu.

V letech 1936 až 1938 vytvořili manželé Margaret Meadová a Gregory Bateson za pomoci 35mm kamery, se kterou neuměli příliš zacházet, a fotoaparátu Rolleiflex filmový triptych, postavený na srovnávání vztahu rodičů a dětí v různých kulturních prostředích.

First Days in the Life of a New Guinea Baby (První dny života nového guinejského dítěte). Jednoho rána upoutalo pozornost Margaret Meadové sténání ženy v porodních bolestech, přicházející z jejího pozemku. Okamžitě začala natáčet porod i následující ošetření, přestřížení pupeční šňůry, první výkřiky a několik dalších projevů péče rodiččiných sousedů. A tak po dobu celých pěti dnů zaznamenala první dny mateřství.

Bathing Babies in Three Cultures (Koupání dětí v tří kulturách). Ženy koupající své děti na břehu řeky Sepik, v koupelně jedné z amerických domácností a v hrnici kdesi na Bali.

Childhood Rivalry in Bali and New Guinea (Rivalita v dětství na Bali a v Nové Guineji) znázorňoval rozdílné pohledy dvou odlišných kultur na rivalitu a žárlivost mezi sourozenci.

Na tyto první němé dokumentární snímky, opatřené komentáři režisérů, dnes pohlížíme jako na klasiku. Díky těmto tvůrcům máme v současné době více než padesát dokumentů o mytí dětí v různých koutech světa...

Do výzkumného programu své mise napříč černou Afrikou v roce 1930, navazující na předcházející cestu z Dakaru do Djibouti, začlenil Marcel Griaule i filmové médium. Přál si Luise Buñuela za kameramana expedice, ovšem nakonec se musel spokojit s dakarským novinářem Ericem Luttenem jako osobou odpovědnou za filmování (používal 35mm kameru Debrie, přesnou, odolnou, ale těžkou tedy hůře ovladatelnou). Natáčelo se ve kmeni Dogonů z Bandiagarského útesu. Ze záběrů každodenního života a rituálů společnosti masek vznikly dokumentární snímky *Au pays Dogon* (V zemi Dogonů) a *Sous les masques noirs* (Pod černými maskami). Na dokončení filmu spolupracoval s Griaulem profesionální kameraman Morlon, který se účastnil jeho druhé expedice v roce 1936.

Tato mise vyvrcholila vydáním několika publikací Etnologického institutu, např. *Dogonské masky* se staly první diplomovou prací z etnografie na Sorboně. Francouzská avantgarda sledovala se zaujetím už objevy předcházejícího putování z Dakaru do Djibouti, které doprovodila úžasnými ilustracemi a publikovala v surrealistické revue *Le Minotaure*, nebo později v nezapomenutelné knize Michela Leirise *Fantom Afrika*. Snímky Marcela Griaulea a jeho spolupracovníků ovšem inspirovaly ke vzniku pouhých dvou desetiminutových filmů v rámci společnosti Sirius, opatřených exotickou hudbou a žurnalistickým komentářem. Zařazení těchto snímků mezi seriózní díla oboru zabránil fakt, že akcelerace způsobená přechodem původní rychlosti němeého filmu na novou rychlost filmu zvukového posunula záběry na putující osoby a čarokrásné tance spíše kamsi do oblasti grotesky.