



Bogumiła Fiołek-Lubczyńska

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0001-9180-7237

Społeczeństwo jako bohater. Argumentacyjna funkcja topiki w wybranych filmach dokumentalnych Andrzeja Fidyka

Society as a Hero: The Argumentative Function of Topics in Selected Documentary Films by Andrzej Fidyk

Abstract

Andrzej Fidyk's documentary films focus on the problems faced by collectivities in various regions of the world. The director aims to shed light on important and specific issues related to the state, treating the state as the main protagonist. In order to effectively address these issues, Fidyk presents visually striking and culturally relevant images that resonate with the viewer. By doing so, he seeks to generate a sense of connection and recognition among the audience. The director employs rhetorical techniques to persuasively communicate his arguments and provoke thought and discussion. In this process, topicality plays a significant role, serving as a powerful tool of film rhetoric. Fidyk's films often revolve around recurring themes and motifs, drawing inspiration from genres such as romantic comedy in American and Polish cinema. Despite its association with advertising and propaganda, persuasion has a legitimate place in factual films, and Fidyk utilizes it effectively to engage and inform viewers.

Keywords

film rhetoric, topics, motif, image, state, documentary film

Abstrakt

Filmy dokumentalne Andrzeja Fidyka koncentrują się na problemach, z jakimi borykają się zbiorowości w różnych regionach świata. Reżyser stara się rzucić światło na ważne i konkretne kwestie związane z państwem, traktując je jako głównego bohatera. Aby skutecznie odnieść się do tych kwestii, Fidyk prezentuje wizualnie uderzające i kulturowo istotne obrazy, które rezonują z widzami. W ten sposób stara się wytworzyć poczucie więzi i uznania wśród publiczności. Reżyser wykorzystuje techniki retoryczne, aby przekonująco przekazać swoje argumenty i sprowokować do myślenia i dyskusji. W tym procesie istotną rolę odgrywa aktualność, służąca jako potężne narzędzie filmowej retoryki. Filmy Fidyka często obracają się wokół powtarzających się tematów i motywów, czerpiąc inspirację z gatunków takich jak komedia romantyczna w kinie amerykańskim i polskim. Pomimo skojarzeń z reklamą i propagandą, perswazja ma uzasadnione miejsce w filmach opartych na faktach, a Fidyk skutecznie wykorzystuje ją do angażowania i informowania widzów.

Słowa kluczowe

retoryka filmu, topika, motyw, obraz, państwo, film dokumentalny

Ogromne znaczenie w filmach Fidyka ma argumentacja topiczna, tzw. miejsca wspólne (gr. *topoi*, łac. *loci communes*), które określa się w *Słowniku terminów literackich* jako „powszechne schematy argumentacji i perswazji, które tworzyły bogaty repertuar skonwencjonalizowanych chwytów oratorskich (...) apelujących do inteligencji, emocji, a przede wszystkim do nawyków i upodobań odbiorców” (*Słownik terminów literackich*, 1998, 261). Ten repertuar wypełniał osobną dziedzinę retoryki – topikę (Lichański, 2007, 112). We współczesnej nauce o literaturze to „odwieczne motywy i tematy będące świadectwem ciągłości kultury śródziemnomorskiej i uzewnętrznieniem archetypicznych wzorców tej kultury. (...) Współcześni badacze nie zawsze liczą się z retoryczną genezą toposów, a źródeł ich poszukują w szerokiej sferze tradycji kulturowych (zwłaszcza mitologicznych, religijnych, obrzędowych) oraz w indywidualnej i zbiorowej psychologii” (Lichański, 2007, 262). Mirosław Korolko o „miejscach wspólnych” pisze, że są „«siedliskiem», «magazy-nem», z którego czerpano w czasach antycznych, w epoce dominacji sztuki słowa” (Korolko, 1990, 60). Korolko zwraca również uwagę na fakt, że samo określenie „topos” zostało rozpowszechnione szczególnie dzięki książce Ernsta Roberta Curtiusa (Curtius, 1997). Badacz wskazuje też w swej książce na znaczenie topiki w systemie retoryki, pisząc, że „topika była czymś w rodzaju składu podręcznego. Można tu było znaleźć pomysły najogólniejszego rodzaju – takie, jakich było potrzeba przy układaniu jakiegokolwiek pisma albo mowy” (Andrew, 1995, 88-91). Jerzy Ziomek, pisząc o zasługach Curtiusa dla topiki, podaje, że badacz ten „wylansował topikę” (J. Ziomek, 1990, 289). Nie omieszkał jednak w tym samym tekście zwrócić uwagi na to, że

Curtius był nieostrożny może dlatego, że nie spodziewał się takiego sukcesu książki: szukając usprawiedliwienia dla podjętej problematyki, w jednym i tym samym rozdziale informował czytelnika o użyteczności „toposu” *sensu stricte* i pokazywał znaczenie motywów trwale obecnych w synchronii europejskiej kultury, a często i w szerszej rozumianej wspólnocie zbiorowej podświadomości, co prowadziło do identyfikacji toposu z archetypem (*Słownik terminów literackich*, 584).

Topika według Curtiusa powstaje więc z powinowactwa retoryki i archetypu, motywu, tematu, obrazu i słowa-klucza (Rusinek, 2012), mitu, rytuału. Argumentacja jest niezbędnym elementem w procesie porozumiewania się autora i odbiorcy również w koncepcjach Kennetha Burke’a i Chaïma Perelmana.

Celem nadrzędnym niniejszych rozważań będzie próba przyjrzenia się filmowym obrazom, prezentującym zbiorowości społeczne. Zastanawiający jest proces wyboru konkretnych obrazów rzeczywistości filmowanej, w którym konkretne obrazy nabierają cech topicznych, by w procesie komunikacji z widzem nawiązać do znanych w danej kulturze toposów. Wśród metod badawczych służących do opisu obrazów,

prezentujących grupy społeczne, znajduje się analiza jakości filmowego tekstu – metoda jakościowa pozwalająca połączyć analizę wykorzystującą podstawy wiedzy nauki o filmie. Szczególne wskazanie należy się narzędziom przynależnym metodom właściwym krytyce filmowej, a – ze względu na badanie skuteczności komunikacyjnej – analizie retorycznej tekstu filmowego.

Mirosław Korolko o „miejscach wspólnych” pisze, że są „siedliskiem», «magazynem», z którego czerpano w czasach antycznych, w epoce dominacji sztuki słowa” (M. Korolko, 1990, 60). (...) Topika według Curtiusa powstaje więc z powinowactwa retoryki i archetypu, motywu, tematu, obrazu i słowa-klucza (M. Rusinek, 2012), mitu, rytuału.

Filmy dokumentalne Andrzeja Fidyka przedstawiają problemy zbiorowości w różnych rejonach świata. Fakt ten sprawia, że reżyser kieruje obiektyw kamery na ważkie i specyficzne problemy, przedstawiając je w perspektywie współczesnego człowieka zamieszkującego odległe kraje. Głównym bohaterem jest człowiek zamieszkujący konkretne państwo o konkretnym ustroju. Poruszanie problematyki związanej z państwem wymaga zaprezentowania kilku ważnych i specyficznych dla państwowości obrazów. Państwo rozumiane jako cały naród, jako pojedynczy człowiek, jako władza, szczególnie wtedy, kiedy jest to władza absolutna. Powtarzającym się tematom towarzyszą w filmach Fidyka „obrazy” utrwalone kulturowo i społecznie. Reżyser argumentuje, odsyłając widza do topiki, generując tzw. topiczne obrazy świata.

W procesie argumentacji topika jest mocnym narzędziem retoryki filmu. W filmach fabularnych z grupy kina gatunków topika wiąże się bezpośrednio z powtarzającymi się motywami i tematami. Toposy mogą dotyczyć narodowości, ojczyzny, wieku, pozycji społecznej, losu, fortuny, podróży, walki dobra ze złem, miejsc i in. Można zatem uznać, że typologia Kwintyliana jest aktualna. Tradycyjną topikę tworzą językowo utrwalone motywy. Te motywy mogą być realizowane za pomocą obrazów w przekazach wizualnych lub audiowizualnych. Dzięki temu można prześledzić obecność topiki we wszystkich okresach w historii kina. Miłość, pożądanie, istoty młode, fortuna to niektóre z wielu znanych motywów, które współtworzą rezerwuariat współczesnej argumentacji topicznej (Lewiński, 1999). W polskim piśmiennictwie o toposach pisała m.in. Janina Abramowska w latach 80. XX wieku, kiedy topos był modny, ekspansywny i rozchwiany znaczeniowo (Rusinek, 2012, 75). Michał Rusinek uważa, że dziś można wyróżnić dwa typy toposów: Arystotelesowski i typ opisany

przez Roberta Curtiusa. Rusinek odnosi się także do topiki obrazu. Dla niego topoty są z natury obrazowe i wywodzą się z powtarzalnej wspólnoty obrazów. Ważna dla toposu obrazowego jest uwaga badacza, iż topos nie wnosi niczego nowego w sensie znaczenia, dlatego że on ma przede wszystkim znaczenie fatyczne: „(...) Topos nic nowego nie mówi, lecz buduje płaszczyznę porozumienia, tworzy kanał komunikacji” (Rusinek, 2012, 86).

Toposem może być pojedynczy obraz¹ posiadający znaczenie motywiczne, utrwalone w pamięci narodu jako wytwór konkretnej kultury. W odniesieniu do filmu znane są takie powracające obrazy, które ewoluują w historii kinematografii. Jeśli wróci się pamięcią do filmu gatunkowego z serii westernu, to przypominają się konkretne plenery, kowboje, piękne kobiety, salony uciech itp. Powracać może również postać Indianina, który raz jest bohaterem tragicznym, innym razem utożsamiany jest z dzikim i morderczym plemieniem Apaczy, a we współczesnych filmach jest „czerwonoskórym”, który pomaga „bladej twarzy”. Jest to przykład transformacji obrazu, który zmieniał się wraz ze zmianą poglądów i przekonań w USA na temat plemion Indian. Z tą postacią filmową związana jest konkretna wizualizacja, która również posiada cechy topiczne. Gdy w westernie na wzgórzu pojawiali się Indianie, na czele stał wódz. Zbliżenie prezentowało wówczas najczęściej wodza jako starszego człowieka niż pozostali, który na głowie nosił dostojny pióropusz, twarz miał pomalowaną, a do siodła jego konia przymocowane były skalpy białego człowieka. Okrycie uszyte było ze skór dzikich zwierząt, a na szyi wisiały ich zęby. W taki sposób kino fabularne prezentuje motywy dotyczące – w tym konkretnym przykładzie – jednego ze swoich gatunków, wyrosłego z tradycji i kultury Dzikiego Zachodu. W przypadku kina dokumentalnego nie można mówić o stałym repertuarze obrazów i motywów argumentacyjnych. Twórcy filmowemu może oczywiście pomóc gatunkowość dokumentalna, typ tematu, który podejmuje, ale nie ma gotowych schematów. W samym procesie argumentacji – co zauważa Hesling – może pomóc etos autora.

Jeśli widz lubi i podziwia sposób tworzenia Marcela Łozińskiego, to każdy jego nowy obraz, który przybliży postać człowieka i jego losy, może spowodować komunikacyjną skuteczność. W filmach dokumentalnych Łozińskiego kamera często zatrzymuje się na indywidualnym bohaterze, a etyka przedstawiania jest u tego reżysera na pierwszym planie.

W filmach Łozińskiego najważniejszy jest człowiek, w swojej indywidualności a nie syntezie; indywidualna historia, którą odtwarza się przed kamerą. W przypadku dokumentów Fidyka etos twórcy kojarzyć się może z czymś innym. Jest on

¹ Obraz jako kadr – ujęcie, które posiada narracyjną strukturę odnoszącą się do rzeczywistości i perswazyjne funkcje w komunikacji retorycznej.

przede wszystkim reżyserem *Defilady* i z tym filmem kojarzy go większość świadomych kulturowo widzów. Film o północnokoreańskim reżimie jest znakiem „firmowym” Fidyka. Dodać trzeba również znaczenie jego obecności w telewizji publicznej. W latach 90. był szefem Redakcji Dokumentu TVP i powrócił na to stanowisko jesienią 2011 roku. Jest znany z cyklicznych programów poświęconych polskiemu i światowemu dokumentowi. Dziś kojarzy się jego nazwisko z programem poniedziałkowym pt. *Oglądaj z Andrzejem Fidykiem*. W tym paśmie chciał pokazywać filmy o wysokim poziomie artystycznym lub takie, które mają szansę podbić serca widzów. Różnie bywa z formą artystyczną tych filmów, bo przecież dokumenty festiwalowe – a z festiwalu przywozi filmy – prezentują różny poziom. Cechą dokumentów pojawiających się w programie *Oglądaj z Andrzejem Fidykiem* jest silna wartość emocjonalna, wzięty temat, atrakcyjność formalna.

W filmach Fidyka, obok portretu pojedynczego człowieka, pojawia się obraz społeczeństwa, a więc portret będący pewną syntezą różnych postaci. Może się wydawać, że ich portrety służą niejako obrazowaniu postawionej przez reżysera tezy. Dlatego właśnie prawie każdy film tego twórcy zaczyna się od jasno postawionej tezy. W *Historiach z Yodok* głos narratora wyjaśnia sytuację panującą w Korei Północnej. Sens filmu jest ponadczasowy. To chęć zaprezentowania ukrytej przez reżim prawdy o północnokoreańskich obozach koncentracyjnych. Opowieści narratorów – bohaterów – są jedynym sposobem na to, żeby przekazać „reszcie świata”, że w XXI wieku nadal istnieją obozy koncentracyjne. Temu podporządkowana jest argumentacja w całym filmie. Taki sam sposób opowiadania został wykorzystany m.in. w *Rosyjskim striptizie*, *Białoruskim walcu*, *Tańczących trzcinach*. W *Defiladzie* nie można było pozwolić sobie na postawienie tezy przed filmem, bo w Korei Północnej można filmować jedynie to, na co zgadzają się przewodnicy. Skuteczność filmu miała swoje źródło w grotesce, którą właściwie rozumieli widzowie „zachodniego” świata.

Gdyby zastanowić się nad wyróżnieniem głównego bohatera każdego z filmów Fidyka, mógłby być z tym problem. Postaci w jego filmach jest wiele. Wyjątek stanowi chyba jedynie *Prezydent*, którego bohater jest swoistym wizjonerem dobrobytu (Hučkowa, 2014, 415) i to on jest główną postacią dokumentu. Bohaterem o podobnych konotacjach jest Leszek Balcerowicz z filmu *Balcerowicz. Gra o wszystko*. O ile jednak tytułowy osiedlowy prezydent z rządami nie miał nigdy do czynienia, o tyle w przypadku drugiego bohatera było na odwrót. Film nie zostawia wątpliwości – Balcerowicz pokazany został jak wizjoner i reformator. Na inną interpretację w obrazie Fidyka i Anny Więckowskiej miejsca nie ma. Cechą charakterystyczną tego filmu jest również chęć pokazania Polski w czasie przemian politycznych i gospodarczych po 1989 roku.

Postacią oryginalną w *Białoruskim walcu* jest na pewno Aleksander Puszkina malarz, rzeźbiarz, performer, który aktywnie buntuje się przeciw władzom prorosyjskim na Białorusi. Własne pomysły i sztukę wykorzystuje w formie

performance'u i happeningu w celu przedstawienia drwin z władzy, jak chociażby słynną *Taczkę gnoju dla Łukaszenki*, zadedykowaną w Mińsku swojemu imiennikowi. W mediach zasłynął happeningiem podczas jednej z rocznic powstania Białoruskiej Republiki Ludowej, gdy własnoręcznie wykonane portrety białoruskich bohaterów – uznanych za wrogów kraju – umieścił przed Muzeum Narodowym, bo nie pozwolono mu pokazać ich w galerii. Puszkina jest „łącznikiem” między sprawą białoruską a władzą, która uznaje sankcje Kremla. Dzięki jego twórczym myślom, lekturom, pomysłom, uważnym widzom nie umknie prezentacja narodu białoruskiego i władzy. Charakterystykę białoruskiego narodu podsumowuje ostatecznie żona Puszkina – historyczka z wykształcenia, zatem jej spostrzeżenia celnie trafiają w sedno. Mówi do kamery, oczekując na powrót męża, gdy ten został zatrzymany pod Muzeum Narodowym w Mińsku:

Człowiek sowiecki to ten, kto pozostał po wyniszczeniu inteligencji. Dla niego właściwa jest psychologia niewolnika. Niewolnik poczuł się wolny i zatęsknił za kajdanami. 200 lat okupacji rosyjskiej i 80 lat sowieckiej okupacji. Co mogło pozostać po świadomości narodu? Generalnie zniknął naród, pozostała ludność. Dlaczego Gruzini nie poddali się asymilacji? Dlaczego narody nadbałtyckie nie poddały się asymilacji? A Białorusini się poddali i zostali niemalże Rosjanami? To dlatego, że Rosjanie i Białorusini są jednorodni. Białorusini rozpuścili się jak wino w wiadrze rosyjskiej władzy.

Jest to celna uwaga charakteryzująca ludność, którą filmowała kamera Fidyka w miasteczku Bobr. Większość z nich odganiała ekipę, inni się chowali. Gdyby nie pośrednia charakterystyka Białorusinów, której dokonują Aleksander i jego żona, niczego nie można by dowiedzieć się z filmu o ludziach i narodzie. Nie ma tutaj innych narratorów, jest artysta, który próbuje żyć, tworzyć i walczyć o białoruskie pochodzenie.

Istnieje za to w *Białoruskim walcu* problem wina. Pierwsze minuty filmu stanowią długie ujęcie wjeżdżającego na rowerze do miasteczka Bobr mężczyzny, który obiema rękami trzyma kierownicę roweru i dwie butelki wina. Można ten fragment filmu odnieść do innego dokumentu Fidyka, w którym cały kołchoz, cały kraj, pije. Na środku wsi w *Rosyjskim striptizie* stoi beczkowóz wina, mężczyźni zaś leżą w różnych miejscach i śpią po spożyciu alkoholu. Żona Aleksandra wspomina w swojej wypowiedzi, że Rosjanie i Białorusini są do siebie podobni i stosunek do wina na pewno sprzyja temu porównaniu. Narrator *Białoruskiego walca* mówi, że władza rozpija społeczeństwo, żeby łatwiej można było nim rządzić. To bezpośrednie nawiązanie do problemów podjętych w „rosyjskim” filmie, w którym padają znaczące słowa, gdy narrator stwierdza, że „u nas wszyscy piją”. W *Białoruskim walcu* znajduje się taka scena podczas święta 9 maja, która pokazuje wystrojonego odświętnie mężczyznę. Człowiek ten kilka chwil trzyma się na „prostych” nogach, a po chwili upada, znów

wstaje i upada – kamera pokazuje go, omijając inne postaci. Obrazowi towarzyszy muzyka walca Krzesimira Dębskiego, jakby grana „po spożyciu”, z fałszowaniem linii melodycznej. W *Rosyjskim striptizie* powraca inne ujęcie – człowieka w kapeluszu. Na pierwszy „rzut oka” widać, że ten mężczyzna jest pijany. Wyraża się nieskładnie, nie patrzy do kamery; twierdzi, że się boi, że go zabiją za to, co tu mówi. Ostatnia z podobnych scen ma miejsce w filmie *Sen Staszka w Teheranie*. W opowieści o żonie pozostawionej w Rosji jest fragment, w którym bohaterka mówi o swoich uczuciach, z jakimi zmagala się po wyjeździe męża, a kamera pokazuje ulice Moskwy. Przy jednym ze sklepów stoją skrzynki z butelkami po wódce, a gdy kamera panoramuje ulicę, trafia na długą kolejkę do sklepu z szylde „Wino”. Czy wymienione obrazy są tylko potwierdzeniem ogólnego sądu, że Rosja (dawna i współczesna) to kraj, w którym piją wszyscy – nawet dzieci? To jeden z wielu absurdów Rosji uchwyconych w dokumentach polskiego reżysera.

W twórczości Fidyka wiele tematów powraca. Są filmy, w których wykorzystywany jest temat Rosji po rozpadzie Kraju Rad. Mowa tu o *Rosyjskim striptizie*, *Białoruskim walcu* i o jednej z historii ze *Snu Staszka w Teheranie*, która zawiera historię pierwszej żony Rosjanina, który wyjechał z Rosji do Iranu na kontrakt. Ważne tu są przede wszystkim dwa filmy: *Rosyjski striptiz* (1993) i *Sen Staszka w Teheranie* (1994). Powstałe na przełomie dwóch lat – opowiadają o kraju, w którym kształtuje się „nowy ład”. Była już mowa o *Rosyjskim striptizie* i o absurdach Kraju Rad, który w połowie lat 90. wkroczył w fazę seksualności i pornografii. Twórca na samym początku dokumentu stwierdza słowami narratora: „Kiedy system upadł, pojawiły się w kraju te wszystkie zjawiska, które wcześniej nie miały prawa istnieć. Pojawiły się one tak, jak na ten kraj przystało, na największą niespotykaną nigdzie indziej skalę”. Jeśli wcześniej nie wolno było używać skojarzeń z seksem jako wykładnikiem odwiecznych stosunków męsko-damskich, teraz tych wszystkich skojarzeń się nadużywa. Jest więc w filmie i szkoła striptizu, jest teatr, w którym aktorzy grają prawie nago, jest awangardowy performance z udziałem artystów o homoseksualnych i biseksualnych skłonnościach, jest wulgarny koncert rockowy z nagimi karłami i kobietami...

Historia rosyjska w dokumencie *Sen Staszka w Teheranie*, za sprawą „znalezionego”² poza hotelem Rosjanina, który założył rodzinę z Iranką, rzuciła światło na interpretację wszystkiego, o czym mówi się w filmie *stricte rosyjskim – Rosyjski striptiz*. „Nowy ład” interpretuje tutaj pierwsza żona pozostawiona w Moskwie z dwojgiem

² Fidyk jest reżyserem, który dokładnie planuje swoje filmy – jest scenarzystą i reżyserem, dlatego nie można wykluczyć tego, że „sen Staszka” jest sposobem na realizację filmu w Iranie w celu uniknięcia kłopotów ze strony tamtejszej władzy. Film porusza tematykę obchodów trzeciej rocznicy śmierci przywódcy Iranu, Ajatollaha Chomeiniego, choć ukrytej pod „listkiem figowym” opowieści o Rosjaninie, który przybył ze swojego kraju, by w Iranie podjąć pracę.

dzieci. Bohaterka dostrzega, że jej kraj pełen jest kontrastów i nowych zjawisk, które dawniej nie występowały. „Jeśli jesteś komunistą – mówi do kamery – to wszyscy muszą być komunistami. Jeżeli wierzysz w Boga, to wszyscy muszą wierzyć w Boga. Ludzie chodzą do cerkwi, bo teraz jest taka moda. I to moda nie bez powodu. Ludzie muszą w coś wierzyć. Komunizm się skończył, rozpadła się wiara, tradycyjne zasady moralne, a nowe się jeszcze nie wykształciły”. W wypowiedzi kobiety tkwi również inna ocena kraju:

Wszystko w kraju się rozpadło (...) – zauważa bohaterka filmu. Niektórzy wierzą w pieniądze, ale wierzą tylko ci, co je mają, a kto ich nie ma, to co? Idzie do cerkwi. Przedtem cerkiew była tępiona, nie miała wpływu na kraj, zawsze była prześladowana. A teraz, to śmieszne, gdzie nie spojrzysz, tam cerkiew. Na każdym kroku. Cerkiew chce wejść we wszystkie dziedziny naszego życia, mieć wpływ na wszystko. Moim zdaniem, próbuje chyba przejąć władzę. (...) Ja oczywiście nie wiem, jak to jest na Zachodzie, ale ludzie u nas otrzymali jakąś odrobinę wolności i nie wiedzą, co z nią zrobić, i potrzebują, żeby ktoś nimi rządził: albo szatan, albo komuniści.

Słowa bohaterki uzupełnione są w warstwie obrazowej. Widoczny jest tłok przed cerkwią, a przy barierkach porządku pilnują żołnierze. To obraz „nowej” Rosji, tej, w której panuje już moda na bycie religijnym. Po obrazie z Moskwy w dokumencie pojawia się obraz z Teheranu.

Mężczyźni tłoczą się na dziedzińcu Mauzoleum Ajatollaha Chomeiniego, którego budowę rozpoczęto zaraz po śmierci „kapłana” islamu. Porządku pilnują umundurowani mężczyźni – podają spragnionym kubki z wodą. W warstwie słownej natomiast Rosjanin mówi wprost: „(...) to dobrze, że krajem rządzą duchowni. A co w tym złego? Jeśli najważniejsze dla człowieka jest prawo Boże, Boże przykazanie, to naturalne, że rządzić krajem powinni namiestnicy Boga. Np. wszystko, co jest dobre dla religii, jest dobre dla państwa”. Widoczne są tu analogie sytuacji polityczno-religijnej w Rosji i w Iranie. Cały świat zna siłę islamu i zagrożenie, które wiąże się z fanatyzmem. Tego zagrożenia nie widzi lub nie chce widzieć bohater z Teheranu, natomiast bohaterka z Moskwy wyraźnie zauważa, że duchowni chcą przejąć władzę nad ludźmi, którzy po odzyskaniu wolności nie wiedzą, w co i w kogo wierzą.

Należy w tym miejscu zauważyć, że filmowe „miejsca wspólne” powracają w twórczości Andrzeja Fidyka, pozwalając widzowi przyjąć perspektywę patrzenia na politykę, religię, masowe zachowania w różnych krajach. Jak się okazuje i tematyka filmów, i perspektywa patrzenia na społeczne oraz światowe wydarzenia, zdają się być nadal aktualne. Oglądając filmy Fidyka, można odnieść wrażenie, że składają się one na obraz świata w rozumieniu „makro” – dotyczą masowych wydarzeń, przemian kulturowych, ustrojów politycznych, religii. Punktem odniesienia dla obrazów tego typu są obrazy „mikro” – wyłaniające się z opowieści bohaterów-narratorów. Filmowa postać może spełniać funkcje logosu, bo wprowadza

widzów w swój świat, który zna przecież najlepiej. Bohaterowie jednak mogą spełniać również inne funkcje w komunikacji retorycznej, mogą być źródłem afektu. Tak rozumiane światy „mikro” – realizują się w filmach na wiele sposobów, jednym z nich są np. zbliżenia, w tym twarzy. Dzięki takim zbliżeniom można zarejestrować „przepływ myśli” i emocji. „Zbliżenie umożliwia odkrycie i ukazanie nowego oblicza przedmiotów, lecz przede wszystkim – podkreśla Jacek Ostaszewski – odkrywa i ukazuje twarz człowieka, w zbliżeniu bowiem można uchwycić fizjonomię i mimikę, które są najbardziej subiektywnymi środkami wyrazowymi człowieka (...)” (Helman, Ostaszewski, 2010, 50). O twarzy i zbliżeniu, detalu pisał Béla Balázs, gdy tworzył katalog podstawowych środków filmowych. Balázs odmawia innym zbliżeniom tego, co związane jest ze zbliżeniem twarzy. W kontekście rozważań dokonywanych przez badacza twórczości Fidyka trzeba zwrócić szczególną uwagę na to, że zbliżenie twarzy pozwala odsłonić treści psychiczne prezentowanej postaci, a te są jednocześnie silnym źródłem afektów. Joost nazywa zbliżenie twarzy „indeksem ludzkiego psyche” oraz „nośnikiem afektu”. Odnosi swoje uwagi w szczególności do filmów epoki kina niemego, ale podkreśla jednocześnie, że twarz w zbliżeniu może być traktowana jak wizualny topos. Podobnie klasyfikował zbliżenie twarzy postmodernistyczny filozof kina Gilles Deleuze. Badacz wyróżnił filmowe obrazy postrzegania, akcji i obrazy afektu: „Obraz – uczucie jest ujęciem w zbliżeniu, a zbliżenie jest twarzą”³ (Deleuze, 2008, 99). Filozof podstawą do swoich rozważań uczynił filmy wielkich reżyserów kina niemego, np. Siergieja Eisensteina i Dawida W. Griffitha oraz ich doświadczenia z montażem i doborem planów filmowych. „Twarz jest ową płytką nerwową, która poświęca zasadniczą treść swej ogólnej zdolności poruszania i która gromadzi lub wyraża w swobodny sposób wszelkiego rodzaju drobne miejscowe ruchy, które reszta ciała zazwyczaj tłumi” (Deleuze, 2008, 101). Deleuze pisał o „intensywności twarzy”, gdy analizował – kadr po kadrze – kolejne ujęcia z filmu *Pancernik Potiomkin* (Deleuze, 2008, 99-113). To tutaj pisał o Eisensteinowskim rozumieniu zbliżenia, które bazuje na „(...) przechodzeniu od jednej jakości do innej, na trafieniu na nową jakość” (Deleuze, 2008, 101). Nowa jakość tworzy się zatem w ciągu zbliżeń, np. „od gniewu marynarzy do rewolucyjnego wybuchu”, „od kamienia do ryku lwa”.

W *Karnawale...* pojawia się scena, w której dochodzi do semantycznego budowania nowych znaczeń – nowych jakości. Siła afektu jest tym mocniejsza, że obrazowi towarzyszą muzyka i słowa odczytywane przez lektora z gestów języka migowego, którym włada bohaterka filmu. Dziewczyna opowiada o tym, w jaki sposób straciła słuch. Stało się to podczas wystrzałów karnawałowych petard. Używa języka migowego, co sprawia, że opowieść prezentuje mową całego ciała.

³ „Obraz – uczucie” nazywam „obrazem afektywnym” ze względu na retoryczne znaczenie afektu w skutecznej komunikacji.

Twarz jednak nadaje siłę ekspresji znaczeniu gestów. W pewnym momencie bohaterka próbuje wyjaśnić, dlaczego Brazylijczyk „musi tańczyć, gdy słyszy rytmy samby”. Wtedy obraz przenosi widza – na chwilę – na jedną z prób szkoły samby, gdzie muzycy rytmicznie i z dużą siłą uderzają w bębny. Rytm muzyki i rytmicznie poruszające się ręce głuchoniemej dziewczyny osiągają kulminację, gdy obraz pokazuje zbliżenie twarzy. Rysuje się na niej chwilowy grymas, który podsumowuje całą wypowiedź bohaterki: „no tak, czuję rytmy, ale nigdy nie usłyszę muzyki”. W tym miejscu dwie jakości łączą się w jedną i wyraz twarzy oraz jego znaczenie współgrają ze sobą jakby w sposób arbitralny. Twarz brazylijskiej poetki jest źródłem afektu i stymuluje emocjonalny odbiór treści przez widza. Tak rozumiane operowanie „zbliżeniem twarzy” może stanowić przykład toposu, który skutecznie angażuje odbiorcę filmu. W obrazach tego typu Balázs upatruje źródła patosu, a więc silnych afektów, takich jak strach, przerażenie, ekstaza, gniew itp. Twarz na ekranie jest pewną częścią całości, czyli to *pars pro toto* całej postaci i jej psychicznej konstrukcji.

Twarz brazylijskiej poetki jest źródłem afektu i stymuluje emocjonalny odbiór treści przez widza. Tak rozumiane operowanie „zbliżeniem twarzy” może stanowić przykład toposu, który skutecznie angażuje odbiorcę filmu. W obrazach tego typu Balázs upatruje źródła patosu, a więc silnych afektów, jak na przykład strach, przerażenie, ekstaza, gniew itp. Twarz na ekranie jest pewną częścią całości, czyli to *pars pro toto* całej postaci i jej psychicznej konstrukcji.

W jednej ze scen kołchozowych w *Rosyjskim striptizie* do wizualnego głosu dochodzi twarz starca (Cf. Arystoteles, 1988). Mężczyzna żyje w starym i zniszczonym domu bez łazienki i bieżącej wody. W pracach domowych – mycie, sprzątanie, gotowanie, palenie w piecu – pomaga mu wnuczka, która przyjeżdża do niego z Moskwy, gdzie studiuje sztukę striptizu. Wieczorem staruszek ogląda telewizję, wybory Miss Biustu. Kamera w zbliżeniu pokazuje odczucia rysujące się na twarzy tego człowieka. Jest to podniecenie, wręcz karykaturalne, bo bezzębny staruszek wystawia język i ślini się na widok kobiet topless. Obraz wbija się w pamięć widza swą estetyczną brzydota i niewątpliwie pozostaje w niej na długo po obejrzeniu filmu. Czy jest on związany z toposem starca? W pewien sposób nawiązuje do tego wędrownego motywu, ale jest przede wszystkim topicznie związany z tym, co film pokazuje od samego początku, a jest tym – dokonana na mieszańcach byłego

Związku Radzieckiego – kastracja seksualności. Niesmaczny obrazek społeczny powstaje dzięki jednemu – wytrzymanemu powyżej *quantum* czasowego – ujęciu. To zbliżenie jest okrzykiem upominającym tych, którzy chcieli w przeszłości zrobić z dorosłego mężczyzny przodownika pracy.

W *Historiach z Yodok* jedną z bohaterek jest uciekinierka z obozu koncentracyjnego w Korei Północnej. Kobieta opowiada o tym, że w obozie straciła całą rodzinę. W trakcie zwierzenia się kamera pokazuje ją w pozycji siedzącej, ale skuloną i trzymającą damską parasolkę. Później kamera stosuje najazd i zbliża się do twarzy bohaterki. Widać wyraźnie mimikę, która poprzedza płacz. Zbliżenie ukazuje prawy profil postaci, bo sytuacja jest zbyt intymna i bolesna, żeby pokazać kobietę patrzącą prosto w kierunku kamery. W warstwie dźwiękowej słychać płacz. Scena z udziałem bohaterki opowiadającej o śmierci jej całej rodziny w obozie koncentracyjnym jest poruszająca i w taki sam sposób może oddziaływać na odbiorcę filmowego. Dzieje się to na filmach fikcji, co do których odbiorca ma pewność, że aktor odgrywa je przed kamerą, ale dzieje się to również w filmach dokumentalnych, w których „łzy” są prawdziwe.

W tym miejscu trzeba postawić pytanie: Dlaczego twarz aktora/bohatera tak intensywnie oddziałuje na widza? Odpowiedzieć na to pytanie może jedna z fundamentalnych teorii widza – odwołująca się do Freuda koncepcja Jacquesa Lacana. Jej podstawę stanowi tzw. faza lustra, czyli odniesienie do symbolicznego rejestru świadomości (Demby, 2000, 47-59). Według Łucji Demby właśnie ta faza „(...) jest częstym punktem odniesienia dla sytuacji kinowej” (Demby, 2000, 50). Odbite w lustrze „ja”, tzn. odbita w lustrze twarz, jest według Lacana podstawą dla rozwijającego się u małego dziecka (między 6 a 18 miesiącem życia) własnego odbicia. W ten sposób odbicie w lustrze siebie staje się głównym warunkiem wytworzenia się identyfikacji. Jak pisze w swojej książce Gesche Joost: „Odbiorca dokonuje projekcji alternatywnych obrazów, dopasowuje je, zbliża się do nich i ponownie dokonuje rozróżnienia pomiędzy sobą oraz obrazem alternatywnym ukazany na ekranie” (Joost, 2008, 18).

Płacząca kobieta, śmierć dziecka, kanibalizm, kary cielesne (*Historie z Yodok*), utrata zmysłu słuchu, bezdomność dzieci (*Karnawał*) itp. są to toposy silnie afektywne, a ich źródłem i katalizatorem mogą być struktury etosu i patosu. Te drugie Joost określa mianem „patetycznych toposów” i kwalifikuje do nich m.in. motywy narodowościowe związane z ojczyzną, np. topos flagi⁴. Z patetycznych toposów, jakie wykorzystuje Fidyk, ważny jest na pewno topos religii (*Sen Staszka w Teheranie*) i władzy (*Defilada, Ostatki, Rosyjski striptiz, Sen Staszka, Białoruski walc*,

⁴ Taki topos pojawia się w *Białoruskim walcu* – Puszkina w akcie patriotyzmu wywiesza na dachu swojego domu białoruską flagę. Podczas kręcenia zdjęć do filmu bohater zmienia flagę na nową. W filmie Puszkina podkreśla, że on – wbrew ogółowi – wiesza flagę białoruską zamiast rosyjskiej.

Taniec trzciny). W dwóch filmach pojawiają się zbliżenia twarzy przedstawicieli władzy – w *Białoruskim walcu* jest to Aleksander Łukaszenko, a w *Tańcu trzciny* – król Mswati III. W pozostałych filmach ekipa filmowa nie mogła podejść tak blisko do głowy państwa, żeby sfilmować jego zbliżenie (np. w Korei Północnej). Nie chodzi bowiem o portrety w mediach rządowych, ale o zbliżenie kamery polskiej ekipy, rejestrujące zachowanie władcy podczas filmowanych wydarzeń. W filmach propagandowych Mswati III pokazywany jest przez „nadwornego” reżysera z perspektywy króla, który wygłasza ważne i mądre przemowy do swojego ludu albo uśmiecha się i śpiewa pieśni dla swoich poddanych. W filmie *Fidyka* twarz króla pojawia się tylko raz, podczas corocznego rytuału „tańca trzciny”. Ujęcie prezentuje zmęczoną i znużoną twarz młodego króla. Jeśli prześledzi się przygotowania dziewcząt do tego, by wziąć udział w „tańcu trzciny”, niedogodności, jakie muszą znosić podczas przygotowań do rytuału, oraz radość na twarzach, gdy maszerują z symbolicznymi trzcinkami przed królem, można dostrzec kolejny paradoks dotyczący funkcjonowania władzy absolutnej. Wszystko podporządkowane jest jednej osobie, czczonej i wielbionej, nawet jeśli ona na to uwielbienie nie zasługuje⁵.

Płacząca kobieta, śmierć dziecka, kanibalizm, kary cielesne (*Historie z Yodok*), utrata zmysłu słuchu, bezdomność dzieci (*Karnawał*) itp. są to toposy silnie afektywne, a ich źródłem i katalizatorem mogą być struktury etosu i patosu. Te drugie Joost określa mianem „patetycznych toposów” i kwalifikuje do nich m.in. motywy narodowościowe związane z ojczyzną, np. topos flagi.

Innym paradoksem i absurdem jednocześnie jest w Suazi wspomniany „taniec trzciny” – mogą w nim brać udział dziewczęta, które potrafią udowodnić, że są dziewczętami. Z opowieści kilku dziewcząt przygotowujących się do rytualnego tańca widz

⁵ W materiałach propagandowych, które pokazuje przed kamerą polskiej ekipy reżyser ze Swazi-landu, dzieci i dorośli sławią imię i zasługi swojego króla. Jedna z nich brzmi następująco: „Gdy byłeś w Anglii, Suazi było pogrążone w ciemnościach. Gdy przybywałeś do ojczyzny, słońce ponownie wschodziło. Przylatywałeś z Anglii do Suazi wiele razy, aby przechodzić próby męskości. Raz przybyłeś, żeby zapolować na lwa. Wziąłeś do ręki dzidę i raczyłeś osobiście zabić zwierzę. Ty stałeś się wtedy lwem narodu. Raz przybyłeś na próbę płodności. Naszykowali ci 25 najpiękniejszych dziewczyn, a ty potrafiłeś zapłodnić znakomitą większość z nich”.

dowiaduje się, że w Suazi już raczej nie ma dziewic, gdyż dziewictwo tracą w bardzo młodym wieku – zaledwie kilkunastu lat. W kontekście tematyki filmu przerażająco brzmi raport ONZ, który pojawia się na zakończenie tego dokumentu i brzmi następująco: „Ponad połowa nastolatków umrze na AIDS w ciągu następnych kilku lat”. Raport ten potwierdza słowa jednej z bohaterek filmu, która w trakcie tańca trzciny smutno stwierdza: „My wszystkie umrzemy na AIDS, nie wiedząc, kto nas zaraził, jak te trzciny, które nie wiedzą, kto je ściął”.

Analogicznie, niekorzystnie – jak Mswatii III – prezentuje się głowa państwa białoruskiego. Łukaszenko podpatrzony przez kamerę filmowców z Polski podczas uroczystości upamiętniających wydarzenia z 9 maja 1945 roku, to starszy, łysy mężczyzna o znudzonej minie. Jego głowa jest lekko pochylona do przodu i do boku jednocześnie, twarz zamyślona, oczy nieobecne – to podobizna człowieka, który nie wykazuje zainteresowania uroczystością, której przewodniczy. W warstwie słownej uważny widz usłyszy banały wypowiedziane przez Łukaszenkę do starszych ludzi. Trudno zrozumieć, w jaki sposób ten człowiek od lat wygrywa wybory. I nie chodzi o fałszowanie wyników, ale o to, że naród naprawdę go ceni i na niego głosuje. W jednej z wypowiedzi temat ten został poruszony przez wspomnianego Puszkina i jego ojca.

Innych władców nie można było pokazać w planie wielkim ze względów oczywistych. Nikt nie mógł stanąć zbyt blisko np. Kim Ir Sena, prócz najbliższych jego współpracowników. Natomiast portrety przywódcy Korei Północnej są wszędzie i tylko z tymi portretami zapoznaje się widz filmowej *Defilady*. Z kolei w filmie *Sen Staszka w Teheranie* zbliżenie irańskiego przywódcy duchowego nie mogło się pojawić, ponieważ Chomeini od trzech lat nie żył. Dlatego w dokumencie pojawiają się jego podobizny utrwalone na transparentach oraz miejsce pochówku jako miejsce pielgrzymek wiernych. Europejczyk z Zachodu, a nawet człowiek z kraju byłego bloku wschodniego, nigdy nie zrozumie kultu, jakim darzy się przywódców narodu w Korei Północnej, Swazilandzie czy Iranie. Reakcje przedstawicieli wolnych krajów Fidyk prezentuje w filmach z perspektywy „osłabionego etosu” (Joost, 2008, 18). Odbiorca nie jest w stanie identyfikować się z kultem jednostki obecnym w zachowaniach Koreańczyków, Swazilandczyków czy Irańczyków. Poza tym nie ma w tych trzech filmach – *Defiladzie*, *Śnie Staszka z Teheranu* i *Tańcu trzciny* – indywidualnego bohatera, do którego widz mógłby się „zbliżyć” – ani uczuciowo, ani intelektualnie.

W dokumentach Fidyka obecna jest „masa”, masowe zachowania, których nie sposób zrozumieć. I spostrzeżenia tego nie można zawęzić jedynie do trzech wskazanych tu filmów. Trudno przecież zrozumieć Brazylijczyków i to, że cały rok oszczędzają na strój karnawałowy, a pieniądze na ten cel często pochodzą z kradzieży. Z Hindusami jest podobnie, bo jak zrozumieć to, że mieszkaniec Indii chętnie ogląda po kilkadziesiąt razy ten sam film i czerpie z tego przyjemność? Czy przeciętna kobieta jest w stanie zrozumieć potrzebę studiowania striptizu? Czy chciałaby

przechodzić upokorzenia i gwałty dokonywane przez „opiekunów” rytuału tańca trzciny?

Po to, by wytłumaczyć takie zjawiska jak: religia, tradycja, kultura, systemy totalitarne, rytuały polityczne i etniczne, Fidyk sięga po znane ogólnie tematy i motywy, a przedstawiane dalekie miejsca przybliża widzowi przy pomocy topiki miejsca i czasu, topiki narodowej i patriotycznej, religijnej czy erotycznej.

Ważną rolę wśród wspomnianych masowych zachowań odgrywa taniec. Motyw tańca w literaturze i kulturze europejskiej to temat często powracający. W filmach Fidyka ukazywany jest on z perspektywy widowiska i ludzi biorących w nim udział. Karnawałowa samba to rytm i dynamika, której nie mogą się oprzeć Brazylijczycy, którzy – jak mówią bohaterki filmu – sambę mają we krwi. Dyplomowana pielęgniarka prezentowana jest w *Karnawale* w pielęgniarskim uniformie, gdy przygotowuje pacjentów do badania ultrasonograficznego. Kolejne ujęcia filmu, składające się na jedną ze scen ulicznego karnawału, pokazują tę samą kobietę tańczącą sambę. To ona tłumaczy, że podczas karnawału wiele młodych dziewcząt traci dziewictwo, bo wówczas każdemu wolno więcej niż na co dzień. W rytmicznej sambie kołyszają się pełne i okrągłe biodra kobiet, porusza się biust obsypany świecącym brokatem. Natura bierze górę nad zakazami i uniformami. Karnawał pokazany przez Fidyka to także tancerze prezentujący szkoły samby w defiladzie, widzowie siedzący na widowni wielkiego sambodromu, biedacy, którzy z daleka – z ulic i mostów obserwują defiladę – wszyscy ulegają urokowi muzyki, pozostając jakby zniewoleni tańcem, choć właśnie w nim pozostają wolni.

Szczególną postać przybiera taniec w *Rosyjskim striptizie*, gdzie – nawet w warstwie muzycznej filmu – panuje raczej minorowy nastrój. Utwory, które towarzyszą bohaterom filmu, to m.in. *Ta ostatnia niedziela*, *Czarna noc*. Tancerkami są przede wszystkim kobiety pobierające naukę w szkole striptizu. Uczą się one ruchu scenicznego, przybierania pozy, schematycznych układów, ale ich taniec przypomina spektakl z udziałem figurek, marionetek, które zostały ubrane w coś na kształt stanków i stringów. W sposobie poruszania się kobiet nie ma swobody i dynamiki, nie wydaje się, żeby taniec sprawiał dziewczynom przyjemność.

Jedną część filmu przenosi widza na wieś i jest to teren byłego kołchozu. Jedzie tam jedna z bohaterek-narratorek filmu, Nina, w odwiedzinach do dziadka. Po sekwencji kadrów, w których sprząta i pomaga dziadkowi w pracach domowych, następują sceny, w których Nina odwiedza przyjaciółkę pracującą w oborze. Studentka w szkole striptizu opowiada, że uczy się i będzie tańczyć na scenie, z czasem również za granicą. Chce zaciekawić przyjaciółkę nauką i możliwościami, które ona daje. Między dziewczętami jednak nie ma porozumienia i kamera to uchwyciła. Zbliżenie „dziewczyny ze wsi” chwytą wyraz jej twarzy, gdy Nina mówi o rozbieraniu się na scenie. Chwilowa emocja wypisuje się na twarzy przyjaciółki – to jakby niedowierzanie z dodatkiem zmieszania, a może i obrzydzenia. Reżyser posłużył się w tej scenie

kontrastowym porównaniem. Ten kontrast ma i w tym miejscu pokazać dwa światy: „starą” i „nową” Rosję. W ten sposób udało się Fidykowi pokazać to, jak wygląda spotkanie dawnego i współczesnego rozumienia spraw erotyki.

Motyw tańca powraca w *Białoruskim walcu*, w którym jeden z bohaterów wygląda, jakby tańczył walca po spożyciu alkoholu. Jest w tym filmie także inny taniec – wynikający z potrzeby zabawy w Noc Kupidyna. Taniec także pojawia się na scenie w teatrze na cześć Kim Ir Sena. W przedstawieniu bierze udział pięciuset artystów, którzy śpiewają i prezentują na scenie pieśni rewolucyjne skomponowane przez Kim Ir Sena. Spektakl jest adresowany do Wielkiego Wodza oraz wysokich dygnitarzy państwowych i stanowi coś w rodzaju hołdu, daru. Nie jest to taniec, podczas którego można zapomnieć o trudach codzienności.

Motyw tańca występuje również w afrykańskim filmie dokumentalnym pt. *Taniec trzciny*. Jest to taniec ofiarowywany królowi Swazilandu jako część rytuału, który pozwala Mswatiemu III wybrać sobie nową żonę spośród dziewcząt przybyłych do stolicy z całego kraju. Dziewczęta lubią rytuał „tańca trzciny”, ponieważ jest to jedyny sposób, by zaprezentować się królowi i królewskiej rodzinie. Większość marzy również o tym, by zostać kolejną jego żoną. Podczas przygotowań do „tańca trzciny” dziewczęta znoszą różne niedogodności, o których mówią wprost. Największym problemem w królestwie Suazi jest ilość ludzi zarażonych HIV. Odsetek chorych szybko wzrasta. Nikt nie ukrywa, że podczas przygotowań do „tańca trzciny” opiekunowie gwałcą dziewczęta. Teoretycznie jest to proceder zakazany, ale praktycznie – dozwolony. Dziewczęta mówią o tych zajściach prosto do kamery i wyrażają swój lęk przed możliwością zarażenia się wirusem. Kiedy kończy się dzień rytualnego święta, kończy się również film o nich. Dziewczyny tańczą w rytm tubylczej muzyki wygrywanej na bębnach i grzechotkach, a kamera filmuje czerwone promienie zachodzącego słońca. Trzciny rzucają długi cień i poruszając się w rytm muzyki, stają się jakby ostatnimi bohaterkami filmu. Film kończy dosłowny i metaforyczny taniec trzciny. Zakończeniu towarzyszy nostalgia, pozostająca po słowach narratorki, która mówi, że teraz „większość z nas umrze, nie wiedząc, kto nas zaraził, jak trzciny, które nie wiedzą, kto je ściał”. Tańcowi towarzyszy zaduma, z którą widz pozostaje do końca seansu. W kończącej film scenie doszło do spotkania topiki i metafory (Godzic, 1984). Wiesław Godzic, pisząc o metaforze filmowej, przytacza słowa Borysa Eichenbauma i Jurija Tymianowa, którzy zgłębiają to zagadnienie w optyce komunikowania perswazyjnego (Maldonado, 1974, 23). Eichenbaum zastanawia się nad sytuacją, w której reżyser „(...) chce skomentować znaczeniowo jakiś moment lub całość filmu”. „Chodzi o momenty – pisze teoretyk – kiedy trzeba umieścić coś «od autora», pod tematem. Najłatwiejszy sposób to komentarz w postaci napisu, ale kino współczesne woli posługiwać się innymi środkami. Mam na myśli metaforę filmową” (Eichenbaum, 1974, 63).

Operowanie topiką w filmie *Taniec trzciny* i *Sen Staszka w Teheranie* nie wyklucza metaforycznego sposobu opowiadania. Dzięki rozpoznawalnym w swojej twórczości obrazom udaje się Fidykowi zatrzymać uwagę odbiorcy na religijno-polityczno-społecznościowym problemie dotyczącym władzy. W *Tańcu trzciny* dziewczęta porównane zostały do trzciny, które – być może – będą musiały przypłacić życiem coroczny rytuał organizowany na cześć króla Suazi. To porównanie odnosi widza również do symboliki władcy jako króla, któremu trzeba złożyć w ofierze młode kobiety. W drugim filmie budowanie porównania odbywa się na innej zasadzie – pojawieniu się dwojga bohaterów-narratorów. W opowieści irańskiej to mężczyzna, który wiele lat temu wyjechał z Rosji i w Teheranie założył nową rodzinę. W drugiej opowieści – moskiewskiej – jest to pozostawiona przez tego mężczyznę kobieta, która w Rosji musiała sama wychowywać dwójkę dzieci. W obydwu przypadkach dochodzi do konfrontacji postaw religijnych. W Teheranie odbywa się zjazd wiernych islamu z okazji rocznicy śmierci Chomeiniego. Kamera kilkakrotnie pokazuje wiernych stłoczonych w okolicach Mauzoleum Chomeiniego oraz modlących się w meczecie mężczyzn. Niektórzy obiegają miejsce pochówku przywódcy duchowego, a mundurowi pilnują porządku. Paralelnie w Moskwie pokazywana jest prawosławna cerkiew, do której licznie przybywają wyznawcy. I nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie słowa narratorki, która potwierdza, że „chodzenie do cerkwi” stało się w ostatnim czasie modne. Znajomość historii, a zwłaszcza tego, jaka była Rosja komunistyczna, w której nie można było swobodnie uczęszczać do świątyń, każe wierzyć w słowa bohaterki.

Zetknięcie zanalizowanych dwóch opowieści obrazowych ma wartość metaforyczną wzmocnioną przez odautorski komentarz. Bez względu na miejsce w każdym państwie istnieją podobne rytuały sakralne, które tłumnie gromadzą wyznawców. Moskiewska narratorka zauważa, że w jej kraju, w którym do tej pory rządziła partia, nastał czas „porewolucyjnej” pustki, co wzmaga poszukiwania „czegoś”, w co ludzie będą mogli wierzyć. Natomiast mężczyźni w Teheranie postawione zostało przed kamerą pytanie o to, czy dobrze się dzieje, gdy państwem rządzą przywódcy duchowi. Mężczyzna nie widzi w tym nic złego, popiera takie rozwiązanie.

Jednym z piękniejszych obrazowo zakończeń filmowych w twórczości Fidyki jest scena z balonami. To również jedna z najbardziej wymownych metafor charakterystycznych dla jego filmów dokumentalnych. „Puszczanie balonów” przedstawione w *Historiach z Yodok* ma czysto prakseologiczne znaczenie. Jeden z misjonarzy koreańskiego kościoła obserwuje kierunek wiejących nad obiema Koreami wiatrów i gdy obierają one północny kierunek, jedzie na najbardziej wysunięty na północ w Korei Południowej obszar, by wysłać Koreańczykom Północnym balony z prezentami. W zakończeniu filmu balony unoszą się ku górze, a w warstwie dźwiękowej pojawia się pieśń będąca modlitwą. Scenę wypełnia patos ze względu na siłę afektu i atrakcję, dzięki którym zakończenie filmu pozostaje na długo w pamięci.

Obrazowanie w filmach Fidyka przybrało zasadę kontrastowości, która wpływa na sposób komunikowania z widzem. Owa zasada jest jakby wspólnym mianownikiem tego, co łączy dzieła Fidyka, począwszy od *Defilady*. Ona decyduje o wyborze geograficznej przestrzeni, w której będzie rozgrywać się film, i w znacznej mierze o tym, co w nim zostanie pokazane. Można – jak sądzę – mówić o ogólnej wizji reżysera, co wybierać ma jako dokumentarzysta z całej „płynnej nowoczesności” (Zygmunt Bauman), czyli rzeczywistości zróżnicowanej i zmieniającej się tak szybko, jak nigdy dotąd. Podjęcie decyzji można uznać w myśl tradycyjnego podziału na pięć dziedzin retoryki – za przynależne do *inventio*, podobnie jak wybór kraju, który będzie filmowany i jego problemów.

Konsekwentnie stosowana przez Fidyka zasada kontrastowości byłaby zatem wykreowaną przez niego konwencją stylistyczną, ale i kompozycyjną. Można ją uznać za konwencję retoryczną, bowiem jej celem była skuteczność perswazyjna: oddziaływanie emocjonalne i zarazem estetyczne na odbiorców, a także poznawcze. Pokażmy na przykładach, jak realizowana jest ta zasada kontrastowości na przykładzie filmu *Karnawał, największe party świata i Defilada*. Brazylia i Korea Północna, dwa kontynenty, dwa odmienne systemy polityczne i warunki życia społecznego. W obu filmach oglądamy wielkie widowiska plenerowe, ale plenerów tak naprawdę jest niewiele. Są za to masy ludzkie, które biorą udział w dwu różnych świętach: w rocznicowej „defiladzie” i corocznym żywiółowym pochodzie karnawałowym. Oba są piękne i okazałe wizualnie, ale jakże krańcowo odmienne. Sygnalizuje to już muzyka, która – jak wiadomo – jest ważnym elementem współtworzącym nastrój w filmie. W *Defiladzie* jest to marsz (jak w paradzie wojskowej), któremu towarzyszą wznoszone okrzyki podkreślające miarowość kroków. W *Karnawale* z kolei to gorąca samba, w takt której wirują postaci, a jej rytm rozgrzewa także obserwatorów pochodu. Charakterystyczna żywiółowość jest przeciwieństwem „zimnej”, wypracowanej do ostatniego szczegółu i wyreżyserowanej defilady w Korei Północnej.

Kontrastowość jest także regułą kompozycyjną w obrębie samego dzieła. W *Karnawale...* mamy do czynienia z przekrojem społecznym, w którym warstwa biedoty i nieliczna bogaczy żyją odmiennym życiem i tylko karnawał na krótko łączy obie grupy. Kamera prezentuje ich nędzne odzienie i brudne łachmany, gdy grzebią na olbrzymim wysypisku śmieci – oraz baśniowo piękne i barwne stroje tych, którzy tańczą na platformach. W tym samym filmie mamy olbrzymi posąg Chrystusa, który w otwarte ramiona chce jakby wziąć całe Rio, i głuchoniemą poetkę, która w czasie karnawału właśnie straciła słuch, ale „sambę ma we krwi”, czuje jej „tętno” w narastającej sile bębnów. Obie „figury” są symboliczne. Kamienny posąg Chrystusa z rozpostartymi ramionami, który ma zarys krzyża (nawiązanie do ofiary krzyżowej?) jest symbolem Rio de Janeiro. Twórczość poetki jest ofiarnym darem dla mieszkańców Rio; filmowa konstrukcja poetki zawiera wewnętrzną sprzeczność: głuchoniema dziewczyna pisze o sambie, której nie może usłyszeć. Przywodzi to na myśl

paradoks, nieco podobny do rzeczywistości krzyża Chrystusa, który kryje w sobie antytezę życia i śmierci.

W *Defiladzie* kontrasty mają odmienny charakter. One tkwią immanentnie w słownym komentarzu kobiety oprowadzającej ekipę filmowców, w napięciu między służalczą emfazą w sposobie jej mówienia a absurdalnym sensem jej wielu wypowiedzi. Nagromadzenie takich sytuacji czyni z filmu groteskę. Tragiczny kontrast uzyskuje Fidyk tworząc drugi film o Korei Północnej, w którym mówi o obozach koncentracyjnych w tym kraju.

Nie jest to jedyny przypadek w twórczości polskiego reżysera, w którym dwugłós filmowy daje pełny obraz tego, co dzieje się w danym kraju. W 1993 roku powstał *Sen Staszka w Teheranie*, którego druga część rozgrywa się w Moskwie. Rok później Fidyk realizuje *Rosyjski striptiz*, „drapieżną” w swej ostrości opowieść o przemianach obyczajowości w Rosji po upadku komunizmu. Pierwszy z obrazów w sposób dość łagodny ukazuje moskiewską rzeczywistość w porównaniu z Teheranem po śmierci Chomeiniego. Drugi obraz – z całą ostrością opowiada o społeczeństwie, które czuje się zagubione po upadku starej ideologii i komunistycznego reżimu. Mamy tu podwójny kontrast – pomiędzy Teheranem a Moskwą, między państwem wyznaniowym a tym, które szuka swojej tożsamości ideowej. Symptomatyczna jest scena przed cerkwią i komentarz, że coraz więcej ludzi tam się współcześnie udaje. Wzmocnienie kontrastu przynosi *Rosyjski striptiz*, który wewnętrznie pełen jest przeciwieństw. Stosunek do seksu w komunistycznej Rosji i po rozpadzie Związku Radzieckiego można uznać za synekdochę rozciągniętą na cały film, której celem jest ukazanie drastyczności przemian, choć nie dokonały się one drogą rewolucji. W filmie pojawia się wiele symboli seksu – w rzeźbie czy malarstwie, kontrastujących z zalecaną przez komunizm wstrzemięźliwością erotyczną szerokich mas, co z kolei nie dotyczy współczesnych notabli.

W *Tańcu trzciny*, to co stare i co nowe zderzają się na ekranie: biedna wioska ze swoimi lepiankami, ale zarazem władca przylatujący samolotem i towarzyszący mu wszędzie nowoczesny wóz transmisyjny. Na tradycyjne święto płodności – by zapłodnić 25 przygotowanych na tę okoliczność młodych kobiet – młody władca przylatuje z Anglii, gdzie pobiera naukę o najnowszych trendach w gospodarce i ekonomii. Czy wreszcie kolejny paradoks – wśród tańczących podczas rytualnego święta dziewic nie ma już ani jednej dziewczycy.

Wyobraźnia podpowiedziała Fidykowi, jak realizować film o rozległych obszarowo i odmiennych kulturowo Indiach. Towarzyszył staremu kinu objazdowemu w przemierzaniu kraju, by w różnych miejscach organizować pokazy filmowe. Stare dzieje kina (np. napis na wozie pana Battu *Bioscop*) i współczesne filmy Bollywoodu, których wstawki wokarno-taneczne nawiązują do lokalnej tradycji, składają się na bogactwo wrażeń i różnorodność problemów. Obrazy, przedmioty, słowa, muzyka, postaci, tematy, motywy wraz z wyobraźnią artysty to podstawa do stworzenia

takich filmów, które wezmą udział w budowaniu dyskursu traktującego o współczesności i jej bohaterach – ludziach. O tym, jak fragmenty rzeczywistości zostaną ze sobą złożone, utrwalone na taśmie czy dysku pamięci, decyduje w głównej mierze reżyser, który na etapie montażu nada im odpowiedni kształt i opowie o świecie widzianym „jego okiem”. „Przez pewien rytm, przez pewien kontrast obrazów – pisał Jean-Pierre Garnier – może on dać odczuć obecność człowieka, jego opinii i wyborów, człowieka pełnego namiętności, twórcy” (Garnier, 1972, 37).

Bibliografia

- Arystoteles, (1988). *Retoryka*, tłum. wstęp i komentarz H. Podbielski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Burke, K., (2014). *Filozofia formy literackiej*, tłum. Ewa Rajewska, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Burke, K., (1952). *Rhetoric of Motives*, New Jork: Prentice-Hall.
- Curtius, E.,R., (1997). *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków: Universitas 1997.
- Deleuze, G., (2008). *1. Kino. Obraz – ruch, 2. Obraz – czas*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- Demby, Ł., (2000). Kino w zwierciadle psychoanalizy, *Estetyka i Krytyka*, 1, 47–59.
- Eichenbaum B., (1974). Problemy stylistyki filmowej. W: A. Helman (red.), *Estetyka i film*, (s. 36-66). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Eisenstein, S., (1959). Montaż atrakcji. W: tenże (red.), *Wybór pism*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Godzic, W., (1984). *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Helman A., Ostaszewski J. (2010). *Historia myśli filmowej*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- Joost, G., (2008). *Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, Bielefeld: Dissertation an der Neuphilologischen Fakultät der Universität Tübingen.
- Korolko, M., (1990). *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Lewiński, P., (1999). *Retoryka reklamy*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lichański, J., Z., (2007). *Retoryka. Historia–Teoria–Praktyka*, t. 1, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Maldonado, T., (1974). *Glosariusz semiotyczny*, tłum. J. Siuta, Kraków: „Idee”.
- Perelman, Ch. (2002). *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, tłum. M. Chomicz, Warszawa: PWN.
- Rusinek, M. (2012). *Retoryka obrazu*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska – adiunkt, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka monografii pt. *Film, telewizja i komputery w edukacji humanistycznej. O audiowizualnych tekstach kultury*, Impuls, Kraków 2004 i *Retoryczność w filmowych obrazach świata Andrzeja Fidyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016. Zainteresowania naukowe wpisują się w zakres badań związków audiowizualnych tekstów kultury (film dokumentalny, reportaż telewizyjny, film autorki) i retoryki. E-mail bogumila.fiolek@uni.lodz.pl.