

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska

Retoryczność w filmowych obrazach świata Andrzeja Fidyka



Retoryczność
w filmowych
obrazach świata
Andrzeja Fidyka



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
Łódzkiego

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska

Retoryczność w filmowych obrazach świata Andrzeja Fidyka



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2016

Bogumiła Fiolek-Lubczyńska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Katarzyna Mąka-Malatyńska, Jakub Z. Lichański

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Bogusław Pielat

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: Andrzej Fidyk na planie filmu pt. *Dojenie wielbłąda*
udostępnione dzięki uprzejmości reżysera z jego prywatnego archiwum

© Copyright by Bogumiła Fiolek-Lubczyńska, Łódź 2016
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.07388.16.0.M

Ark. wyd. 10,6; ark. druk. 12,625

ISBN 978-83-8088-367-3
e-ISBN 978-83-8088-508-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Retoryka jest sztuką, która w emocjach dostrzega formę reakcji na świat. Pomaga ona uzewnętrznić obawy tych, którzy pragną wyrazić swój stosunek do rzeczywistości ukształtowanej przez „dialektykę miłości i straty”. Jako sztuka, która prowadzi do pełniejszej i bardziej złożonej interpretacji tej rzeczywistości, retoryka wspiera publiczność w rozwoju jej tożsamości. W swojej trosce o emocje, retoryka staje się jednym ze sposobów, w którym *logos* nabywa nowych i bardziej złożonych umiejętności rozumowania.

(James L. Kastely, *Retoryka i Emocje*)

SPIS TREŚCI

Wstęp. Dlaczego retoryka?	9
1. Renesans retoryki	17
2. Perspektywy badawcze retoryki filmowej	21
2.1. Karol Irzykowski – prekursor retoryki filmowej	21
2.2. Historia i terażniejszość	23
2.3. Perswazyjność filmu dokumentalnego	34
3. Początki drogi twórczej Andrzeja Fidyka.	39
4. Widowiskowość jako główna strategia retoryczna	47
4.1. Konteksty analityczne	47
4.2. Typy widowisk w filmach Fidyka	52
4.2.1. Karnawał jako widowisko autonomiczne	61
4.2.2. Defilada – hiperbolizacja rytuału państwa i antropoloatria ...	75
4.2.3. <i>Historie z Yodok</i> – musical, którym rządzi retoryka patosu	88
4.2.4. <i>Kiniarze z Kalkuty</i> – wykorzystanie konwencji retorycznej „tekst w tekście” – „film w filmie”	96
4.2.5. <i>Rosyjski striptiz</i> – sztuka erotyki jako widowisko <i>performance</i> charakteryzujące przemiany społeczne	106
5. Topiczne obrazy świata w dokumentach Andrzeja Fidyka. Funkcja argu- mentacyjna	119
6. Problem tzw. polskiej szkoły dokumentalnej	141
7. Uczniowie Fidyka	149
Zakończenie	161

Bibliografia	167
Filmografia	175
A. Andrzej Fidyk (filmy omawiane)	175
B. Filmy zrealizowane przy współpracy Andrzeja Fidyka	183
Cinematic images of Andrzej Fidyk's world. The rhetoric of documentary films as spectacle (summary)	187
Spis ilustracji	189
Indeks nazwisk	191
Nota bibliograficzna.....	199
Nota o Autorze	201

WSTĘP DLACZEGO RETORYKA?

Twórczość Andrzeja Fidyka jest odbiciem zasadniczych przeobrażeń, które dokonywały się w filmie dokumentalnym wskutek zmian jego miejsca wśród innych tekstów kultury. Lawinowo dokonujące się przemiany w otaczającej nas rzeczywistości, których tempo jest szybkie jak nigdy dotąd, wymagają od dokumentu, oprócz jego dotychczasowych zadań, wypracowania takich sposobów relacji o świecie, jakie będą w stanie sprostać tej nowej sytuacji. Zygmunt Bauman pisze w *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozrzedzonym świecie*:

Kochajmy reporterów. Ich opowieści fascynują nas z dwu powodów: opowiadają o ziemiach, jakich pewnie nigdy nie zwiedzimy, i o zdarzeniach, jakich nigdy nie będziemy świadkami – a które oni, reporterzy, oglądali na żywo (w naszych zresztą najświeższych, globtroterskich czasach, oba powody stapiają się w jeden – jako że jedyną ziemią, której z całą pewnością za swojego życia zwiedzić nie zdołamy, jest przeszłość, a przeszłe zdarzenia są jedynymi, jakich nie przyjdzie nam na żywo obejrzeć [...]). Jedyną są naszą reporterzy szansą, by na te ziemie dalekie i zdarzenia odległe spojrzeć – choćby za ich pośrednictwem ich oczami...¹

Przytoczony fragment odnosi się co prawda do reportaży literackich, ale parafrazując można powiedzieć, że „Jedyną są naszą reporterzy szansą, by na te ziemie dalekie i zdarzenia spojrzeć...” – okiem kamery, za którą stał twórca, dodając, że zapis obrazowy podkreśla wiarygodność tego, co widział i utrwalił na taśmie filmowe reżyser.

O jakich ziemiach i jakich zdarzeniach „opowiada” w swoich filmach Fidyk? Zabiera widzów w dalekie i egzotyczne kraje: *Defilada* (1989) – Korea Północna, *Sen Staszka w Teheranie* (1993) – Iran, *Carnaval...* (1995) – Brazylia, *Dojenie wielbłąda* (1997) – Kazachstan, *Kiniarze z Kalkuty* (1998) – Indie, *Taniec trzciny* (2002) – Swaziland w Afryce. W rodzinnym kraju sięga po zdarzenia przełomowe, np. *Ostatki* (1990) – o ostatnim zjeździe PZPR i samorozwiązaniu partii. W *Rosyjskim striptizie* (1994) opowiada o obyczajowych przemianach w Rosji po upadku komunizmu. Świat filmów Fidyka jest zróżnicowany geograficznie, kulturowo i społecznie, pełen kontrastów i dysonansów cywilizacyjnych. Jest to

¹ Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozrzedzonym świecie*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2010, s. 67.

zarazem świat prezentowany w interesującej, wyrafinowanej formie artystycznej. Podjęłam próbę ukazania tego, co łączy jego obrazy. Filmy reżysera mają rozpoznawalne cechy, które można opisać – albo łatwiej jest je opisać – dzięki zbadaniu sposobów stosowania chwytów i strategii retorycznych, topiki i figur retorycznych, czyli szeroko rozumianej **retoryczności**.

Zdecydowałam się na wybór **retoryki** jako perspektywy badawczej i klucza interpretacyjnego ze względu na jej przydatność i uniwersalizm. Aleksander Jackiewicz w *Antropologii filmu* (1975) pisał, że budowanie dzieła polega na nakładaniu się struktury filmu, uwarunkowanej jego techniczną naturą, na ciągłą strukturę świata². Podzielając owo przekonanie, postanowiłam sprawdzić to, jakimi strategiami retorycznymi posługuje się Fidyk, by wyrazić swoje poglądy, by to, co prezentuje, pozwoliło widzowi nie tylko zobaczyć to, co „widziała” kamera, ale pojąć także – choćby częściowo – intencje reżysera. Dlaczego takie fragmenty rzeczywistości wybiera twórca? Dlaczego tak, a nie inaczej łączy te fragmenty ze sobą?

André Bazin stwierdził, że „podstawową zasadą gatunku dokumentalnego jest to, że nadaje obrazom strukturę logiczną **dyskursu** [podkreślenie moje], a dyskurs wyposaża w wiarygodność i świadectwo fotograficzne”³. Podobnie sądził Krzysztof Kieślowski, pisząc, że w filmie dokumentalnym „o porządku obrazów decyduje rozwój myśli autora. Kolejność następowania po sobie poszczególnych obrazów i scen wynika z logiki wywodu pojęciowego”⁴. Mirosław Przyłipiak zdaje się potwierdzać takie rozumienie dyskursywnego charakteru filmów faktów. Badacz tak o tym pisze:

Niezwykłość tej koncepcji wybitnego filmowca polega na tym, że w czasie, gdy dokument powszechnie definiowało się poprzez pryzmat stosunku do rzeczywistości, on wprost napisał, że taki punkt odniesienia nie jest bynajmniej najważniejszy. Obrazy ilustrują nie rzeczywistość, lecz początek myśli. Porządek myśli... Choć nie pada słowo retoryka, jesteśmy u jej wrót⁵.

Z kolei Bill Nichols, na którego badania powołuje się Przyłipiak w *Poetyce kina dokumentalnego* (2004)⁶, twierdzi, że istotą takiego **wywodu retorycznego** [podkreślenie moje] jest nie tyle poszukiwanie prawdy, co **przekonanie słuchacza**, i dodaje:

² Zob.: A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Wydawnictwa Literackie, Kraków 1975, s. 46.

³ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004, s. 96.

⁴ Tamże, s. 96.

⁵ Tamże, s. 96–97.

⁶ Na poglądy M. Przyłipiaka będę w tekście powoływać się często, wszak autor jest znawcą tematu i zaprezentował w *Poetyce kina dokumentalnego* trafne i ważne tezy dotyczące retoryki i filmu faktów.

W filmach dokumentalnych głównego nurtu każda sekwencja zawiera argumentację (*block of argumentation*) [...] Jeżeli istnieje jakiś dokumentalny odpowiednik „klasycznego kina hollywoodzkiego”, to jest nim właśnie ta forma „klasycznego kina argumentacyjnego”⁷.

Przytoczone sądy teoretyków filmu pozwoliły mi myśleć o filmie jako narzędziu skutecznego komunikowania, jak również dyskursywnego rozwoju myśli autora. Sposobem organizacji filmu – zauważa Nicholls – jest tu „retoryka zorganizowana wokół nadrzędnego punktu widzenia”⁸. W podobny sposób pisał o filmie Andrew J. Dudley w *Głównych teoriach filmu* (1976) w podrozdziale *Retoryka*. Stwierdza tam słusznie, że **retor** (czyli twórca filmu) przekazuje poprzez film jego odbiorcom „swe idee z maksymalną jasnością i siłą”. W komunikacji filmowej, według tego teoretyka, ważny jest skutek, nazywany tutaj efektem o „charakterze intelektualnym lub emocjonalnym”⁹. Dyskursywność przekazów niefikcyjnych czyni Przyłipiaka jednym z głównych wyróżników kina dokumentalnego, tłumacząc, że „**retoryczność kina dokumentalnego** [podkreślenie moje] nie polegałaby po prostu na uporządkowaniu, na jakiejś kompozycji, lecz na organizacji dyskursywnej przekazu, tj. na takim uporządkowaniu, aby mógł on spełniać funkcje dyskursywne”¹⁰. Uważam, że retoryka wyposaża współczesnego badacza filmów w takie metody oraz narzędzia, których użycie pomaga wyjaśnić sens poszczególnych dzieł (tekstów), służyć ich analizie i interpretacji, a także określić ich specyfikę. Dlatego przydatne w pracy są filmoznawcze metody gatunkowej, tekstualnej, krytycznej analizy i interpretacji dzieła filmowego oraz metody retorycznej analizy tekstu, zwłaszcza w podejściu neoklasycznym, gatunkowym, metaforycznym i nowo retorycznym.

Istnieje jeszcze jedna przyczyna podjęcia przeze mnie rozważań na temat retoryczności filmowych obrazów świata Andrzeja Fidyka. Retoryka jest niepodważalną – jak chce Jakub Z. Lichański – **Królową Nauk**¹¹, a trwający od wielu lat jej renesans zarówno w Ameryce, jak i Europie, świadczy o przydatności jej metod. Renesans retoryki objął różne dziedziny. W roku 1967 powstał kwartalnik „*Philosophy and Rhetoric*” poświęcony w głównej mierze retoryce i filozofii języka. Próbę aktualizowania retoryki klasycznej i tworzenia retoryki nowej pod-

⁷ B. Nichols, *Ideology and image*, 1980, s. 197, przytaczam za: M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego...*, s. 97.

⁸ B. Nichols, *Jak możemy zdefiniować film dokumentalny?*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 7, s. 255.

⁹ A. J. Dudley, *Główne teorie filmu, wprowadzenie*, tłum. A. Kołodyński, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 1995, s. 89.

¹⁰ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego...*, s. 104.

¹¹ „Ambasadorem” retoryki w Polsce, piszącym w swoich publikacjach o nierozłącznych związkach retoryki i innych dziedzin nauki, jest J. Z. Lichański.

jęła grupa uczonych z Liège i opublikowała wyniki swoich badań w roku 1970 w zbiorowej książce pt. *Rhétorique générale*. Wzrastające zainteresowanie teorią komunikacji zaważyło niewątpliwie na ożywieniu retoryki. Publikacje poświęcone filmom fikcji i faktów rzadko uciekają się do wykorzystywania narzędzi specyficznych dla analizy retorycznej. Najczęściej wykorzystuje się je do obserwacji tropów retorycznych lub czynników sprzyjających skutecznemu komunikowaniu się nadawcy i odbiorców konkretnych tekstów kultury. Nie ma jednak w piśmiennictwie opracowania krytyki retorycznej odnoszącej się do filmu.

Ogromne znaczenie ma w filmach Fidyka **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”¹². Ten repertuar wypełniał osobną dziedzinę retoryki – **topikę**¹³. 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 źródła ich poszukują w szerokiej sferze tradycji kulturowych (zwłaszcza mitologicznych, religijnych, obrzędowych) oraz w indywidualnej i zbiorowej psychologii¹⁴.

Mirosław Korolko o „miejscach wspólnych” pisze, że są „»siedliskiem«, »magazynem«, z którego czerpano w czasach antycznych, w epoce dominacji sztuki słowa”¹⁵. Korolko zwraca również uwagę na fakt, że samo określenie „topos” zostało rozpowszechnione szczególnie dzięki książce Ernsta Roberta Curtiusa¹⁶. Badacz wskazuje też w swej książce na znaczenie topiki w systemie re-

¹² *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1988, s. 261.

¹³ J. Z. Lichański pisze o topice dowodów, że to tzw. ogólne źródła, z których można czerpać dowody i sugestie. Por.: J. Z. Lichański, *Retoryka. Historia – Teoria – Praktyka*, t. 1, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2007, s. 112.

¹⁴ Tamże, s. 262.

¹⁵ Zob.: M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 60.

¹⁶ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Univesitas, Kraków 1997. Autor książki opracował, badając łacińskie średniowiecze, konkretne topiki: topika mowy pocieszającej; topika historyczna, afektowana skromność; topika wstępu; topika zakończenia; inwokacja do natury; świat na opak odwrócony; chłopiec i starzec; stara kobieta i dziewczyna.

toryki, 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”¹⁷. Jerzy Ziomek, pisząc o zasługach Curtiusa dla topiki, podaje, że badacz ten „wylansował topikę”¹⁸. Nie omieszczał 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 archetypem¹⁹.

Topika według Curtiusa powstaje więc z powinowactwa retoryki i archetypu, motywu, tematu, obrazu i słowa-klucza²⁰, mitu, rytuału. Argumentacja jest niezbędnym elementem w procesie porozumiewania się autora i odbiorcy również w koncepcjach Kennetha Burke’a i Chaïma Perelmana²¹.

Wszystkie powtarzające się i utrwalone kulturowo tematy oraz motywy można równocześnie uznać za te, które dały początek toposom. I wreszcie jest topos, u źródeł którego stoi topos *theatrum mundi* Curtiusa²². W przypadku Fidyka świat jawi się jako scena, na której rozgrywają się wydarzenia współczesności. Świat jest wielkim widowiskiem, podczas którego społeczeństwo dąży do sytuacji rewolucyjnej, gdy dokonuje się czas zabawy – jak w karnawale – świat wywraca się „na

¹⁷ D. J. Andrew, *Główne teorie filmu*, tłum. A. Kołodyński, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 1995, s. 88–91.

¹⁸ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1990, s. 289.

¹⁹ Tamże. Curtius opracował, badając łacińskie średniowiecze, konkretne topiki: topika mowy pocieszającej; topika historyczna; topika wstępu; topika zakończenia; a także w tym samym rozdziale: inwokacja do natury; świat na opak odwrócony; chłopiec i starzec; stara kobieta i dziewczyna; afektowana skromność. Zob.: *Słownik terminów literackich*, red. J. Ślawiński, Ossolineum, Wrocław 2008, s. 584. W badaniach nad literaturą przyjmuje się czasem metodę interpretacji dzieła poprzez ujawnianie obecnych w nim obrazów archetypowych. Przykładem takiego stanowiska są prace Northropa Frye’a, w których autor pojmował archetypy jako trwale obecne w literaturze motywy wywodzące się z mitu i rytuału.

²⁰ Zob.: M. Rusinek, *Retoryka obrazu, Słowo/obraz, terytoria*, Gdańsk 2012.

²¹ Zob.: Ch. Perelman, *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, tłum. M. Chomicz, PWN, Warszawa 2002 i K. Burke, *Filozofia formy literackiej*, tłum. E. Rajewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014; K. Burke, *Rhetoric of Motives*, Prentice-Hall, New York 1952.

²² Literacki motyw przewodni wraz z rozwojem kultury śródziemnomorskiej stworzył podwaliny dla toposu określającego życie jako sceny teatralnego widowiska.

opak”, a kiedy ostatecznie chaos znika, powraca ład i harmonia. Społeczeństwo przechodzi wtedy fazę liminalną²³, oczyszcza się i ewoluuje. Ale są też widowiska, które w krajach rządzonych autorytarnie mają tylko znaczenie agitacyjne – chwalenie rządów i polityki władzy.

Widowisko, proces rytualny, *teatrum mundi*, retoryka czasowości²⁴ – to pojęcia, które będą powracać w analizach wybranych filmów Fidyka²⁵. Pojęcia te przynależą tak do **retoryki**, jak i **antropologii**. Nie bez powodu zwracam na nie uwagę. Są to dziedziny nauki, których metody badawcze – obok filmoznawczych – wykorzystane zostaną do określenia ważnych aspektów analitycznych.

W polskim dyskursie naukowym o związkach antropologii i filmu pisał Aleksander Jackiewicz. Na początku lat siedemdziesiątych badacz dowodził, że cechą kina jest jego powszechność i uczestnictwo widza²⁶. W *Niebezpiecznych związkach literatury i filmu* (1971) Jackiewicz zauważa wprost: „[...] film staje się sceną antropologiczną, na której funkcjonuje zarówno to, co jest kulturą, jak to, co kulturą nie jest. Zarówno to, co jest sztuką, jak to, co sztuką nie jest”²⁷. Badacz wskazał ważny kierunek antropologii filmu, którym była potrzeba badania człowieka i jego kultury wyrażanej poprzez film²⁸.

W latach osiemdziesiątych związkami tymi zajmowała się – na polskim gruncie badawczym – Alicja Helman, stwierdzając, że i film, i antropologia badają to samo – naturę człowieka i tworzonej przez niego kultury²⁹. W tym samym czasie o antropologii i filmie pisała również Maryla Hopfinger³⁰, analizując specyfikę

²³ Zob.: V. W. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, PIW, Warszawa 2010.

²⁴ Pojęcie zaproponowane przez Sławomira Sikorę w książce *Filmy i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012, stanowi przydatną dla tej pracy wartość, która pozwala połączyć aspekty badawcze retoryki i antropologii. Dotyczy obrazowania miejsca i czasu w filmach z różnych stron świata. Ułatwia proces poznawczy.

²⁵ Filmy, które zostały poddane analizie, wskazał reżyser. Zastosował osobiste kryterium wyboru. Jako autor książki wyraziłam zgodę na dokonany przez twórcę wybór.

²⁶ Zob.: A. Jackiewicz, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971, s. 272.

²⁷ Tamże.

²⁸ Zob.: A. S. Dudziak, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 14.

²⁹ A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985, s. 195. Autorka uważa film za „dokument kulturowo-antropologiczny” – zob. A. Helman: *Filmoznawstwo wobec antropologii kultury*, [w:] *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, red. A. Helman, Katowice 1977, s. 159.

³⁰ M. Hopfinger, *Film i antropologia*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Polska Akademia Nauk.

kultury audiowizualnej i film jako tekst kultury. Związkom filmu i antropologii wiele miejsca w swoich badaniach poświęcił również Zbigniew Benedyktowicz. Badacz proponował, by traktować film jako tekst kultury – bogaty w elementy tzw. antropologii pamięci³¹. Zarówno więc film, jak i antropologia pozwalają sportretować człowieka na tle kultury rodzimej, a także obcej. Antropologiem może być na przykład podróżnik, który dociera do najdalszych zakątków świata i bada zachowanie tamtejszej ludności tubylczej i jej kulturę etniczną. Poznanie świata to również cel filmu, którego właściwości pozwalają pokazać rzeczywistość taką, jaką wydaje się być. Można odnieść wrażenie, że zarówno antropolog, jak i reżyser wyruszają w podróż po to samo – żeby poznawać świat³².

Fidyk ukazuje w swojej twórczości złożoność kulturową świata, który jest zróżnicowany i podlega ciągłym zmianom. I jeśli chce się stworzyć jego filmowy obraz powinno się sportretować wybrane fragmenty rzeczywistości dobrane tak, żeby ich reprezentatywność ułożyła się w płodną poznawczo mozaikę.

Do rąk Czytelnika oddaję książkę poświęconą filmowej twórczości Andrzeja Fidyka. Nie mogłaby ona powstać, gdyby nie współczesny renesans retoryki. Wpłynął on na rozwój badań w obrębie systemu retoryki klasycznej, jak również na wykorzystanie metod krytycznej analizy retorycznej do badań nad mediami audiowizualnymi – w tym nad filmem. Tym zagadnieniom poświęciłam dwa pierwsze rozdziały książki. Rozdział trzeci prezentuje twórczą osobowość artysty³³ – człowieka, który nie ukończył tradycyjnej szkoły filmowej. Opowiadania historii filmowych uczył się sam od chwili, gdy stanął za kamerą jako pracownik TVP. Zaprezentowane w tym rozdziale filmy Fidyka zostały zrealizowane w Polsce w latach osiemdziesiątych, a jeden w roku 1990 (*Ostatki*). Jest to dzieło wyjątkowe – „graniczne” w twórczości Fidyka, ponieważ reżyser skupił się w nim na obserwacji momentu przełomowego w dziejach Polski wkraczającej w nowy ustrój. Podobne obserwacje pojawiają się w dwóch zagranicznych filmach polskiego reżysera. Wnikliwej analizie pięciu filmów, powstałych poza granicami kraju,

Instytut Sztuki, Warszawa 1991, s. 195–208: „film [...] pozwala pokazać człowieka w całej antropologicznej sytuacji, z różnych punktów widzenia i perspektyw. Na ekranie – dosłownie – zobaczył człowiek samego siebie, i mógł teraz odkrywać tajniki swego ciała i swojej duszy, niuanse psychiki, społeczne związania [...]”.

³¹ Zob.: A. S. Dudziak, *Antropologia przestrzeni...*

³² Zob.: *Wstęp*, „*Studia Filmoznawcze*” [red. S. Bobowski], 2005, t. 26.

³³ Fidyk jest profesorem w zakresie sztuk filmowych od roku 2009. Tytuł naukowy przyznał reżyserowi prezydent Lech Kaczyński. Fidyk nie jest autorem żadnej wydanej pracy, dlatego informacje o nim zostały zebrane na podstawie dwóch wywiadów z reżyserem, które przeprowadzono w 2010 i 2013 r., na podstawie wypowiedzi udzielanych prasie i telewizji oraz postawowej lektury materiałów istniejących w Archiwum TVP. W roku 2017 ma się ukazać, nakładem wydawnictwa „Znak”, książka A. Fidyka i A. Szarlat pt. *Świat Andrzeja Fidyka*, której treści nie znam.

poświęcony jest czwarty rozdział. W omówionych dziełach główną strategią retoryczną jest widowiskowość. Przejawia się ona na poziomie formalnej atrakcyjności i retorycznej skuteczności, dlatego analiza filmów poprzedzona została podstawowymi informacjami teoretycznymi na ten temat. Rozdział piąty stanowi próbę prezentacji topiki filmowej w aspekcie argumentacyjnym. Pojawiły się powtarzające, a przez to rozpoznawalne dla twórczości Fidyka, obrazy topiczne.

W historii kina dokumentalnego Andrzej Fidyk zapisał się jako twórca, nauczyciel i propagator filmów. Od jego nazwiska wzięła początek jedna z trzech szkół współczesnego polskiego kina faktów. Postawowe informacje na temat „polskiej szkoły dokumentu filmowego” – zjawiska, które wywołuje żywe dyskusje badaczy „dokumentu”, znalazły się w rozdziale szóstym. Związkom artystycznym dwóch wybitnych reżyserów kojarzonych ze „szkołą Fidyka” został poświęcony siódmy rozdział książki. Analiza i poszukiwanie podobieństw łączących twórczość Mistrza i jego uczniów okazała się ciekawa, ponieważ pozwoliła zauważyć także dzielące ich różnice, a dzięki temu docenić inspirującą rolę dokonań reżysera.

Pragnę podziękować w tym miejscu badaczom zgłębiającym zagadnienia retoryki i filmu. Ich prace pozwoliły na zastosowanie metod krytycznej analizy retorycznej w badaniach nad filmem. Szczególne podziękowania kieruję na ręce prof. zw. dr. hab. Jakuba Z. Lichańskiego, który wspierał od samego początku moje prace badawcze nad retoryką filmów dokumentalnych Andrzeja Fidyka. Stał się również recenzentem wydawniczym książki, a jego uwagi końcowe pozwoliły nadać jej ostateczny kształt. Jestem wdzięczna pani prof. nadzw. dr hab. Katarzynie Mące-Malatyńskiej za krytyczną i kreatywną lekturę pierwszej wersji maszynopisu. Przekazane mi w recenzji wskazówki pozwoliły na dopracowanie tekstu. Dziękuję prof. zw. dr hab. Barbarze Bogołębskiej za ukierunkowanie moich zainteresowań badawczych oraz cierpliwy, a jednocześnie stanowczy, wpływ na moją postawę twórczą. Specjalne podziękowania za wieloletnią naukową przyjaźń pragnę skierować do Pani Ewy Siemińskiej-Degler i prof. zw. dr. hab. Janusza Deglera. Pragnę też podziękować prof. nadzw. dr hab. Monice Worsovicz za nieustanną gotowość w niesieniu pomocy i zagrzewaniu do pracy naukowej. Dziękuję również Andrzejowi Fidykowi za poświęcony mi czas i inspirujące wywiady.

1. RENESANS RETORYKI

Lata siedemdziesiąte minionego stulecia przyniosły wyraźny renesans zainteresowań retoryką. Zwiastunem tego ożywienia było pojawienie się w roku 1967 cenionego amerykańskiego kwartalnika „Philosophy and Rhetoric”. Po długiej, trwającej ponad półtora wieku przerwie, dziedzina ta budzi coraz większe zainteresowanie. We wprowadzeniu do *Retoryki dawniej i dzisiaj* Michał Głowiński pisze:

Teraźniejszy renesans retoryki wynika stąd [...], iż jest ona w stanie odpowiedzieć na pewne współczesne pytania, że koresponduje z zainteresowaniami teorią komunikacji. Renesans ten ma różne przejawy i ogarnia wiele dziedzin, od filozofii języka poczynając [...], a na praktycznych problemach, związanych z perswazyjnymi właściwościami mowy, kończąc¹.

Głowiński zwraca uwagę, że odcisnęło to piętno na wiedzy o literaturze i wyraziło się w próbach aktualizowania retoryki tradycyjnej i tworzeniu retoryki nowej, w czym znaczną rolę odegrała zbiorowa publikacja *Rhétorique générale* (1970) opracowana przez grupę uczonych z Liège.

Autor mówi o głównych „centrach problemowych” podejmowanych badań charakterystycznych dla renesansu retoryki. Są nimi np. studia historyczne dotyczące teorii i praktyk retorycznych, sposoby oddziaływania przekazów na odbiorcę, teoria argumentacji, teoria tropów i figur².

O próbie aktualizacji retoryki klasycznej pisze w przetłumaczonym na język polski tekście Helmut Bonheim³. Autor uskarża się na nadmiar dawnych terminów przywoływanych współcześnie i zbyt wąskie definicje, co wprowadza zamęt do rozważań. Stwierdza, że „badacz [...] choćby wykazał nawet największą wytrwałość, nie zdołałby skatalogować wszystkich możliwości: semantycznych, etymologicznych, fonicznych, graficznych – i innych. »Ta droga prowadzi do szaleństwa«”⁴.

¹ M. Głowiński, *Retoryka dawniej i dzisiaj*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 201.

² Tamże, s. 201–202.

³ H. Bonheim, *Retoryka klasyczna – dziś*, „Teksty” 1976, nr 4–5, angielski oryginał: *Bringing Classical Rhetoric Up-To-Date* ukazał się w piśmie „Semiotica” 1975, nr 4.

⁴ H. Bonheim, *Retoryka klasyczna...*, s. 196.

Renesans retoryki objął również Polskę⁵. W „Pamiętniku Literackim” z roku 1977 ukazały się przekłady dziesięciu artykułów autorstwa Kennetha Burke’a, Rolanda Barthesa, Renate Lachmann, Tzvetana Todorova, Bertholda Emricha i innych. Dotyczyły one w znacznej mierze problemów z zakresu komunikacji literackiej i prób przekładu retoryki na język lingwistyki i semiotyki. Taką możliwość stwarzał, według Renate Lachmann, międzyjęzykowy i międzykulturowy charakter retoryki⁶. Osiem lat później – w roku 1985 – ukazało się w „Pamiętniku Literackim” dalszych pięć przekładów, w tym Rolanda Barthesa *Retoryka obrazu* i Gui Bonsiepe’a *Retoryka wizualno-werbalna*. Oba teksty dotyczyły reklam, ale miały na celu – przede wszystkim – zwrócenie uwagi na fakt, że retoryka to nauka wszechstronna, która może wyznaczać strukturę tekstów słownych, jak i obrazowych. Był to swoisty początek tzw. retoryki audiowizualnej. Między innymi dzięki badaniom Bonsiepe’a i Barthesa mogła w późniejszym czasie powstać retoryka mediów, w tym filmu⁷. Przeglądu kierunków badawczych retoryki dokonała Barbara Bogolebska w pracy pt. *Współczesne polskie badania nad retoryką i jej zastosowaniami*. Autorka stwierdza, że stan badań świadczy, „iż nie jest to już zaniedbana dziedzina wiedzy humanistycznej i że wciąż trwa renesans”⁸ tychże badań.

Bonsiepe prowadził badania retoryczne również w latach dziewięćdziesiątych. Doprowadziły one do powstania tzw. retoryki cyfrowej, dotyczącej już nie tylko słowno-obrazowych konstrukcji reklamowych, ale wszystkich mediów posługujących się słowem i obrazem⁹. Do koncepcji „nowej retoryki” i amerykańskiego nurtu *rhetorical criticism* nawiązują koncepcje retorycznej teorii filmu. Powstały one we Francji, Włoszech, w Skandynawii, Niemczech i nie są ze sobą bezpośrednio powiązane, dlatego odnosi się wrażenie, że nie ma pełnego systematycznego opracowania retoryki filmu.

Problem miejsca retoryki w kanonie nauk podjęty został w koncepcjach europejskiego i amerykańskiego nurtu *new rhetoric*. Przedstawicielei tej *nowej retoryki* (m.in. Kenneth Burke, Igor A. Richards, Richard M. Weaver) łączy dążenie do ponownego zdefiniowania, odkrycia na nowo retoryki i stworzenia w ten sposób

⁵ Wśród polskich badaczy o *new rhetoric* piszą m.in.: B. Bogolebska, J. Z. Lichański, G. Matuszek, M. Skwara, W. Pisarek.

⁶ R. Lachmann, *Retoryka a kontekst kulturowy*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 259.

⁷ Nie bez znaczenia była również semiotyczna analiza obrazu oraz opis niektórych aspektów topiki i figur retorycznych: U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, s. 267–275.

⁸ B. Bogolebska, *Współczesne polskie badania nad retoryką i jej zastosowaniami*, „Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 14. O tym pisali w Polsce również np.: A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna w Stanach Zjednoczonych Ameryki*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3 i J. Kiereś-Lach, *Filozofia i retoryka. Kontekst myśli „Nowej retoryki” Chaima Perelmana*, Academicon Wydawnictwo Naukowe, Lublin 2015.

⁹ G. Bonsiepe, *Audiovisualistik und die Darstellung von Wissen*, Köln 2001.

współczesnej teorii komunikacji, która nie może istnieć poza definicją retoryki. Głównym założeniem tego nurtu jest postrzeganie retoryki jako nauki podstawowej i interdyscyplinarnej, która uwzględnia zmiany zachodzące w procesie komunikacji spowodowane pojawieniem się mediów audiowizualnych. Antyczne podstawy retoryki uległy więc rozszerzeniu, a jej obszar wyznaczony został w pewnym sensie na nowo. W taką perspektywę badawczą interesująco wpisuje się np. koncepcja Kennetha Burke'a, która łączy antyczne teorie retoryki z nowymi tendencjami w teorii komunikacji, rozszerzając zakres tak pojmowanej retoryki o funkcje, jakie pełni w społeczeństwie używana jako środek kształtowania relacji międzyludzkich. Retoryka jest dla niego punktem odniesienia oraz środkiem wywierania wpływu w społecznych interakcjach. Określił funkcje retoryki w kontekście społecznym jako: „the use of words by human agents to from attitudes or to induce action human agents”¹⁰. Do kształtowania postaw i wpływu na zachowanie mogły, według Burke'a, służyć słowa i symbole¹¹.

Burke podjął się zatem swoistego rozszerzenia zakresu antycznej retoryki. Książkę poświęconą retoryce filmu rozpoczął od rozważań o **perswazyjności** uważanej za istotę retoryki. Nie zawsze jednak tak było, bo np. Kwintylian wymienia ponad dwadzieścia różnych definicji retoryki, ale tylko w kilkunastu z nich perswazja jest jej istotą. Perswazję uważa bowiem Burke za **funkcję** retoryki związaną z kształtowaniem postaw. Pisz: „Perswazja zakłada możliwość wyboru, a więc nieskrępowaną wolę; dotyczy człowieka tylko w takim stopniu, w jakim jest on **wolny**. Warto o tym pamiętać w dobie dyktatur lub pokrewnych im form sprawowania władzy”¹². I dalej:

Odniesienie pojęcia perswazji do **postawy** umożliwia stosowanie terminologii retorycznej do struktur czysto **poetyckich**. Jeśli środki wyrazu stosowane w liryce rozpatrywać można ze względu na zdolności do komunikowania lub budzenia pewnych stanów i jeśli założyć, że ewokowany przez nie rodzaj akceptacji odbiorcy nie musi powodować widocznych skutków praktycznych – to taki zespół uwarunkowań czyni badanie tych środków na gruncie retoryki postępowaniem całkowicie uprawnionym¹³.

¹⁰ K. Burke, *A Rhetoric of Motives*, Berkeley 1984, s. 41.

¹¹ Zob. o identyfikacji symbolicznej: M. Jabłońska, *Ciała ikon. O recepcji dialektycznego związku cielesności i wizualności w spektaklach OPT „Gardzienice”*, [w:] *Publiczność (z)wymyślana. Przemiana relacji widz–scena we współczesnej praktyce dramatopisarskiej i inscenizacyjnej*, red. J. Jaworska-Pietrucha, A. Dąbek, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 155–173; M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003, s. 114 oraz J. Drozdowicz, *Symbole w działaniu. Akademickie konteksty nurtu symbolicznego w antropologii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza Poznań, Poznań 2009.

¹² K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, tłum. K. Biskupski, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 219–306.

¹³ Tamże, s. 221.