

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska*

Patos w retoryce filmowej. Na podstawie *Yodok stories* Andrzeja Fidyka

Retoryka zajmuje się zagadnieniem „jak rzeczywistość jest ukazywana
w języku (języku literatury, prawa, filmu, nauki, itd.)
i jak akceptujemy bądź zmieniamy nasze poczucie rzeczywistości
poprzez różnorodne formy przekazu”
(Judith Butler *Letter from the Chair*)

W badaniach Petera Wollena nad retorem filmu (lata 70. XX wieku) pojawia się rozumienie autora filmu jako następczej konstrukcji, jako struktury, która odpowiada charakterystycznemu dla reżysera wzorcowi tworzenia. Chodzi więc o rozpoznanie w tekście filmowym stylu reżysera, który przejawia się w formie powracających motywów, tematów, podstawowych konfliktów, stylistycznych wzorców¹. Na potrzeby tego tekstu retorem będzie nazywało się reżysera, a tekstem retorycznym – film dokumentalny, który podlega analizie. Ważną funkcją retoryki w tekście jest komunikacyjny zwrot ku odbiorcy za pomocą wybranego medium. Odbiorcą tym jest widz filmów Andrzeja Fidyka.

Fidyk mówi, że dla niego najważniejsze jest to, by film podobał się widzowi. To sprawia, że jego filmy są skuteczne i osiągają założony przez reżysera cel komunikacyjny. Dokument filmowy wraz z przejściem do telewizji – w Polsce po 1989 roku proces ten jest najbardziej widoczny – stał się jednym z jej gatunków. Walka o widza, o popularność programów sprawia, że to, co emituje telewizja, musi być atrakcyjne. W przypadku filmu dokumentalnego nie chodzi o płytki wymiar tej atrakcji, raczej o atrakcyjny sposób prezentowania tematów ważnych w wymiarze społecznym, politycznym, historycznym. O atrakcyjności filmu reżyser mówi w wywiadzie dla „Kwartalnika Filmowego”: „[...] atrakcyjność filmu – skłaniająca normalnego człowieka do obejrzenia go – jest dla nich [jurorów

* Dr, e-mail: bogumilaff@gmail.com; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej; 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

¹ Zob. G. Joost, *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, Transcript Verlag, Bielefeld 2008, S. 5–6.

festiwali filmowych] – mniej ważna. Dla mnie zaś w sformułowaniu «film dokumentalny» słowo «film» jest nie mniej istotne niż «dokumentalny»².

Filmy polskiego reżysera w sposób ciekawy przedstawiają problemy zbiorowości w różnych rejonach świata. Fidyk to twórca „czujący” potrzeby współczesnej telewizji, ale też twórca, dla którego film dokumentalny jest przede wszystkim dobrze opowiedzianym filmem – mówi o tym wprost:

Czuję się przede wszystkim człowiekiem telewizji, a dopiero w dalszej kolejności człowiekiem filmu i od początku rozumiałem, że nawet najważniejszy, najmądrzejszy na świecie film dokumentalny – jeśli jest nudny, źle opowiedziany i jeśli telewidz przełącza kanał (co oznacza, że film nie zostanie obejrzany) – to jest nic nie wart³.

Można wnioskować, że reżyser jest – już na poziomie myślenia o filmie – twórcą świadomym tego, że komunikacja między twórcą filmu a widzem musi być skuteczna, a skuteczność realizuje się według retorycznego modelu komunikowania filmowego. Jak rozumieć ten model?

Mirosław Przyłipiak uważa, że strategia retoryczna filmu dokumentalnego polega na tym, żeby widz rozpoznał i uznał za „swoją” rzeczywistość prezentowaną przez twórcę filmu. Dzieje się to na płaszczyźnie komunikacyjnej między nadawcą a odbiorcą przekazu. Komunikacja musi być skuteczna, zatem perswazyjna. Jak to zrealizować? Argumentacja wizualna, muzyczna i dźwiękowa jest zamierzona, zastosowana tak, by odbiorca rozpoznał kolejne fragmenty rzeczywistości prezentowanej w filmie. Argumenty muszą odnosić się do kulturowo, społecznie, politycznie rozpoznawalnych „miejsc wspólnych” – czyli retorycznych toposów. Aby funkcja perswazyjna przekazu filmowego realizowała się jako model komunikacji retorycznej, rozpoznawanie znaczeń motywów, topiki to za mało. Żeby perswazja była pełna, widz musi zidentyfikować się z tym, co pokazuje film, np. z postacią filmu. I tu do głosu dochodzi retoryczna struktura działań afektywnych, których postawą są już nie znaczenia, a emocje. Jeśli widz ma być w filmie bawiony, twórca podejmie się wypowiedzi w myśl etosu. Jeśli widz ma być przestraszony, zalękniony, ma przeżyć swoiste *katharsis*, autor sięgnie po patos.

W dorobku twórczym Fidyka dwa filmy dokumentalne poświęcone są Korei Północnej: *Defilada*, która powstała w 1988 roku, i *Yodok stories (Opowieści z Yodok)* z roku 2008. Skoro po przeszło dwudziestu latach reżyser powrócił do problematyki północnokoreańskiego reżimu, świadczy to o tym, że to, co się dzieje w tym kraju, powinno zwrócić uwagę świata, wstrząsnąć świadomością

² *Sztuka opowiadania*, z A. Fidykiem rozm. W. Michera, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23 (jesień), s. 107.

³ Zob. tamże.

wielu ludzi i że film może się do tego przyczynić. *Defiladę* i *Yodok stories* dzieli nie tylko znaczny upływ czasu, ale także zasadniczo odmienny proces realizacji, a w konsekwencji – diametralnie różna konstrukcja.

W *Yodok stories* reżyser odwołał się do problematyki najbardziej drastycznej – obozów koncentracyjnych. Wiadomo, że wykluczało to możliwość fizycznego przekroczenia granicy. Jakie inne rozwiązania można było przyjąć? Na początku filmu pojawia się odautorskie zagajenie, lektor mówi (słyszymy głos spoza kadru):

Zastanawiałem się długo, jak pokazać w filmie dokumentalnym północnokoreański obóz koncentracyjny, skoro z przyczyn oczywistych nie można tam pojechać z kamerą. Oglądając po latach film „Defiladę” i scenę pokazu na stadionie, stwierdziłem, że jest to najprawdopodobniej najlepiej wyreżyserowany spektakl na świecie. Przyszedł mi do głowy następujący pomysł. Skoro Korea Północna kształci tak znakomitych reżyserów spektakli, to trzeba polecieć do Korei Południowej i wśród północnokoreańskich uciekinierów znaleźć reżysera teatralnego i namówić go na realizację spektaklu o północnokoreańskich obozach koncentracyjnych. A do realizacji takiego spektaklu zaangażować byłych więźniów, którym udało się z nich wydostać i uciec do Korei Południowej.

Długie poszukiwania kończą się sukcesem i w 2006 roku ma premierę w Seulu musical *Yodok stories*, a w 2008 roku – film dokumentalny opowiadający historie obozowe i kulisy powstawania filmu. Obóz Yodok to jeden z wielu istniejących dziś na terenie Korei Północnej, ale tylko z niego ktoś czasami wychodzi na wolność.

Sceny z musicalu i zwierzenia byłych więźniów łączy słowna narracja odautorska, która pojawia się we wstępie, a potem jeszcze czterokrotnie i jest komentarzem do tego, co jest prezentowane w opowieści filmowej. Te odautorskie wypowiedzi scalają ze sobą poszczególne części i decydują o ciągłości i płynności narracji. Sam narrator jest tworem zewnętrznym wobec świata przedstawionego, do którego należą uciekinierzy opowiadający swoje historie – o pobycie w obozie, ucieczkach i niezwykle trudnych, tragicznych przeżyciach. Ich relacje są bardzo dramatyczne i układają się w następujące po sobie sekwencje retrospekcyjne. Każda z tych pięciu postaci jest subiektywnym narratorem w obrębie swojej sekwencji. Widzimy ich w trakcie tych opowieści, tak jak w wywiadach telewizyjnych. Należą fizycznie do świata przedstawionego jako funkcjonujące w nim postaci, są zarazem bohaterami i narratorami swoich retrospekcji, których kamera nie może wprost unaocznnić, bo nie ma wstępu do kraju, z którego uciekli. Ich wypowiedzi nasycone są emocjami. Te emocje z kolei są podstawą struktur afektywnych i empatycznego uczestnictwa widza w filmie. Tematyka dokumentu sprawia, że w warstwie obrazowej pojawiają się toposy wzmacniające przeżycia

odbiorców. Obrazy są szeroko zakorzenione w kontekście społecznym, dlatego w procesie komunikacji retorycznej stanowią ważny czynnik oddziaływania afektywnego. Do takich toposów należy na przykład śmierć dziecka, rozpacz kobiety i mężczyzny, wizualizacja obrazu umierania z głodu, obrazy przedstawiające tortury zadawane jeńcom w obozie. Szczegółowa analiza topiki w filmie pozwala zaobserwować, że u podstaw figury afektywnej leży sposób prezentacji bohaterów filmu. Mowa tutaj np. o kobiecie, która płacze podczas wspomnień o Yodok, i reżyserze spektaklu, który na symbolicznym grobie rodziców (zginęli w Yodok), płacząc, na kolanach obiecuje rodzicom, że dzięki musicalowi wszyscy dowiedzą się o tym, co naprawdę dzieje się w Korei Północnej. Szczególnie silne emocje towarzyszą bohaterce, gdy zwiera się z tego, że w obozie straciła rodziców i synka. Płacz jest histeryczny i niemożliwy do opanowania. Stanowi silną dźwiękową kodę emocjonalną. Kamera prezentuje kobietę w długo utrzymanym ujęciu w planie bliskim. Ujęcie to irytuje, a widz chciałby krzyknąć: dość, zostaw ją w spokoju! Kamera jednak jest nieubłagana. Struktura afektywna wyzwała ekspresję poprzez protagonistę filmu. Odbywa się to w dominancie obrazowej i dźwięku, a odbiorcy towarzyszy estetyka żalu, bólu i strachu. Ekspresja analizowanej sceny jest tak silna, że nie może być mowy o afektywnej identyfikacji i zbliżeniu bohatera filmu i widza. Siła afektu wpływa na postawę braku zgody na zło, którego źródłem są obozy koncentracyjne, polityka władz Korei Północnej i milczenie reszty świata wobec tego, co dzieje się w kraju rządzonym autorytarnie.

Sposobem produkcji afektów jest stymulacja psychiczna. Dochodzi do niej na dwa różne sposoby. Informacja dociera do widza i pobudza wyobraźnię lub stymulują ją czynniki właściwe filmowym środkiem wyrazu. To one potrafią wzmocnić przekaz filmowy. Pierwszy sposób wiązać się może z aktywnym procesem słuchania bohaterów filmowych, którzy opowiadają – jak to ma miejsce w tym filmie – wstrząsające przeżycia. Podczas spotkania w Seulu z jego mieszkańcami były więzień Yodok, również były strażnik obozu, opowiada o dziewczynie, która leżała na ulicy i umierała z głodu. Poprosiła przed śmiercią o jedno, by człowiek przeniósł ją na śmietnik, bo wstydzi się, że będą z niej wychodziły robaki. Inny bohater filmu opowiada o nieustannym strachu przed śmiercią, który towarzyszył mu w obozie i o uczuciu głodu tak przeraźliwym, że drugiego człowieka zdarza się postrzegać jako sposób na złagodzenie bólu żołądka. Mężczyzna tłumaczy do kamery, że w Korei Północnej – nie tylko w obozach koncentracyjnych – ludzie uprawiają z głodu kanibalizm. Ofiarami są wtedy dzieci i młode kobiety. Ktoś inny opowiada, że kobieta – jeśli zajdzie w ciążę w obozie – zostaje zgłodzona wraz z dzieckiem. Gwałty w obozach są na porządku dziennym. Kobiety, by poronić, biją się pięściami po brzuchu, piją fekalia lub wywar z trujących roślin. Silne afekty wzbudzać mogą również komentarze Fidyka:

Obóz Yodok ma dwie części: dożywotnią strefę totalnej kontroli oraz strefę rewolucyjną, z której czasem wychodzi się na wolność. Dzieci w tej strefie rewolucyjnej są edukowane według północnokoreańskich standardów. W strefie totalnej kontroli natomiast, tak jak we wszystkich innych obozach koncentracyjnych, nie uczy się dzieci niczego. Nie oplaca się – żadne nie wyjdzie stamtąd żywe.

Inne techniki psychicznej stymulacji afektywnej Arne Scheuremann nazwał „prezentacyjnymi technikami afektywnymi”⁴. Należą do nich elementy właściwe sztuce filmowej, np. operowanie ostrym światłem, kontrastowo brzmiącymi dźwiękami, szybkim montażem, nienaturalnymi odgłosami i głośną muzyką. Omawiane tutaj *Historie z Yodok* zaprezentowane zostały widzom jako dokument filmowy, ale obszar prezentacji dotyczy również fragmentów przygotowywanego w Seulu musicalu. Fidyk posłużył się w filmie scenami musicalowymi po mistrzowsku – ich rola nie ogranicza się do przerywników, pozwalających widzowi na złapanie oddechu po kolejnej dawce porażających łagrowych wspomnień. Są one przerażającą artystyczną transformacją tego, o czym opowiadają indywidualni bohaterowie-narratorzy, wyrażaną przy pomocy tańca i śpiewu, także chóralnego. Rozwojowi akcji w partiach musicalowych towarzyszy pełna ekspresji, smutna, minorowa muzyka. W scenografii świetnie wykorzystuje się efekty świetlne i kolorystyczne. Czerń i czerwień dominują w scenach prezentujących okrutne kary cielesne zadawane więźniom przez strażników. Ponura czerń symbolizuje atmosferę śmierci, a czerwień – agresję oprawców. Przykładem – opowieść reżysera teatralnego o ukochanej kobiecie pozostawionej w Yodok, którą bito, gwałcono, obcięto jej pierś. W scenach opisujących straszliwy głód ludzi w Yodok jest mowa o połykaniu kawałków kolb kukurydzy przez bezzębnych ludzi, o zjadaniu szczurów i przypadkach kanibalizmu. Aktorzy wykonują mechaniczne ruchy będące symbolicznym odbiciem okrutnej obozowej maszyny upodlenia i niszczenia ludzi. Podobnie wyraziste są układy taneczne w scenach, w których tancerze grający więźniów idą ze zgiętymi grzbietami, wlokąc za sobą łańcuchy lub snują się jak widma. Ukazana w filmowym musicalu rzeczywistość to istne „jądro ciemności”.

Zło w *Yodok stories* uległo teatralizacji. W obozach koncentracyjnych zło jest namacalne, fizyczne, okrutne, ale nie można go ze względów oczywistych pokazać w filmie, bo dla obcych przybyszów wstęp do obozów koncentracyjnych jest wzbroniony, nie można nawet mówić o nich bez lęku, że ktoś podsłucha i doniesie. Zło zostało w filmowym musicalu Fidyka „rozpisane” na konkretne role i odegrane przez aktorów i tancerzy *Yodok stories*. Role te powierzono w musicalu

⁴ A. Scheuremann, *Moving Picture Audience – Affektkommunikation in populären Film*, [in:] *The Moving Image – Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten Bildes*, Hrsg. A. Zika VDG, Weimar-Kromsdorf 2004, S. 113–130.

prawdziwym jeńcom, którym udało się uciec z obozów. To dodaje musicalowi wiarygodności – oni przecież byli tam naprawdę. Koszmary przeżywane przez nich zostają przywołane na scenie teatru i zapisane na taśmie filmowej. W *Opowieściach z Yodok* realizuje się w interesujący sposób topos *teatrum mundi*. Na scenie teatralnej odgrywane są role, których nie wymyślił dramaturg, stworzyło je prawdziwe życie i ludzie. Z antropologicznego punktu widzenia teatralizacja ma jeszcze jedną ważną właściwość: tragedia rozgrywająca się w zamkniętej przed światem Korei Północnej otrzymuje dramaturgiczną „ramę”⁵, dzięki której prawda o obozach wybrzmiewa z ogromną siłą.

W trakcie realizacji filmu Fidyk przekonał się ze zdumieniem, że południowokoreańscy politycy, dziennikarze, naukowcy i inni przedstawiciele miejscowych elit w ogóle nie wiedzą lub wiedzieć nie chcą, że na północy istnieją obozy koncentracyjne, w których w potwornych warunkach umierają okrutną śmiercią tysiące ludzi. Reżyser komentuje ten fakt w filmie słowami:

Przygotowując ten film, spotkaliśmy wielu świątłych ludzi w Korei Południowej – polityków, dziennikarzy, naukowców. Okazało się, że nie wiedzą oni nic o tym, co dzieje się w Korei Północnej. Albo tak udawali. Nie mieli pojęcia, że w Korei Północnej istnieją obozy koncentracyjne.

W komentarzu odautorskim pojawia się również gorzkie stwierdzenie, że gdyby nie fakt posiadania przez Korę Północną broni nuklearnej, świat nie zainteresowałby się w ogóle tragedią obywateli tego totalitarnego państwa. Wystawiony w 2006 roku musical oraz zrealizowany przez Fidyka film miały na zawsze odmienić stan wiedzy o tej części świata.

Powstał bardzo ważny film, do którego został wcielony fascynujący i zarazem okrutny spektakl musicalowy zrealizowany przez koreańskiego reżysera. Jeden z bohaterów mówi: „Dla mnie w Yodok były tylko chwile wywołujące krwawe łzy”. Mroczność życia obozowego podyktowała sposób filmowania poszczególnych scen, zazwyczaj zaciemnionych i punktowanych czerwonymi światłami. Z mroku wydobywają się – niby cienie, duchy, zombi – tańczące mechanicznie postacie. Musical wnosi do opowieści scenicznej teatralizację gestów, wzmocnienie znaczeń. Jeśli się do tego dołączy dźwięki strzelania z bicia przez

⁵ Niedosłownie przytoczone znaczenie „ramy” Ervinga Goffmana, według którego większość działań komunikacyjnych każdego człowieka ma charakter przedstawienia, gry, zabawy – człowiek jest aktorem, a życie sceną. Jest w tej koncepcji nawiązanie do toposu świata jako sceny. Goffmana nie interesowały role jako elementy struktury społecznej, ale fakt ich bycia normalnym przejawem ludzkiej aktywności na co dzień. W filmie Fidyka zasada ta została wykorzystana w sposób dosłowny – na scenie teatru, a podstawa metodyczna ma zupełnie inne źródło. Por.: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008 oraz E. Goffman, *Analiza ramowa*, przeł. S. Burdziej, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2010.

aktorów grających strażników obozów i minorowe tony muzyki, powstaje obraz tak okrutny, że z tradycyjnym musicaliem niewiele ma wspólnego. Mamy tu do czynienia ze spektaklem, który służy podkreśleniu i wydobyciu takich znaczeń, które – wbrew tradycyjnie lekkiemu gatunkowi musicalu – współtworzą gorzki obraz piekła, zgotowanego obywatelom w Korei Północnej przez system totalitarny. Ludzie muszą walczyć o godną śmierć dla swoich braci, po których „nie pozostaje [...] ślad w obozie. Nie ma ich szczątków ani żadnych obrzędów”.

Fidyk w filmowo-musicalowej „historii z Yodok” zrealizował dwa postawione sobie zadania: dzięki filmowi opowiedział światu o Yodok, a obywatelom Korei Południowej przybliżył losy ich pobratymców z północy w sposób percepcyjnie dostępny dla szerokiego grona odbiorców. Po premierze filmu *Opowieści z Yodok* na Festiwalu Filmowym Planete Doc Review Fidyk, zapytany o pobudki realizacji filmu na podstawie musicalu, odpowiedział:

Zależało nam na tym, żeby ten spektakl był popularny w Korei Południowej, żeby była szansa, że pójdzie na niego dużo ludzi, młodzież, że Yodok stanie się tematem modnym, o którym warto rozmawiać w Korei Południowej⁶.

W przypadku musicalu wystawionego w 2006 roku w Seulu można mówić o „stylingu” gatunkowym konkretnego przedstawienia. Aktorzy wytańczyli i wyspiewali na scenie potworne okrucieństwo obozów z Yodok. Musicalowa forma widowiska, na którą zdecydował się w swoim filmie Fidyk, przyciągnęła do teatru tysiące Koreańczyków. Cel został więc osiągnięty.

Bibliografia

- Goffman E., *Analiza ramowa*, przeł. S. Burdziej, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2010.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Joost G., *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, Transcript Verlag, Bielefeld 2008.
- Scheuermann A., *Moving Picture Audience – Affektkommunikation in populären Film*, [in:] *The Moving Image – Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten Bildes*, Hrsg. A. Zika VDG, Weimar–Kromsdorf 2004.
- Sztuka opowiadania*, z A. Fidykiem rozm. W. Michera, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23 (jesień).
- www.youtube.com/watch?v=qhDFdftJ5tY [dostęp: 26.05.2011].

⁶ Wywiad z A. Fidykiem zob.: www.youtube.com/watch?v=qhDFdftJ5tY [dostęp: 26.05.2011].

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska

Pathos in Film Rhetoric. On the Example of Andrzej Fidyk's *Yodok Stories*

(Summary)

The article relates to the use of rhetoric in documentary film. Pathos is one of many ways of creating a persuasive documentary. According to Andrzej Fidyk, modern documentary film must be attractive to the viewer, otherwise, nobody will watch it. Hence the director decided to use persuasive elements in his film. Pathos is a tool for arousing strong feelings in the viewer. The source of those feelings is the presentation of power and concentration camps in the form of a musical extravaganza.

Key words: pathos, documentary film, rhetoric.