

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska

Uniwersytet Łódzki

Topos w filmie. Rys teoretyczny o argumentacyjnej funkcji toposu

Topos in the film. Theoretical outline about the argumentative function of topos

ABSTRAKT

Celem artykułu jest prezentacja jednego ze sposobów retorycznego argumentowania w filmie. Podjęta została próba wyjaśnienia tego, czym jest topos w filmie i jakie pełni w nim funkcje. Analizie poddano znane i rozpoznawalne toposy w kinie gatunków (np. bohater samotny w westernie) i ich „topiczną wędrówkę”. Rozpoznawalnym toposem w filmie faktów i fikcji jest topos twarzy, który jest składnikiem tzw. struktur afektywnych. Rozważaniom teoretycznym i analizie tego typu toposu w filmie (fikcji i filmie faktów) została poświęcona główna część artykułu. Nadrzędną funkcją toposu w filmie jest wpływanie na skuteczność komunikacyjną. Powszechnie znane i rozpoznawalne toposy pozwalają retorowi (twórcy filmu) nawiązać kontakt z widzem. Topos jest również kojarzony z patosem, dlatego w artykule pojawiły się uwagi związane z retoryczną funkcją *movere*. Autorka posługuje się wiedzą z zakresu badań nad filmem i retoryką, które mają światowy zasięg i rozpoznawalność.

SŁOWA KLUCZOWE:

topos, argumentacja, topos zbliżenia twarzy, retoryka, afekt, patos

ABSTRACT

The aim of the article is to present one of the methods of rhetorical argumentation in the film. An attempt was made to explain what the trop in the film is and what functions it performs in it. The well-known and recognizable topoi in cinema genre (eg a lonely hero in a western) and their “evolution of trop” were analysed. The trop recognizable in the film of facts and fiction is the trop of the face close-up, which is a component of the so-called affective structures. The main part of the article is devoted to theoretical considerations and analysis of this type of trop in a film (fiction and film of facts). The prime function of the trop in the film is to influence the effectiveness of communication. The well-known and recognizable topoi allow the rhetorician (the filmmaker) to establish contact with the viewer. Trop is also associated with pathos; therefore, the article contains comments related to the rhetorical function of *movere*. The author uses knowledge in the field of film research and rhetoric, which has a global reach and recognition.

KEYWORDS:

trop, argumentation, trop of facial close-up, rhetoric, affect, pathos

W historii badań nad filmem Bill Nicols jako pierwszy zajął się opisem funkcji perswazyjnej filmu faktów. W 1980 roku badacz pisał, iż reżyser, by zostać zrozumianym przez widza, musi odwoływać się w swoim dziele do tematów, motywów, sądów, wartości, idei, które ten rozpoznaje w kontekście szeroko pojętej kultury, sztuki, komunikacji. Topika jest źródłem argumentacji w procesie komunikacji między retorem (twórcą filmu) a odbiorcą, która może wpłynąć na procesy myślowe widza i jego postawę. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że widz, pozbawiony możliwości odwoływania się do sprawdzonego i rozpoznawalnego przez niego zasobu wiedzy, nie zrozumie przekazu i proces komunikacji zostanie zakłócony. W drugiej połowie lat 80. XX wieku Willem Hesling nawiązał w swoich badaniach do perswazyj w rozumieniu Arystotelesa oraz topicznej argumentacji Kwintyliana, zwracając jednocześnie uwagę na znaczenie, jakie odgrywają one w procesie komunikacji retorycznej za pomocą przekazu filmowego¹. W procesie argumentacji topika, etos i patos służą do pobudzenia aktywności odbiorcy mają status wzmożonej aktywności. Topika w filmie odnosi się do konkretnych obrazów, które mogą odnosić się utrwalonych kulturowo, społecznie czy językowo². Z tego względu dla topiki filmu kluczowe znaczenie ma kolejny aspekt, a mianowicie wizualne kodowanie. Odróżnia się ono od tradycyjnej retorycznej topiki mowy. Jeśli jej kategorie nawiązują do językowego schematu, to użycie i zasada działania zależy od wizualnego, czy też audio-wizualnego kodowania. Topika filmu zawiera dodatkowe rodzaje systematyzacji, które nawiązują właśnie do tych wizualnych aspektów. Wizualny topos może być – z jednej strony postrzegany jako wizualny przekład powszechnego, przekazywanego językowo motywu i będzie się odróżniał od czysto werbalnego toposu poprzez samą zmianę kodu. Z drugiej strony – wizualny topos może być pojmowany jako swoista *formuła obrazu*, którą wyróżnić można spośród innych obrazów poprzez powtarzalne formalne aspekty, na przykład w formie *określonej gestyki*. Ernst H. Gombrich zbadał związek schematu i gestów w sztukach wizualnych. Obrazowo utrwalony gest, określa zdaniem Gombricha, z jednej strony psychiczny wyraz, a z drugiej konwencjonalne znaczenie. W ten sposób gest staje się symbolem, który stanowi odniesienie

¹ Zob.: H. Lauberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. i oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.

² Zob.: Foss, S. K., *Theory of Visual Rhetoric*, w: Kenneth L. Smith i in. (red.) *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, Routledge 20004, s. 141–153.

do kulturowych tradycji prezentacji i przekazuje utrwaloną semantyczną treść³. Aby Warburg przeanalizował takie formy obrazu w swoim dziele „Atlas Mnemosyne” (2000), stanowiącym zbiór ikonograficznych obrazów, przedstawiających silne efektywnie gesty wyrazu. W roku 1905 Warburg stworzył pojęcie „formuły patosu”⁴, aby móc opisać obrazowe formy prezentacji tzw. wzmożonej ekspresji emocji — czyli — jak sam określił — „wyższy stopień języka gestyki”. Gestyka konkretnej chwili jako wyraz indywidualnego odczuwania umożliwia komunikowanie emocji tylko przez krótki czas. Zadaniem Warburga przedstawiona na obrazie jest czymś w rodzaju zamrożenia gestów, staje się więc formułą i przez to reprodukcyjnym odwzorowaniem, formułą *afektu*. Pojęcia „patos” i „formuła” określają wspólnie „rezultat pewnej transformacji (...), podczas której coś indywidualnie zdarzeniowego — *patos* — zamieniane jest w coś obiektywnego i stałego

Topika jest źródłem argumentacji w procesie komunikacji między retorem (twórcą filmu) a odbiorcą, która może wpłynąć na procesy myślowe widza i jego postawę.

Celem niniejszego artykułu jest próba zastanowienia się nad topicznym „wzorcem argumentacyjnym”, który występuje w filmie dokumentalnym, jak również w filmie fikcji. Na potrzeby opisu zjawiska w konkretnych dziełach filmów fabularnych topikę stworzyła niemiecka badaczka Gesche Joost w książce *Die audio-visuelle Rhetorik des Films* (2008). Badaczka zastosowała różne kryteria w celu uszeregowania topiki. Ważnym kryterium uczyniła gatunek, co sprawiło, że zdołała wyodrębnić główne topisy, np. film noir, spaghetti western i porównała go z systemem zaproponowanym przez Kwintyliana⁵. Kwintylian wskazał szereg tematów, które pozwalają na opis topicznych „wzorców argumentacyjnych”.

³ H. Gombrich: *Bild und Auge*, tłum. własne, Stuttgart 1984, und ders.: *Kunst und Illusion*, Stuttgart 1978, s. 63–77. W tej publikacji autor zaprezentował własną wizualną topikę gestyki, którą stworzył na podstawie wielu przykładów gestów, zaczerpniętych z tradycji ikonograficznej.

⁴ Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, tłum. własne, Berlin 2000.

⁵ Zob.: G. Joost, *Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, tłum. własne, Bielefeld, 2008.

Utrwalone w historii badania nad topiką wykazują, że tak w literaturze, jak i filmie można mówić o np. o toposie czasu (*loci a tempore*), toposie wieku (*loci a aetas*), topos charakteru (*loci a animi natura*). Filmowe wzorce wykorzystują językowe i utrwalone w świadomości narodów stereotypy. Dlatego też, jeśli topika właściwa dla filmów fabularnych nie została szczegółowo opisana i spisana, to tworzy pewien zbiór znanych i rozpoznawalnych w tradycji motywów. Ze względu na film ważny jest wizualny aspekt kodowania, który wyróżnia go na tle topiki mowy. Topos filmowy, występujący w przekazie (tekście) audiowizualnym, zbudowany jest z więcej niż jednego wymiaru, składa się bowiem z warstwy znanej widzowi z tradycji motywicznej, a także z systemu obrazów, które te znane motywy wyrażają.

W teorii toposu ważne jest zróżnicowanie wynikające z kategorii, które wyróżnił Lothar Bornscheuer. Są to „habitualność”, „potencjalność”, „intencjonalność”, „symboliczność”⁶. Badacz skierował uwagę na aspekt argumentacyjny i ekspresję emocji toposu, odróżniając go od ujęcia jako figury poetyckiej. Habitualność dotyczy powszechnego rozumienia danego toposu, które podporządkowane jest psychologicznej wiedzy na temat jego użycia. Dana cecha toposu jest powszechnie rozpoznawalna. Potencjalność kieruje uwagę na fakt, że główne znaczenie toposu może zależeć od celu, jaki chce się osiągnąć w procesie komunikacji. Zależy więc od procesu argumentacji. Intencjonalność odnosi się do skuteczności retorycznej komunikacji, a odpowiedzialny za nią retor użyć powinien toposu jako celowego argumentu. Czwarta kategoria Bornscheuera to symboliczność, która pozwala odgraniczyć jeden topos od drugiego. Toposy mają zdolność łączenia się z innymi motywami, ewoluować, ulegać zmianom, dlatego muszą posiadać pewną właściwość podstawową, która sprawi, że będą zapamiętywane.

Ważne dla toposu obrazowego są uwagi Michała Rusinka, iż topos nie wnosi niczego nowego w sensie semantycznym, dlatego że on ma przede wszystkim znaczenie fatyczne. „(...) topos nic nowego nie mówi, lecz buduje płaszczyznę porozumienia, tworzy kanał komunikacji”⁷. Jeśli widz zna konwencję kina gatunków, to wie, na jaki film się wybiera, gdy w jego nocie opisowej zobaczy gatunek – western. W tradycyjnym rozumieniu tego gatunku (lata 40. – 60. XX wieku)

⁶ L. Bornscheuer: *Topik: Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, tłum. własne, Frankfurt a. M. 1976, s. 96.

⁷ Zob. M. Rusinek, *Retoryka obrazu*, Kraków 2012, s. 86.

spodziewać powinien się powtarzalnych rekwizytów (rewolwer, strzelba), bohaterów (samotni kowboje, szeryfowie z małych miasteczek, kobiet, stojących na straży domowego ogniska), miejsc (dowolne miejsce na Dzikim Zachodzie) itd. Gatunek w sensie klasycznym ewoluuje pod koniec XX wieku cechuje go różnorodność i otwartość gatunkowa⁸. Pojawiają się odmiany gatunkowe i rodzajowe – spaghetti western czy western rewizjonistyczny, którego najbardziej znaną formą stał się western komediowy, współcześnie rozpropagowany przez Quentina Tarantino. Nietrudno zauważyć, że w przypadku rozwoju cech gatunkowych filmów w historii światowej kinematografii doszło do konkretnych ewolucji w prezentacji znanych i rozpoznawalnych tematów, motywów, toposów.

Topika filmu jest płataniną obrazów oraz motywów, których połączenia mogą następować według zróżnicowanych kryteriów. Zgodnie z retoryczną tradycją tematyczne odniesienia stanowią ważne kryterium strukturyzacji. Z tego względu szczególne znaczenie mają wizualne analogie. Dają one możliwość prześledzenia pojedynczego „obrazu” w jego topicznej wędrówce w historii kinematografii. Za przykład może posłużyć obraz kobiety jako maszyny – żeńskiego robota. W historii kinematografii dochodzi do naprężenia topicznych linii począwszy od *Metropolis* aż po *Łowców androidów*, co umożliwia śledzenie przemian na płaszczyźnie wizualno-motywiczej, jak i na płaszczyźnie semantyki⁹.

Niemiecka badaczka opisuje „topiczną wędrówkę” wielu innych obrazów charakterystycznych dla światowej kinematografii. Przykładem może być „obraz samotnego bohatera”, który ewoluował w historii kinematografii od *Włóczęgi* (reż. Ch. Chaplin, 1915), poprzez *Poszukiwaczy* (reż. J. Ford, 1956), samotnych bohaterów kina gangsterskiego (*Człowiek z blizną* reż. B. De Palma, 1983), współczesnych kowbojów przestworzy kosmicznych (*Kosmiczni kowboje*, reż. C. Eastwood, 2000) czy wreszcie działającego w samotności stróża prawa, który dąży do wymierzenia sprawiedliwości (*Bullitt*, reż. P. Yates, 1968). Wizualny topos „samotnego bohatera” w swojej motywicznej tradycji przywołuje postać mężczyzny i w taki sposób jest zazwyczaj kojarzony. We współczesnej kinematografii pojawiają się jednak w roli „samotnika” – kobiety. Przykładem jest Ellen z *Szybkich i martwych* (S. Raimi, 1995). To silna, samotna kobieta – kowbojka, która przybywa do miasta Redemption, by wziąć udział w turnieju rewolwerowców. Ellen

⁸ Hasło: *Western*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Warszawa 2010, s. 1006–1007.

⁹ G. Joost, dz. cyt., s. 63.

jest tajemniczą kobietą, kroczącą samotnie, typowym jeźdźcem w kapeluszu i rewolwerem u boku, która melancholijnie odjeżdża samotnie w dal, gdy jej filmowa historia dobiega końca. Jej śladami będą kroczyć kolejne bohaterki westernów, które przestały być tzw. dodatkami do słoonów na Dzikim Zachodzie. Kobiet policjantek, prawniczek, detektywów, czyli bohaterów działających w osamotnieniu, a niejednokrotnie na granicy prawa, jest we współczesnej kinematografii wiele. Dwie dekady XXI wieku umocniły topos kobiety samotnej również w licznych serialach kryminalnych. Nie sposób wymienić kreacji najlepszej, bo jest ich zbyt wiele. Dostrzec można w ewolucji filmowego bohatera „wędrówkę topiczną” na płaszczyźnie motywicznej i semantycznej. Wynik każdej ewolucji jest jednocześnie podstawą do tworzenia się kolejnych nowych realizacji konkretnego toposu.

Wizualny topos „samotnego bohatera” w swojej motywicznej tradycji przywołuje postać mężczyzny i w taki sposób jest zazwyczaj kojarzony.

Retoryczna funkcja toposu w filmie jest ściśle związana z wizualną argumentacją obrazu wprowadzonego za pomocą narracyjnej struktury filmu do opowieści filmowej¹⁰. Wizualne argumenty mogą być wprowadzane do filmu jako odrębne sekwencje, sceny, ujęcia, jak również pojedyncze obrazy. Kluczową ich funkcją jest działanie na zasadzie wizualnej oczywistości wpisanej w potencjał obrazu¹¹. Pamiętając o tym wyznaczniku wizualnej oczywistości, dodać należy, że argumentacja topiczna pojawia się najczęściej w połączeniu obrazu z obrazem, jego kontekstem, a także z semantyką zawartą w dialogu (słowo), muzyce, innych dźwiękach.

Argumentacja topiczna realizuje się w sposób szczególnie widoczny we fragmentach struktury filmowej, gdy twórca chce zasygnalizować subiektywizację

¹⁰ Zob.: Anke-Marie Lohmeier, *Filmrhetorik*, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, tłum. własne, Tübingen 1996, s. 355.

¹¹ Zob.: J. A. Blair, *The Rhetoric of Visual Arguments*, in: Ch. A. Hill, M. Helmers, *Defining Visual Rhetoric*, tłum. własne, New York, s. 41–61.

narracji z perspektywy konkretnego bohatera. W tym kontekście argumentacja wizualna ma za zadanie zainicjować działanie adresata, zmianę jego postawy, wytworzenie emocji. Subiektywizacja jest jedną ze struktur afektywnych¹² służących wywołaniu silnych emocji w widzu utożsamiającym się głównym bohaterem filmu. Poruszenie i ekspresja emocjonalna wpisane są w **topos twarzy**, powstający w wyniku prezentacji na ekranie (kinowym lub telewizyjnym) zbliżenia twarzy – aktora wcielającego się w bohatera (film fikcji) lub autentycznego bohatera filmu faktów. Ekranowa twarz staje się źródłem afektu. Dzięki zbliżeniom filmowym można zarejestrować „przepływ myśli” i emocji. Béla Balázs zwracał szczególną uwagę na zbliżenie i twarz, gdy katalogował podstawowe środki filmowe.

Retoryczna funkcja toposu w filmie jest ściśle związana z wizualną argumentacją obrazu wprowadzonego za pomocą narracyjnej struktury filmu do opowieści filmowej.

Zbliżenie umożliwia odkrycie i ukazanie nowego oblicza przedmiotów, lecz przede wszystkim odkrywa i ukazuje twarz człowieka, w zbliżeniu bowiem można uchwycić fizjonomię i mimikę, które są najbardziej subiektywnymi środkami wyrazowymi człowieka¹³.

Badacz zauważa, że jedynie zbliżenie twarzy pozwala odsłonić w filmie treści psychologiczne prezentowanej postaci, a właśnie one są źródłem silnych afektów. Joost, pisząc o znaczeniu patosu dla retoryki filmowej, nazywa zbliżenie filmowe twarzy „indeksem ludzkiego psyche” i „nośnikiem afektu”. „We wczesnej fazie ery filmu niemego rozwinął się jego podgatunek nazywany *facial expression films*¹⁴, który pokazywał twarz w niezwykłych zbliżeniach i tym samym tworzył z niej

¹² Pojęciem struktur afektywnych posługiwał się Arne Scheurmann, gdy poddawał analizie techniki afektywne twórcy filmowego oraz Herman Barth opisując psychologiczne strategie dyskursu filmowego.

¹³ B. Balázs, *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porges, Warszawa 1957, s. 68.

¹⁴ T. Gunning, *In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film*, in: M. Micale (Hrsg.): *Modernism/Modernity* 4:1 (1997), tłum. własne, Stanford 2004, s. 1–30.

pewien rodzaj filmowej atrakcji”¹⁵. Jeden z czynników pozwalających opisać topos twarzy dotyczy zjawiska „twarz jako atrakcja” i został opisany przez Toma Gunninga (1996). Jest to czysto retoryczne rozumienie toposu twarzy, które wiąże się ze stosowaniem odpowiednich środków filmowych do przekazania widzowi komunikatu, gdy oczekuje się konkretnego oddziaływania ich na odbiorcę. Topos wizualny stosowany jest w takim przypadku do wyzwalania silnych afektów. Twarz prezentowana w planie wielkim to obraz wpływający na odbiorcę w sposób specyficzny. Sama twarz jest czymś w rodzaju „pars pro toto” bohatera, jego przeżyć, emocji, jego wewnętrznego świata. Widz ogląda na ekranie odbite „ja” i może dążyć – w myśl teorii psychoanalizy – do identyfikacji z protagonistą filmu. Gertrud Koch¹⁶, pisząc o lustrzanym odbiciu twarzy, która staje się w procesie psychologicznego odbioru filmu autoportretem, punktem identyfikacji dla widza, wykorzystuje teorię „fazy lustra”. Freudowsko-Lacanowska koncepcja „fazy lustra” autorstwa Jacquesa Lacana nawiązuje do symbolicznego rejestru ludzkiej świadomości. Według Łucji Demby, właśnie ta faza *screen-mirror* „jest częstym punktem odniesienia dla sytuacji kinowej”¹⁷. Odbite w lustrze „ja” (twarz), pozwala według Lacana na rozwinięcie się u dziecka (6–18 miesiąc życia) podmiotowości Ego¹⁸. Właśnie w ten sposób odbicie w lustrze własnej twarzy może stać się podstawą do rozpoczęcia procesu identyfikacji.

Ekranowa twarz staje się źródłem afektu.

Balàzs tłumaczy, że afektywne oddziaływanie toposu twarzy polega nie tylko na wyzwoleniu afektu, bowiem równie ważne jest działanie specyficznego łączenia ujęcia prezentującego twarz w planie bliskim z kolejnym ujęciem. Ujęcie twarzy wprowadza nową perspektywę oglądu świata, gdy kolejne ujęcia prezentują obrazy widziane „oczami” bohaterów. Nowa perspektywa, o której pisze Balàzs,

¹⁵ T. Gunning: *Kino atrakcji*, „Meteor” 1996, nr 4, 1996, s. 26.

¹⁶ G. Koch, *Auge und Affekt: Wahrnehmung und Interaktion*, tłum. własne, Frankfurt a. M. 1995, s. 272.

¹⁷ Zob.: Ł. Demby, *Kino w zwierciadle psychoanalizy*, „Estetyka i Krytyka” 2000, nr 1, s. 47–59.

¹⁸ Zob.: J. Lacan, *Funkcje i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, Warszawa 1996.

zyskuje w badaniach Gilliesa Deleuze nową wartość. Badacz nazywa tę nową wartość znaczeniową, która powstaje w wyniku zestawienia ujęć filmowych, fikcją subiektywnego protagonisty. Deleuze podstawą swoich rozważań uczynił nieme filmy Siergieusza Eisenstaina i Dawida Worka Griffitha oraz pierwsze doświadczenia reżyserów z montażem w filmowym. Filozof kina mówi o „intesywności twarzy”, gdy analizuje kolejne ujęcia pochodzące z filmu *Pancernik Potiomkin*. Zbliżenie rozumie jako Eisensteinowskie „przechodzenie od jednej jakości do innej, na trafieniu na nową jakość”¹⁹. Nowe znaczenie, pochodzące ze styku ujęć tworzy się w ciągu zbliżeń, np. „od gniewu marynarzy do rewolucyjnego wybuchu”.

Rozumiane po Eisensteinowsku przejście od zbliżenia i detalu twarzy do nowej jakości wykorzystywane jest w konstrukcji narracji filmowej bardzo często. W niektórych przypadkach nowe znaczenie rodzi się na styku ujęć tak samo, jak w filmach z lat 20. XX wieku.

Dom starych kobiet (1957) w reżyserii Jana Łomnickiego, to portret miejsca, do którego przybywają samotne kobiety w jesieni swojego życia, by tam oczekiwać na śmierć. Zakończenie jednej z ostatnich scen filmu zbudowane jest w taki sposób, że kamera na przemian w ujęciu i przeciwujęciu prezentuje wyglądające przez okna domu staruszki (plan bliski) i – w planie totalnym „z góry” – siostry zakonne idące w stronę kościoła. Nie bez znaczenia jest to swoiste odgraniczenie ludzkich portretów od ujęć „z góry”. Następuje w tym miejscu subiektywizacja świata przedstawianego z perspektywy bohaterów filmu, której głównym zadaniem jest wytworzenie emocji u widza. Twórca filmu pozwala utożsamić się odbiorcy z kobietami u schyłku życia, które oglądają świat przez szyby okien w domu samotnej kobiety. Ich twarze są smutne, bo kobiety czekają na to, co nieuchronne – śmierć. Ich spojrzenia prowadzą widza w jednym kierunku, w stronę klasztornej kościoła. Obrazom w warstwie dźwiękowej towarzyszy monolog lektora: „Szare codzienne ranki zastają je w oknach. Obojętne na wszystko nie liczą już godzin, nie tęsknią wpatrzony przed siebie. Gdyby można było uwolnić wasze noce od lęku, a dni uwolnić od wspomnień, czy przywróciłybyście dawny blask waszym ciągle gasnącym oczom?”. Całość opisanego fragmentu filmu Łomnickiego jest metaforyczna, pełna poezji, a także melancholii, zadumy i smutku. Topos twarzy samotnej kobiety, wraz z subiektywizacją narracji z perspektywy głównego bohatera, prowadzi do wydobycia emocji. Powstała scena, będąca źródłem

¹⁹ G. Deleuze, *1. Kino. Obraz – ruch. 2. Obraz – czas*, Gdańsk 2008, tłum. J. Margański, s. 101.

silnego afektu, nie tylko dostarcza widzowi informacji, ale przede wszystkim porusza w znaczeniu *movere*.

Chemia (2009) w reżyserii Pawła Łozińskiego to film dokumentalny, który opowiada o ludziach poddawanych chemoterapii. Jak zauważył Łoziński, nie jest to film o raku, a o sile człowieka, który walczy z tą okrutną chorobą. Narracja filmu prowadzi widza w świat ludzi chorych. Kamera ustawiona jest bardzo blisko tych, o których opowiada, portretując bohaterów w taki sposób, z jakim widz wcześniej – w sytuacji komunikacyjnej charakterystycznej dla kina dokumentalnego – nie obcował. Łoziński daje widzowi możliwość uczestniczenia w życiu „wyjętym z rzeczywistości”, toczącym się jakby obok życia ludzi zdrowych. Jest to czas spędzony z ludźmi na Dziennym Oddziale Onkologicznym w Warszawie. Poprzez zastosowanie zbliżeń pacjentów reżyser rejestruje i przekazuje widzowi emocje, które rysują się na ich twarzach, gdy ci opowiadają o życiu zmienionym pod wpływem choroby. Bohaterką jest nauczycielka, która w jednym z ujęć opowiada o swoich uczniach i wtedy uśmiech gości na jej twarzy. W innym miejscu filmu kobieta mówi szeptem o tym, że chemioterapia nie przeciwdziała przerzutom w jej organizmie. Kamera prezentuje pacjentkę w planie bliskim w taki sposób, że widz może dostrzec smutek w jej oczach i napływające do nich łzy (zob. zdjęcie nr 1). Twarzą pojawiającą się kilkakrotnie w planie bliskim *Chemii* jest twarz nastoletniego chłopca. Bohater mówi, gdy pojawia się w pierwszym ujęciu w zbliżeniu, że bardzo czeka na to, żeby odrosły mu włosy, bo nie wie, jak na ich brak zareagują w szkole koledzy (zob. zdjęcie nr 2). W jednym z intymnych ujęć dokumentu pojawia się twarz młodej kobiety, która spodziewa się dziecka. Na jej twarzy dostrzec można zakłopotanie mieszające się z radością. Gdy leży na łóżku szpitalnym pośród obcych ludzi, milczy. Zaczyna mówić, gdy kamera rejestruje odwiedzinę męża. Pojawia się temat imienia dziecka, które zostało powołane do życia. Rozmowa młodych ludzi w całości pokazana jest w planach bliskich. Pośród bohaterów dokumentu znajdują się jeszcze inni – ratownik medyczny, były marynarz z sumiastym wąsem, kobieta w średnim wieku, która wszystkich pociesza, ale w ostatnich ujęciach filmu ociera z policzków łzy, bo w jej osądzie „najbardziej niejsi” są bliscy chorych na raka i myślenie o nich powoduje płacz. Pośród chorych jest jeszcze jedna twarz, młodej matki, która opowiada innemu młodemu pacjentowi, że jest potrzebna swojemu malutkiemu dziecku. To jej twarz jest radosnym „indeksem duszy” w dokumencie Łozińskiego i jako taka może być nośnikiem silnego afektu (zob. zdjęcie nr 3). Pozytywne wybrzmienie tej postaci poprzez

zbliżenie twarzy stanowi katalizator prostej radości z faktu walki z chorobą nie tyle dla samej siebie, co dla kilkumiesięcznego dziecka. Afektywny nośnik pozytywnych emocji jest równie silny, co nośnik bólu i cierpienia w przypadku innych pacjentów.

Intymna prezentacja emocji – tak można nazwać dokument Łozińskiego. Kamera w tym filmie jest blisko bohaterów. Rejestruje każdy grymas mimiczny pojawiający się na ich twarzach. „(...) choć człowiek uczy się zazwyczaj mimiki – zauważa Balàzs – to jednak nie podlega ona skodyfikowanym prawom. Ten najbardziej subiektywny środek wyrazu staje się obiektem dla zbliżenia”²⁰. Studiowanie twarzy kolejnych bohaterów, którą daje możliwość obcowania z kinem, pozawala widzowi odczytać nową jakość znaczeń, wynikających z subiektywizacji postrzegania świata przez człowieka chorego. Nowa jakość nie powstaje w tym filmie z połączenia ujęć realizowanych w dalszych planach ze zbliżeniami i detalami, a zbliżeń ze zbliżeniami innych pacjentów Dziennego Oddziału Onkologicznego. W *Chemii* wyeksponowani są przede wszystkim chorzy i ich odczuwanie własnej choroby. Mniej ważna jest w dokumencie obsługa medyczna oddziału, czasami pojawia się jakaś „kolorowa substancja” zwana chemią, czy odwiedzający chorego mąż lub syn, ale są to jedynie mniej ważne, poboczne wątki, które stanowią dopełnienie całości obrazu poświęconego odczuwaniu choroby tych, którzy z nią walczą.

Topos samotnego bohatera w filmie fikcji i faktów jest obrazowany podobnie, ale siła przekazu i wywoływane z ich pomocą emocje różnią się w sytuacji, gdy projektowany wirtualnie odbiorca jest świadomy tego, z jakim przekazem ma do czynienia. Film dokumentalny poświadcza rzeczywistość, co oznacza, że widz w sytuacji odbioru uczestniczy z prawdziwym uśmiechem, łzą, strachem, przerażeniem. W filmie fabularnym, opowiadającym czy to historię zmyśloną, czy prawdziwą, wszystkie emocje muszą zostać zagrane przez profesjonalnych aktorów.

W filmie Krzysztofa Kieślowskiego *Trzy kolory. Niebieski* (1994) główna bohaterka Julié traci w wypadku samochodowym męża i kilkuletnią córeczkę. Kamera pokazuje bohaterkę w szpitalu, gdy ta ogląda na ekranie małego telewizora uroczystość pogrzebową bliskich. Julié portretowana jest w planie bliskim. W jej oczach dostrzegalny jest smutek, a na twarzy drobne rany będące pozostałością po niedawno przeżytym zdarzeniu. Kobieta nie płacze, ale film prezentuje postać

²⁰ B. Balàzs, dz. cyt., s. 72.

zmagającą się z silnymi traumatycznymi przeżyciami. W przeciwużęciu twarzy bohaterki widzowi pokazuje się to, jak kobieta dotyka palcem małą trumienkę prezentowaną na ekranie telewizora. Smutek matki po stracie jedynege dziecka to nowa jakość powstająca w wyniku połączenia ujęć zrealizowanych w szpitalu. Scena jako całość jest nośnikiem afektu i długo nie pozwala zapomnieć o tym, że po stracie dziecka bohaterka filmu zapragnęła umrzeć.

Topos w filmie jest zazwyczaj wyrażony za pomocą specjalnie skomponowanego ujęcia lub kilku ujęć.

Topos w filmie jest zazwyczaj wyrażony za pomocą specjalnie skomponowanego ujęcia lub kilku ujęć. Zdarza się, że ujęcie w zbliżeniu prezentuje twarz, a przeciwużęciu wizualizację tego, co w tym określonym momencie widzi bohater. Zadaniem zbliżenia twarzy jest indeksowanie psychiczne ujęcia, a połączenie z kolejnymi ujęciami umożliwia twórcy filmu stworzenie narracji subiektywnej. Znaczenie toposu zakotwiczone jest w rozpoznawalnych w tradycji i kulturze motywach. Historia kinematografii zna przykłady ewolucji i przemian tropów, do których należy trop samotnege bohatera. Jego filmowa rozpoznawalność rozpoczyna się w latach 20. XX wieku, wzmacnia go kino gatunków i rozwój filmowej branży Hollywood, a przekształcać zaczyna emancypacja kobiet w kinie lat 90. XX wieku. Topos samotnege protagonisty oraz topos „zbliżenia twarzy” to powszechne i nieustannie obecne w kinie fikcji i faktów składniki narracji. Nie sposób wyobrazić sobie dziś opowiadanie za pomocą obrazu pozbawione subiektywizacji z perspektywy głownege bohatera. Alfred Hitchcock ze zbliżenia twarzy, pojawiającej się na ekranie, uczynił niebywały potencjał swojego stylu – np. *Lokator* (1927), *M jak Morderca* (1954), *Psychoza* (1960). „(...) wykorzystuje się zbliżenia wyrazu twarzy – zauważa Izabela Tomczyk-Jarzyna – by w bezpośrednią grę włączyć swojego widza”²¹. Ludzka twarz na ekranie jest z jednej strony potwierdzeniem istnienia człowieka, a z drugiej jego emocji. „Bez względu na to, do czego

²¹ I. Tomczyk-Jarzyna, *Twarz i (jej) brak. O filmie Lokator Alfreda Hitchcocka, „Załącznik Kulturoznawczy” 2020, nr 7, s. 104.*

skłania rozwój fabuły (filmu), najważniejsze jest trzymanie widza w napięciu tak długo, jak się tylko da. W największym skrócie można powiedzieć, że prostokąt ekranu musi być wypełniony emocją²². Ekran i zbliżenie twarzy dają widzowi możliwość spojrzenia na świat z perspektywy bohatera filmu. Balázs nazywa to spojrzenie wstępem do procesu identyfikacji, gdyż widz może odnieść wrażenie, że bohater filmowy również patrzy na świat jego oczami.

Topika filmowa jest – jak topika w rozumieniu tradycyjnym – procesem retorycznym, który powszechnie znane motywy podaje dyspozycji jako materiał do argumentacji oraz ekspresji emocji. Należy postrzegać ją jako system, który umożliwia retorowi znalezienie dla zróżnicowanych tematów i celów możliwych środków perswazji, i to w sensie czysto praktycznym. Zgodnie z zasadami *loci a persona* oraz *loci a re*²³, a więc zasadami pozwalającymi przyporządkować każdy topos danej osobie lub sprawie, topika prezentuje cały szereg powszechnie uznanych formuł uzasadniających, które retor może stosować wybiórczo, aby w ten sposób osiągnąć zamierzony cel. W tym wymiarze topika filmowa sprzyja skutecznej komunikacji między twórcami filmu a jego widzami. Formuły uzasadniające opierają się na powszechnym mniemaniu, na *doxa* i nawiązują tym samym do tego, co przez większość społeczeństwa postrzegane jest jako właściwe i uznawane²⁴. Topos jest więc „argumentacyjnym punktem widzenia o ogólnym znaczeniu”²⁵, który wpleciony jest w zasadę tworzenia - definiowaną przez Arystotelesa – i umożliwia retorowi „rozstrzygnięcie każdej istniejącej, wątpliwej kwestii na podstawie powszechnie panujących opinii”²⁶.

BIBLIOGRAFIA

Balázs B., *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porges, Warszawa 1987.

Lohmeier Anke-Marie, *Filmrhetorik*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1996.

Blair J. A., *The Rhetoric of Visual Arguments*, in: Ch. A. Hill, M. Helmers, *Defining Visual Rhetoric*, New York.

²² R. Truffaut, Hitchcock/Truffaut, tłum., oprac. I postowie T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 58.

²³ Argumenty z osoby i argumenty z materii sprawy, cyt. za: H. Lausberg, dz. cyt., 223.

²⁴ Zob.: Arystoteles, *Topiki. O dowodach soficznych*, Warszawa 2021, I, 1.

²⁵ L. Bornscheuer: dz. cyt., s. 45.

²⁶ Arystoteles, dz. cyt.

- Bornscheuer L., *Topik: Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt a. M. 1976.
- Deleuze G., *1. Kino. Obraz – ruch. 2. Obraz – czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.
- Demby Ł., *Kino w zwierciadle psychoanalizy*, „Estetyka i Krytyka” 2000, nr 1.
- B. Emmrich, *Topika i topoi*, przekł. J. Koźbiał, „Pamiętnik literacki” 1977, r. 68, z. 1, s. 237.
- Gunning T., *In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film*, in: M. Micale: *Modernism/Modernity* 4:1 (1997).
- Gunning T., *Kino atrakcji*, „Meteor” 1996, nr 4, 1996, s. 26.
- Joost G., *Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, Bielefeld 2008.
- Koch G., *Auge und Affekt: Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt a. M. 1995.
- Lacan J., *Funkcje i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, Warszawa 1996.
- H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- Rusinek M., *Retoryka obrazu*, Kraków 2012, s. 75.
- Tomczyk-Jarzyna I., *Twarz i (jej) brak. O filmie Lokator Alfreda Hitchcocka*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2020, nr 7.
- Truffaut R., *Hitchcock/Truffaut*, tłum., oprac. i postłowie T. Lubelski, Izabelin 2005.
- Hasło: *Western*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Warszawa 2010.

Biogram

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.

ORCID 0000-0001-9180-7237