

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska

Uniwersytet Łódzki

Retoryka zagrożenia i emocji (uczuć i afektów) w dokumentach filmowych pt. „Mała Zagłada” i „Sól ziemi”

The rhetoric of threats and emotions (feelings and affects) in film documentaries “A Minor Genocide” and “Salt of the Earth”

ABSTRAKT

Analizowane w niniejszym artykule zagrożenia dotyczą dwóch sfer – militarnej i sfery globalnego zagrożenia głodem. Opowiedzenie historii filmowej o ludziach zagrożonych śmiercią jest jednocześnie próbą przyjrzenia się człowiekowi w sytuacji ostatecznej. Film – jako przekaz audiowizualny, posiada charakterystyczne dla siebie środki wyrazu, umożliwiające twórcom opowiadanie o świecie i człowieku. Filmowe środki wyrazowe i sposoby prowadzenia narracji można wykorzystać w filmie w taki sposób, by przekazywały wiadomości o świecie i człowieku w sposób komunikacyjnie skuteczny.

W przypadku różnych tekstów kultury skuteczność komunikacyjna jest ściśle związana z konstruowaniem ich zgodnie z zasadami retoryki tekstu. Celem niniejszego artykułu jest zbadanie sposobu prezentacji konkretnych zagrożeń życia i zdrowia człowieka w dwóch filmach dokumentalnych, a więc próbą odpowiedzi na pytanie, czy w tekście audiowizualnym mamy do czynienia z **retoryką zagrożenia**. Analiza neoretoryczna dokumentów filmowych „Sól ziemi” i „Mała Zagłada” potwierdza, że w dokumentach Wima Wendersa i Natalii Korynckiej-Gruz mamy do czynienia z **perswazją współczującą**, która, wraz z **retoryką uczuć i emocji**, może być uznana za ważny składnik **retoryki zagrożenia**.

SŁOWA KLUCZOWE:

film dokumentalny, retoryka zagrożenia, perswazja współczująca, analiza retoryczna, **retoryką uczuć i emocji**

ABSTRACT

The threats analysed in this article concern two spheres – military and the sphere having the nature of a global threat of hunger. Telling a film story about people threatened with death is at the same time an attempt to view a human in the final situation. The film as an audiovisual message has its own characteristic means of expression, enabling the creator to talk about the world and man. Film means of expression and narrative methods can be used in a film in such a way that they convey messages about the world and man in a communicatively effective way. In the case of various cultural texts, the communicative effectiveness is closely related to constructing them in accordance with the principles of text rhetoric. The aim of this article is to examine the way of presenting specific threats to human life and health in two documentaries, and thus an attempt to answer the question whether we deal with **the rhetoric of threat** in an audiovisual text. The neo rhetorical analysis of documentary films “The Salt of the Earth” and “A Minor Genocide” confirms that in documentaries by Wim Wenders and Natalia Koryncka – Gruz we deal with the **compassionate persuasion**, which, together with the **rhetoric of feelings and emotions** can be considered as an important component of the **rhetoric of threat**.

KEYWORDS:

film of documentary, the rhetoric of threat, compassionate persuasion, rhetoric of feelings and emotions

Analizowane w niniejszym artykule zagrożenia dotyczą dwóch sfer – militarnej i sfery globalnego zagrożenia głodem. Opowiadanie historii filmowej o ludziach zagrożonych śmiercią jest jednocześnie próbą przyjrzenia się człowiekowi w sytuacji ostatecznej. Film, jako przekaz audiowizualny, ma charakterystyczne dla siebie środki wyrazu, umożliwiające twórcom opowiadanie o świecie i człowieku. Filmowe środki wyrazowe i sposoby prowadzenia narracji można wykorzystać w filmie w taki sposób, by przekazywały wiadomości o świecie i człowieku w sposób komunikacyjnie skuteczny. W przypadku różnych tekstów kultury skuteczność komunikacyjna jest ściśle związana z konstruowaniem ich zgodnie z zasadami retoryki tekstu. Celem niniejszego artykułu jest zbadanie sposobu prezentacji konkretnych zagrożeń życia i zdrowia człowieka w dwóch filmach dokumentalnych, a więc próbą odpowiedzi na pytanie, czy w tekście audiowizualnym mamy do czynienia z **retoryką zagrożenia**¹.

„Sól ziemi” (2014) w reżyserii Wima Wendersa i Juliano Ribeiro Salgado² oraz „Mała Zagłada” (2018) Natalii Korynckiej-Gruz opowiadają o ludziach, którzy widzieli i pośrednio uczestniczyli w sytuacji zagrażającej życiu. Sebastião Salgado i Anna Janko są bohaterami filmów, i opowiadają w nich o zagrożeniach, które zaobserwowali w trakcie reporterskiej podróży na kontynent afrykański (Salgado) oraz w głąb siebie i historię własnej rodziny (Janko). W dokumentach treść prezentowana jest na dwóch planach czasowo-przestrzennych, a narracja ma konstrukcję „tekstu w tekście”³. Wenders pozwala wypowiedzieć się w filmie bohaterowi poprzez fotografię własnego autorstwa, natomiast Koryncka-Gruz stosuje animację w celu opowiedzenia zdarzeń z okresu II wojny światowej. Wprowadzenie jednego tekstu kultury – jakim jest np. fotografia – w strukturę innego – np. filmowego,

¹ Retoryka zagrożenia jest rozumiana jako retoryka, która odwołuje się i apeluje do uczuć pojawiających się bezpośrednio w stanie zagrożenia życia. Autorka uznała za zasadne operowanie nazwą ułatwiającą opis i analizę, dlatego w tekście pojawia się określenie „retoryka zagrożenia”. O uczuciach-afektach pisał Arystoteles w księdze II. W tekście niniejszym nawiązuję do rozważań klasycznych, jak również do artykułu B. Bogołębskiej, ilustrującego „retorykę uczuć” na podstawie wybranych polskich reportaży z XX i XXI w.

² W. Wenders zrealizował film wraz z synem Sebastião Salgado, który pojawia się w dokumencie również jako bohater.

³ „Tekst w tekście – zauważa badacz – to specyficzna konstrukcja retoryczna, w której odmienność w sposobach kodowania różnych części tekstu staje się czynnikiem ujawniającym autorskie komponowanie i czytelniczą percepcję tekstu”, (w:) J. Łotman, *Tiekst w tiekstie*, „Trudy po znakovym sistiemam”, XIV, Tartu 1981, s. 13, cyt. za: S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983, s. 107.

wprowadza pewną dialogiczność tychże tekstów. W przypadku fotografii i filmu można zauważyć, że teksty uzupełniają się – film ułatwia prezentację obrazu statycznego, który w ostateczności kreuje samodzielną rzeczywistość, wzbogacając tym samym przekaz filmowy. Strategia narracyjna, z jaką mamy tu do czynienia, opisuje Małgorzata Pietrzak. Zdaniem badaczki, sztuki widowiskowe, jak teatr i film, mogą korzystać ze wspólnych ram kompozycyjnych, aby wprowadzić do tekstu kultury inny tekst posiadający konkretną narrację, a tym samym nadać mu ramy – jak pisze badaczka – **porządku retorycznego**⁴. Taki porządek wynika z faktu zastosowania zasad komponowania tekstu opowiadającego o sztuce, a nie rzadko i będącego sztuką samą w sobie.

Narracja filmu „Sól ziemi” została uporządkowana w taki sposób, by tematyka i forma prezentowanych zdjęć nie straciły właściwego znaczenia. W dokumencie Wenders opowiada biografię znanego fotografa i prezentuje jego prace, a jednocześnie sprawia, że statyczne ze swej natury zdjęcia nie wpływają negatywnie na dynamikę filmowej narracji, której podstawę stanowią „zwierzenia” artysty do kamery i jego dzieła. W tym sensie „Sól ziemi” to jedna z odmian filmu dokumentalnego – film o sztuce⁵. Fotografie Salgado same w sobie stanowią sztukę, a jednocześnie są drugim planem wyrażania treści w filmie faktów. Przenoszą widza na inny plan przestrzenny i czasowy, np. do Etiopii, Tanzanii, Kongo, Rwandy, byłej Jugosławii, Iraku. Cytowana w dokumencie fotografia jest również nośnikiem uczuć i afektów, za pomocą których przekazywane są widzowi konkretne emocje. Z jednej strony więc porządek wypowiedzi organizuje strategia „**tekstu w tekście**”, z drugiej tzw. **retoryka emocjonalna**⁶.

„Mała Zagłada” ma dynamiczną narrację. Jej konstrukcję wzmacnia strategia „tekstu w tekście”, która pozwala opowiedzieć inną opowieść (przywoływaną przez Annę i jej matkę) za pomocą fabularnej inscenizacji animowanej. Koryncka-Gruz przenosi widza filmu do roku 1943, pokazując to, czego kamera zarejestrować nie mogła, ale co pozostało w pamięci świadków tragicznych wydarzeń.

⁴ Zob. M. Pietrzak, *Retoryka. Narzędzie w twórczej komunikacji. Teatr i film*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012, s. 175.

⁵ Zob.: Z. Czeczot-Gawrak, *Filmowa prezentacja sztuki*, Warszawa 1979 oraz J. Głowa, *Klasyka polskiego filmu o sztuce. Dwie tendencje*, „Estetyka i Krytyka” 13/14 (2/2007 – 1/2008), s. 47–61.

⁶ Pisze o niej B. Bogołębska, *Wartości i uczucia we współczesnych polskich reportażach*, „Follia Litteraria Rossica” 2015, nr 8, s. 241–250.

1 czerwca 1943 roku rozegrała się na Zamojszczyźnie pacyfikacja wsi Sochy. Niemieccy żołnierze – w odwecie za pomoc ludności tubylczej partyzantom – palili domy, stodoły, zabijali masowo ludzi. Według historyka Czesława Madajczyka zginęło 106 mężczyzn, 54 kobiety i 24 dzieci⁷. Z 88 chałup pozostały tylko 3. Z domu pod numerem 57 ocalały dzieci – dziewięcioletnia Teresa, jej młodsza siostra Kropka i najmłodszy brat Jaś. Losy tej jednej konkretnej wsi znane są dzięki córce ocalałej Tereski – Annie Janko, która jako dojrzała kobieta postanowiła opisać tragiczne wydarzenia z czasów drugiej wojny światowej w książce pt. „Mała Zagłada” (2015). Fragmenty książki Janko, czytane przez Magdalenę Cielecką, uzupełniają animacyjną inscenizację w dokumencie filmowym. Narracja filmu jest składową literatury, sztuki animacji i metod dokumentalnych, nie tracąc płynnej natury opowiadania o ważnej ponadczasowej prawdzie, że teraźniejszość wynika z tego, co zdarzyło się w przeszłości.

Zdjęcia z kolejnych wypraw Salgado do Etopii, Tanzanii, Kongo, Rwandy, byłej Jugosławii są prezentowane i omawiane przez głos z off-u w filmie Wendersa „Sól ziemi”. Salgado pojawia się jako fizyczna postać ubrana w czarną koszulę, filmowana w planie bliskim. Jest to zabieg zaplanowany, ponieważ w tej konkretnej części dokumentu fotograf odśłania przed widzem emocje związane z reakcją na zło, z jakim zetknął się w różnych częściach świata. Wiele miejsc w Afryce odwiedził dzięki organizacji „Lekarze bez granic”. Rzeczowo opowiada do kamery o migracji całych ludów uciekających od konfliktów i suszy, od głodu i pragnienia, cierpienia i bólu. „[...] w środku Europy – z trudem mówi Salgado do kamery – pod koniec XX wieku – przemoc, brutalność, śmierć... Cechuje nas skrajna brutalność. To historia bez końca, historia szaleństwa”. Następnie relacjonuje wydarzenia z Kongo, mówi o tym, że podczas migracji Tutsi i Hutu umierało dziennie około 15 tysięcy ludzi, bo, z braku żywności, wody pitnej i higieny, rozszerzyła się cholera. W tym miejscu widzowi pokazuje się – dzięki zbliżeniu twarzy – smutek w oczach Salgado. Potwierdzają go słowa zsynchronizowane z obrazem: „[...] każdy powinien zobaczyć te obrazy, żeby zobaczyć jak straszny jesteśmy gatunkiem. [...] Wyszedłem stamtąd ciężko chory, syptałem się fizycznie. Nie miałem żadnej choroby zakaźnej. Chora była moja dusza”. W 1997 roku Salgado dokumentował ucieczkę prawie dwóch milionów ludzi z Rwandy. Po sześciu miesiącach spędzonych w puszczy nieliczni wrócili. Wielu umarło z wycieńczenia, inni stracili zmysły, część ludności wymordowano. Fotograf

⁷ Zob.: Cz. Madajczyk, *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, tom 1–2, Warszawa 2019.

opowiada o tych zdarzeniach i zamyka oczy, a w warstwie słownej padają oskarżycielskie stwierdzenia: „Kiedy stamtąd wróciłem, nie wierzyłem w nic. Nie wierzyłem w zbawienie ludzkości. Czegoś takiego nie można przetrwać. Nie zasługiwaliśmy, żeby żyć. Nikt nie zasługiwał. Ile razy odkładałem aparat, żeby płakać nad tym, co widziałem”. Po tych słowach w obrazie następuje zaciemnienie, a wypowiedź narratora tworzy swoistą kodę: „Sebastião zajrzał w jądro ciemności”. Ten fragment filmu Wendersa można uznać za ilustrację **retoryki uczuć** – wstyd, smutek, oburzenie, współczucie, lęk, litość, a także bezsilność mają charakter perswazyjny. Nie można mieć całkowitej pewności, że autor – tutaj reżyser dokumentu – odwołał się do „stanów” i „doznań”⁸ bohatera, by wpłynąć na nastrój widza, ale na pewno mamy tu do czynienia z sytuacją o charakterze perswazyjnym. Salgado komentuje zdjęcia, które równolegle prezentuje obraz filmowy, a w jego głosie, sposobie mówienia, jak i treści wyraźnie odczuwalne jest uczucie cierpienia, litości, jakiego można doznać na widok ludzi żyjących na skraju rozpacz, na granicy życia i śmierci. Do opisu tych i podobnych uczuć służy tzw. perswazja współczująca⁹.

„Sebastião zajrzał w jądro ciemności”.

Ten fragment filmu Wendersa można uznać za ilustrację **retoryki uczuć** – wstyd, smutek, oburzenie, współczucie, lęk, litość, a także bezsilność mają charakter perswazyjny.

Operowanie planem bliskim – w tym zbliżeniu twarzy – bywa najczęściej źródłem filmowego afektu. W historii myśli filmoznawczej otrzymało ono nazwę – wizualny topos twarzy¹⁰. O twarzy i zbliżeniu, detalu pisał Béla Balázs, gdy tworzył katalog podstawowych środków filmowych. „Zbliżenie umożliwia odkrycie i ukazanie nowego oblicza przedmiotów, lecz przede wszystkim – podkreśla Jacek

⁸ *Retoryka. Poetyka*, tł. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 144.

⁹ Zob.: M. Korolko, *Sztuka retoryki*, Warszawa 1990, s. 70–73.

¹⁰ Zob.: G. Deleuze, 1. Kino. Obraz – ruch, 2. Obraz – czas, Wydawnictwo Słowo/ obraz te-
rystoria, Gdańsk 2008, s. 99. „Obraz – uczucie” nazywamy „obrazem afektywnym” ze względu na retoryczne znaczenie afektu w skutecznej komunikacji”.

Ostaszewski – odkrywa i ukazuje twarz człowieka, w zbliżeniu bowiem można uchwycić fizjonomię i mimikę, które są najbardziej subiektywnymi środkami wyrazowymi człowieka [...]”¹¹. Balázs odmawia innym zbliżeniom tego, co związane jest ze zbliżeniem twarzy. W kontekście rozważań dokonywanych przez badacza trzeba zwrócić szczególną uwagę na to, że zbliżenie twarzy pozwala odstąpić treści psychiczne prezentowanej postaci, a te są jednocześnie silnym źródłem afektów. Gesche 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**¹². Podobnie klasyfikował zbliżenie twarzy postmodernistyczny filozof kina Gilles Deleuze. Badacz ten wyróżnił filmowe obrazy postrzegania, akcji i obrazy afektu. „Obraz–uczucie jest ujęciem w zbliżeniu, a zbliżenie jest twarzą”¹³. 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 tłumi¹⁴.

Zbliżenie twarzy artysty, który opowiada o swoich dziełach pozwoliło Wendersowi pokazać cenę, jaką zapłacić musiał Salgado, gdy podjął trudy wypowiadania się o problemach społecznych. Prace Salgado stały się źródłem informacji o ludziach zamieszkujących dalekie kraje. Bohaterowie prac fotografa często mają cechy wyglądu zewnętrznego, które potwierdzają siłę charakteru, ducha, siłę fizyczną. Mają „poorane życiem” – jak mówi autor – twarze (mieszkańcy Ameryki Łacińskiej), fizycznie umęczone ciała (pracownicy kopalni złota, Irańczycy pracujący w rafineriach Husajna), „smagane” wiatrem i piaskiem pustyni oraz ciała wycieńczone brakiem pożywienia i wody (Etiopia, Kongo, Tanzania, Mali). Widz poznaje tych bohaterów dzięki obiektywowi aparatu fotograficznego. Taka jest

¹¹ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 50.

¹² Zob.: G. Joost, *Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, Bielfeld 2008.

¹³ Zob.: G. Deleuze, *1. Kino. Obraz – ruch, 2. Obraz – czas*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 99. „Obraz – uczucie” nazywam „obrazem afektywnym” ze względu na retoryczne znaczenie afektu w skutecznej komunikacji.

¹⁴ Tamże, s. 101.

funkcja „fotografii dokumentalnej”¹⁵. Prezentacja „zawartości tematycznej” fotografii większemu gronu widzów jest domeną kina dokumentalnego, który stał się w historii kinematografii nośnikiem medialnym wielu faktów pochodzących z życia społeczeństw na całym świecie.

W „Małej Zagładzie” z kolei zbliżenia prezentują twarze głównych bohatererek – Teresy, Anny i Zuzanny, będąc również nośnikiem afektów, ale wynikających z połączenia portretu twarzy z opowiadaniem filmowym za pomocą animacji. Pierwsza sekwencja filmu wprowadza widza w tematykę całej opowieści. Jest metaforyczna, częściowo animowana, częściowo realistyczna i jej celem jest prezentacja perspektywy narracyjnej. Obraz prezentuje, za pomocą prostej kreski animacyjnej, dziewczynkę idącą poprzez kolorowy, wesoły świat. Bohaterka wchodzi do sklepu, uśmiecha się, a gdy przystaje obok lady sklepowej i sięga po cukierek do misy, rozbrzmiewa huk nadlatującej bomby, a misa z cukierkami rozpada się. Animacja zmienia kolory na odcienie czerni, nadlatują samoloty ze swastykami, biegną żołnierze z karabinami, umierają ludzie i kończy się radosna scena. Kolejne ujęcie prezentuje pięknie położoną na równinie wieś. To Sochy współcześnie. Dalej jest zbliżenie osoby piszącej na komputerze, a na dalszym planie kamera pokazuje młodą kobietę siedzącą pod oknem. Zbliżenie zatrzymuje się na jej, pograżonej w zadumie, twarzy i narracja płynnie przechodzi do animacji, w której pojawi się „obrazki” z dzieckiem jako bohaterem głównym. W warstwie dźwiękowej narrator (Zuzanna) cytuje fragment literacki „Małej Zagłady”:

Dziecko żyje na bardzo małej planecie (...). Ma mamę, tatę, siostrę, brata, psa Miśka na podwórku, kotki w szopie, dziadka z czarnym wąsem, a w innej wsi drugiego dziadka, z wąsem płowym. Ma słońce i księżyc nad sadem, drzewo i pole, szmaccianą lalkę, nowy zeszyt, trawki do gwizdania (...). Kiedy więc dziecku zabijają na jego oczach rodziców, to jakby świat zabijali, razem ze słońcem, księżycem, drzewem, polem, zeszytem, lalką¹⁶.

¹⁵ Zob.: S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tł. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, wyd. 2, Gdańsk 2008, s. 41. Określenie „fotografia dokumentalna” jawi się jako swoisty tautologizm, ponieważ fotografia jako taka zakłada dokumentarność. W teorii fotografii Kracauer użył w stosunku do fotografa takich określeń jak „artysta”, „antropolog”, „reportażysta”, który jest „świadkiem”, „obserwatorem”, „obcym”. Jako obserwator i dokumentator fotograf – według Kracauera – „przypomina obojętne lustro”, ponieważ nie jest uwikłany w wydarzenie, którego jest świadkiem.

¹⁶ A. Janko, *Mała zagłada*, Kraków 2015, s. 48 (wersja ebook).

Kolejna scena to animacja robiona metodą wycinanki. Pokazuje dziecko w łonie matki na abstrakcyjnym głęboko czerwonym tle i czarne wilki, okrutne dziki, które atakują dziecko. Po nich – w obrazie animacji – zostaje tylko pustka i wszechobecna czerwień – może to krew matki, a może płomień? W tle słychać słowa narratora (Zuzanna): „Strach jest rodzajem pamięci (...). Strach dziedziczny, przekazany w życiu prenatalnym, wysany z mlekiem matki”¹⁷. Kolejne ujęcie prezentuje realistyczne filmowe zbliżenie młodej kobiety – Zuzanny, córki Anny, wnuczki Teresy. Jest czymś w rodzaju portretu w lustrze, a obok niej rodzina z Soch – obraz symultanicznie prezentuje stare zdjęcie małej Teresy, Kropki, Jasia. Portret rodziny, która przeżyła piekło zagłady i rodziny, która pamięta o tragicznych zdarzeniach. W kolejnej scenie Anna, córka Teresy, opowiada Zuzannie o rodzinie i wspólnie oglądają zdjęcia. Wraz z pamięcią trzy pokolenia kobiet dziedziczą „tamto” zdarzenie z 1 czerwca 1943 roku. W innym fragmencie dokumentu kamera towarzyszy podróżującej pociągiem Annie. Obraz wypełnia zbliżenie twarzy bohaterki, z której nie można dużo wyczytać, co najwyżej zadumę. Jednak zderzenie zbliżenia obrazowego ze słowami narratora (Magdalena Cielecka) jest czymś w rodzaju emocjonalnego zbliżenia, bo widz dowiaduje się, że Anna pamięta to wszystko, w czym nawet nie uczestniczyła: „Wyobrażam sobie albo pamiętam. (...) Strach jest rodzajem pamięci (...), dlatego pamiętam tamten dzień, jakbym go sama przeżyła”¹⁸.

Dorośla Anna wspomina swoje dzieciństwo i matkę. Jest to obraz osobliwy. Słowa narratora (Cielecka) mówią o tym, że jako dziecko Anna czuła, że ma dwie matki. Jedną, za którą tęskniła i była z niej dumna, bo matka była wtedy piękną kobietą i drugą mamę – małą dziewczynkę, „(...) której na wojnie zginęli rodzice. To właśnie ta mama-dziewczynka kładła się nieraz na tapczanie w dzień i płakała nie wiadomo, dlaczego”¹⁹. Słowom w warstwie obrazowej towarzyszy kolaż. W planie pełnym pokazana jest postać leżącej na tapczanie kobiety, w kolejnym – bliskim – ujęciu ma ona twarz dojrzałej i smutnej Teresy. Po chwili pojawia się na tym zdjęciu animacja dziecka (Anna), które głaszcze matkę po głowie i ściąga z jej twarzy kolejne maski – podobiznę dojrzałej Teresy (zob. zdjęcie 1), dziecka z piegami i warkoczykami z czasów wojny (zob. zdjęcie 2), a na samym końcu pozostawia, w miejscu twarzy, zdjęcie upamiętniające zgliszczka wojenne.

¹⁷ *Mała zagłada*, reż. N. Koryncka-Gruz, 2018, 3' 10"-3'50".

¹⁸ Tamże, 6'58-7'05.

¹⁹ Tamże, 40'-28"-40'50.



Zdjęcie 1.

Źródło: Mała Zagłada, 40'36" (<https://vimeo.com/270604968>, dostęp: 07.07.2021).



Zdjęcie 2.

Źródło: Mała Zagłada, 40' 38" (<https://vimeo.com/270604968>, dostęp: 07.07.2021).

Obrazy realistycznych twarzy z teraźniejszości – pogrążone w zadumie, zbliżenia wykonane metodą animacji z przeszłości oraz ich kolażowe połączenie za pomocą montażu w filmie, portretują trzy pokolenia kobiet. Ich przeżycia i wspomnienia (Teresa i Anna), rozważania i obawy (Anna i Zuzanna) prezentuje kreska

animacyjna, a zbliżenia są – za każdym razem – miejscem, z którego zaczyna się wiwisekcja, próba wytłumaczenia tego, co jest, co było i ma szansę zaistnieć także współcześnie. Koryncka-Gruz w taki sposób spróbowała dotrzeć do genezy i istoty strachu, który ma źródło w przeszłości, ale jest dziedziczony i wyznacza pewien trend w przyszłości. Tytuł dokumentu „Mała Zagłada” jest metaforyczny, a jednocześnie pobrzmiewa w nim zapowiedź zagłady pewnej części „ojczyźnianego” świata, czyli pewnej wsi na Zamojszczyźnie. Film Korynckiej-Gruz opowiada także o innej zagładzie, która w planach nazistów objąć miała wszystkie zdobyte w czasie wojny tereny. Animacyjna kreska rysuje tragiczne zdarzenia z okresu II wojny światowej, pokazuje zastosowanie planowanych przez Niemców pieców-silosów, czyli maszyn szybkiego masowego spalania na terenach okupowanych. W dokumencie mówi się jeszcze o innej sferze zadawania bólu, gdy animacyjna wycinaka prezentuje współczesny przejaw zabijania ogromnych ilości zwierząt hodowlanych.

Kolejne ujęcia sceny, z której widz dowiadyuje się o powojennych losach Teresy, dzieciństwie i dorastaniu Anny, podkreślają to, że źródłem cierpienia matki i córki był 1 czerwca 1943 roku. Wszystkie wątki filmu – i książkowego pierwowzoru – prowadzą do tragicznego zdarzenia z czasów II wojny światowej. Dzień ten jest opowiedziany szczegółowo w warstwie słownej filmu przez narratora (Cielecka), słowami zaczerpniętymi z książki Ferenc i pokazany za pomocą animacji. Z samą narracją tej opowieści w filmie związany jest podwójny portret Teresy, który prezentuje Teresę jako staruszkę (intymne zbliżenie), trzymającą w dłoniach zdjęcie swojego ojca. Jest ono ubrudzone krwią w wojennych czasach, a teraz starannie schowane za szkłem oprawki, z którego kobieta palcem delikatnie wyciera niewidoczny kurz. Zbliżenie trzymanego przez postać zdjęcia jest punktem, w którym rozpoczyna się opowieść o tragicznych wydarzeniach z 1943 roku. Bohaterką tej opowieści jest kilkunastoletnia Teresa. Animacja, podobnie jak obraz filmowany w czasie rzeczywistym, prezentuje dziewczynkę w planie bliskim, który jest źródłem ekspresji i emocji (zob. zdjęcie 3). Dziewczynka jest w tym miejscu opowieści przerażona, ponieważ żołnierz podpala jej rodzinny dom. Po chwili zabija ojca Tereski, a minutę później celuje do matki, którą również zabija. Wtedy matka osuwa się na ziemię, a jej ręk wypada najmłodsza siostra Tereski – Kropka. Kolejny kadr animacji oddaje lęk, obawę, trwogę, żal rysujące się na twarzach Teresy i jej drugiej siostry Krysi (zob. zdjęcie 4). Scena przepełniona jest emocjami, epatuje strachem i jako całość opisuje tragedię rodziny Sochów, która kończy się śmiercią rodziców i pozostawia na ustach dzieci słowa: „Jesteśmy sierotami”.



Zdjęcie 3.

Źródło: Mała Zagłada, 19' 52" (<https://vimeo.com/270604968>, dostęp: 07.07.2021).



Zdjęcie 4.

Źródło: Mała Zagłada, 20' 37" (<https://vimeo.com/270604968>, dostęp: 07.07.2021).

Anna, córka Teresy próbowała opowiedzieć w filmie i literackim pierwowzorze o tym, że fizycznie ocalała z pogromu wsi Sochy matka, tak naprawdę do ocalałych nie należała. Odziedziczyła strach, który żyje mniej przez wszystkie lata do dziś i przekazuje go następnym pokoleniom. Anna i Zuzanna strach ten odziedziczyły i każda – na swój sposób – próbuje żyć z odziedziczoną apokalipsą, którą przeżyła ich matka i babcia.

Małgorzata Jakubowska zacytowała w interesującym eseju pt. „Uwierzyć w ciało. Uwierzyć w śmierć”²⁰ filozofa kina Deleuze, który zauważa, iż współczesność otrzymuje tak wiele obrazów medialnych, nazywanych prawdziwymi, że widzowie przestali reagować na przerażające informacje ze śmiercią i przemocą w tle. Deleuze stwierdza: „Cechą nowoczesności jest to, że nie wierzymy już w ten świat. Nie wierzymy nawet w to, co się nam przydarza: miłość, śmierć zupełnie jakby tylko w połowie nas dotyczyły [...] świat przypomina nam kiepski film...”²¹. Jakubowska zwraca uwagę na to, że filozof kina poszukuje sposobu na przywrócenie człowiekowi wiary w to, co prawdziwe – miłość, śmierć, brutalność, grozę poprzez prezentację „prawdy” w kinie, ale

filozof-kinoman szuka innego kina niż to, które wylewa się mainstreamową rzeką. Nie chodzi zatem o filmy, które proponują nam jedynie zabawę, niezobowiązującą rozrywkę w sobotni wieczór; Deleuze’a nie interesuje filmowy spektakl, który zaofferuje nam błogą bezmyślność, ale szuka takich filmów, które zmuszą nas do myślenia i nauczą, jak znów wierzyć w realność naszego świata²².

Filmy, jakie badacze proponują do „głębokiej” prezentacji świata, mają zmuszać do myślenia, rozważań i pokazywać świat z wielu perspektyw²³. Film dokumentalny, operujący obrazami świata utrwalonymi na fotografii oraz na taśmie filmowej, posiadający więc dwóch narratorów, tym wymaganiom wydaje się sprostać. Dokument Wendersa i Salgado „Sól ziemi” nie jest propozycją z natury rozrywkową. Dotyka ważnych problemów współczesności – zagrożeń militarnych, głodu, przemocy, współczesnych konfliktów narodowościowych. Ich prezentacja

²⁰ Zob.: M. Jakubowska, *Uwierzyć w ciało. Uwierzyć w śmierć. Kilka analiz filmowych na marginesie filozofii kina Gillesa Deleuze’a*, „Dyskurs” 2018, tom 24, s. 86–105.

²¹ G. Deleuze, *1. Kino. Obraz – ruch, 2. Obraz – czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 393.

²² M. Jakubowska, dz. cyt., s. 88.

²³ Zob.: tamże, s. 89.

jest zachowana w tonie niezwyklej uwagi i powagi opisu, pełna godności i zrozumienia dla cierpień zwykłego człowieka. W filmie nikt nie lekceważy zagrożeń, które sprowadza na człowieka inny człowiek. „Mała Zagłada” – z kolei – wpisuje się w nurt filmów zmuszających współczesnego widza do myślenia o przeszłości. Dokument filmowy posiada więcej niż jednego narratora. Jest nim narrator w postaci reżysera, dbający o kształt narracji filmowej. Drugim jest główna bohaterka Anna, która zbiera informacje o historii swojej rodziny. Trzecim narratorem jest dziewięcioletnie dziecko – matka Anny, która przeżyła pacyfikację. Poczucie zagrożenia, którego źródłem jest zbrodnia wojenna, nie może być pokazane ina-

Poczucie zagrożenia, którego źródłem jest zbrodnia wojenna, nie może być pokazane inaczej niż poprzez obrazy pełne emocji i uczuć. Mają charakter afektywny, przekazują emocje towarzyszące ludziom przez pokolenia. Wśród nich uczucia najsilniejsze – strach i lęk, konstrukcyjnie przynależące do retoryki uczuć i emocji.

czej niż poprzez obrazy pełne emocji i uczuć. Mają charakter afektywny, przekazują emocje towarzyszące ludziom przez pokolenia. Wśród nich uczucia najsilniejsze – strach i lęk, konstrukcyjnie przynależące do retoryki uczuć i emocji. W obrazach poświęconych II wojnie światowej oraz poczuciu zagrożenia, które odczuwają bohaterki dokumentu, jest również współczucie i próba „zatroszczenia się” o wszystkich ludzi odczuwających lęk i cierpienie z powodu tragicznych wydarzeń przeszłości. W książce Janko pisze: „ofiary, które pozostają bez zadośćuczynienia, skazane są na dalsze cierpienia, niestety. Gdy oprawca odchodzi wolny, cykl się nie zamyka i ofiara nie uwalnia się od bólu. Taki jest ten mechanizm, zbadany przez psychologów”²⁴.

Przeszłość i trauma wynikające z tego, co przeżyte, z czym należy się rozliczyć w teraźniejszości dla dobra przyszłych pokoleń, stały się głównymi czynnikami

²⁴ A. Janko, dz. cyt., s. 66 (wersja ebook).

rozwoju narracji w utworze Janko i jego filmowej interpretacji. „Mała Zagłada” wpisuje się w nurt tekstów kultury wyrosłych na fundamencie *postpamięci*. Tekst literacki Anny Janko Jan Burnatowski klasyfikuje do dzieł powstałych na kanwie „(...) *post*-pokoleniowego dystansu, odgradzającego podmiot od wydarzenia będącego przedmiotem zdarzenia”²⁵. Przywołane pojęcie, którego autorką jest Marianne Hirsch, wprowadza nowy rodzaj historii – „przedmiotem uwagi nie jest już *historia*, bo oto w wyniku fundamentalnej zmiany staje się ona *pamięcią*. Innymi słowy mówiąc: „postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin”²⁶. *Postpamięć* powstaje w wyniku przekazywania historycznych zdarzeń w pamięci pokoleniowej. Nie są to zdarzenia neutralne uczuciowo, ponieważ dotyczą – niejednokrotnie – „wielkich, traumatycznych przeżyć”²⁷.

„Mała Zagłada” wpisuje się w nurt tekstów kultury wyrosłych na fundamencie *postpamięci*.

W wymiarze konstrukcyjnym w analizowanych dokumentach mamy do czynienia z **perswazją współczującą**, która, wraz z **retoryką uczuć i emocji**, może być uznana za ważny składnik **retoryki zagrożenia**. Warto dodać, że w odniesieniu do retoryki zagrożenia zasadnym jest przywołanie kategorii toposu. Paweł Wolski zauważa, że pojęcie toposu pozwala opisywać problematykę zagłady, odnosząc ją do zjawisk i pojęć znanych uczestnikom danej wspólnoty kulturowej. Wolski pisze o toposie jako „(...) cytacie z rzeczywistości, sygnalizującym emocje i doświadczenia, właściwe czasowi, z którego ten cytat pochodzi i osobie, do której należy”²⁸. Zagłada, dotycząca ludzi w przeszłości, musi być tłumaczona

²⁵ J. Burnatowski, *Postpamięć, afekt, odpowiedzialność. Przypadek „Małej Zagłady” Anny Janko*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2015, vol. 15, s. 321.

²⁶ Tamże, s. 312.

²⁷ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna 2011, nr 115, s. 28. Cyt. za: J. Burnatowski, op. cit., s. 232.

²⁸ P. Wolski, *Ślady miejsc wspólnych. O zaletach pojęcia toposu w nadaniach nad Zagładą*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 47.

współczesnym odbiorcom poprzez zjawiska, pojęcia, zagadnienia, które będą mogli zrozumieć i uznać za swoje. Czerpanie więc z kategorii toposu zagłady może być sposobem ułatwiającym analizę tych wszystkich tekstów kultury, które traktują o zagrożeniu życia w ujęciu masowym.

W wymiarze konstrukcyjnym w analizowanych dokumentach mamy do czynienia z **perswazją współczującą, która, wraz z **retoryką uczuć i emocji**, może być uznana za ważny składnik **retoryki zagrożenia**.**

BIBLIOGRAFIA

- Bogołębska B., *Wartości i uczucia we współczesnych polskich reportażach*, „Follia Litteraria Rossica” 2015, nr 8, s. 241–250.
- Czeczot-Gawrak Z., *Filmowa prezentacja sztuki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979.
- Deleuze G., *1. Kino. Obraz – ruch, 2. Obraz – czas*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria Gdańsk 2008, s. 393.
- Głowa J., *Klasyka polskiego filmu o sztuce. Dwie tendencje*, „Estetyka i Krytyka” 13/14 (2/2007 – 1/2008), s. 47–61.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 50.
- Hołyst B., *Wiktymologia*, PWN, Warszawa 1997, s. 64–65.
- Janko A., *Mała zagłada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 48 (wersja ebook).
- Jakubowska M., *Uwierzyć w ciało. Uwierzyć w śmierć. Kilka analiz filmowych na marginesie filozofii kina Gillesa Deleuze’a*, „Dyskurs” 2018, tom 24, s. 86–105.
- Joost G., *Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, Transcript Verlag, Bielefeld 2008.
- Korolko M., *Sztuka retoryki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 70–73.
- Kompała D., *Istota zagrożeń*, „Obronność. Zeszyty Naukowe” 2014, nr 3 (11), s. 24.
- Kowalczyk N. K., *Współczesne zagrożenia bezpieczeństwa*, „Zeszyty Naukowe WSP” 2018, nr 3, s. 25–43.
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tł. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, wyd. 2, Gdańsk 2008, s. 41.
- Madajczyk Cz., *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, tom 1–2, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2019.

Pietrzak M., *Retoryka. Narzędzie w twórczej komunikacji. Teatr i film*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012, s. 175.

Retoryka. Poetyka, tł. i oprac. H. Podbielski, Biblioteka Klasyków Filozofii, Warszawa 1988, s. 144.

Świontek S., *Norwidowski teatr świata*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983, s. 107.

Wolski P., *Ślady miejsc wspólnych. O zaletach pojęcia toposu w nadaniach nad Zagładą*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 47.

Zdrodowski B., *Słownik terminów z zakresu bezpieczeństwa narodowego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Warszawa 2008, s. 186.

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