

KEN – ICHI SASAKI

GŁĘBSZA RETORYKA

MECHANIZM PROPAGANDY JAKO PERSWAZJI¹*Perswazja jako zadanie propagandy*

Przez propagandę rozumiem taką działalność, której celem jest obudzenie lub wzmocnienie świadomości prawdziwej wartości poprzez szeroko rozumiany dyskurs, włączając w to wszelkiego rodzaju opowieści (*fiction*). Odróżniam propagandę od prania mózgu, które polega na brutalnym reformowaniu świadomości przy użyciu środków przemocy, takich jak narkotyki, czy wielokrotne powtarzanie tego samego zdania do ucha osoby unieruchomionej fizycznie. Zadaniem propagandy jest perswazja, ponieważ, w przeciwieństwie do prania mózgu, dąży ona do uzyskania spontanicznego przyzwolenia ze strony widzów. Różnica polega na tym, że propaganda dotyczy *myśli*, zaś zwykła perswazja dąży do zgody na określoną *czynność*, taką jak kontrakt, oddanie głosu, uczestnictwo, ślub itp.

W nowoczesnej świadomości sztuki określenie “sztuka propagandowa” wydaje się być mocno podejrzane, ponieważ wymiar estetyczny, jako żywioł sztuki, polega na prezentacji samych wyglądków, bez związku z ich rzeczywistym istnieniem. Z punktu widzenia autonomicznej koncepcji sztuki, intencja służenia innemu celowi, niż sama sztuka oznacza jej zepsucie. Jednak w gruncie rzeczy granica między światem rzeczywistym a światem artystycznego przedstawienia nie jest ostra. Dzieło sztuki pozornie dalekie od rzeczywistego świata - weźmy obraz Y. Kleina, przedstawiający monochromatyczny błękit², do pewnego stopnia się do niego odnosi, ponieważ doświadczamy tego błękitu albo jako odmiany niebieskiego, którego dotychczas nie

¹ Artykuł powstał jako odpowiedź na pytanie postawione przez prof. B. Dziemidoka: czy sztuka może przyczynić się do określania tożsamości narodowej i wzmocnienia jej świadomości, a jeśli tak, to w jaki sposób? Jako że przede wszystkim chodziło mu o film i literaturę, nie będziemy się tu zajmować tzw. “stylem narodowym” w sztuce. Dostrzegam na przykład w malowidłach ze szkoły Korina [Korin Ogata, 1658-1716 - malarz japoński, twórca odrębnego kierunku w malarstwie, nazwanego Kōrin-ha – przyp. tłum.], czy w porcelanie Kakiemon coś zupełnie różnego nie tylko od dzieł Zachodu, ale również w pewnym stopniu od dzieł chińskich. Z powodu tych różnic postrzegam je jako japońskie. Jednak nie określam ich jako japońskich na podstawie z góry ustalonych pojęć czy schematów, jak zrobiłby to koneser. Po prostu czuję i postrzegam różnicę, zaś pojęcie “japońskości” jest czymś, co ma dopiero zostać skonstruowane przez interpretację tych dzieł na tle innych. W przypadku filmu i literatury jest odwrotnie: rozpoznanie i sympatia, jaką wywołują te formy sztuki względem narodowej tożsamości, nie są efektem przeżycia estetycznego, ale perswazji dokonującej się przez diegetyczną konstrukcję danego dzieła sztuki - powieść, dramat czy film mogą podsuwać pojęcie tożsamości narodowej lub też wywołać uczucie zadowolenia czy dumy z tej tożsamości, poprzez historię, którą opowiadają.

² Chodzi o Yvesa Kleina (1928-1996), który tworzył (m.in. pod wpływem myśli różokrzyżowców, taoistycznej koncepcji przestrzeni, a także twórczości Matisse’a i Fontany) monochromy. Początkowo malował monochromatyczne powierzchnie w różnych kolorach, z czasem skoncentrował się na trzech alchemicznych barwach: błękit, czerwień i złoto. Symbolika błękitu doprowadziła Kleina do odkrycia pustki, która stała się głównym motywem jego twórczości – przyp. tłum.

widzieliśmy, albo jako rodzaj niebieskiego, który widzieliśmy w określonym czasie i miejscu. Można powiedzieć, że stanowi to kwestię jedynie perceptualnego odniesienia, którego jednak nie należy ignorować, bo odgrywa ono istotną rolę w czymś, co służy celom prawdziwie propagandowym. Nowoczesna estetyka niestety nie podjęła wystarczającego wysiłku teoretycznego w tej kwestii. Greckie tragedie oraz wszelkiego typu eposy miały określone cele polityczne i moralne. Z całą pewnością sztuka sakralna, będąca najbardziej pierwotną formą sztuki, jest z tego punktu widzenia „nieczysta”.

Formy sztuki promowane przez nazistów czy państwa socjalistyczne nie są jedynymi formami sztuki propagandowej: twórczość Homera, Ajschylosa czy Fra Angelico, czyli najbardziej klasyczne przykłady z historii sztuki, to również formy sztuki propagandowej. Współczesna estetyka, zamiast otwarcie podjąć ten problem, raczej go unika, traktując te sztuki jako sztuki czyste z powodu ich oddalenia w czasie. Jeśli jednak chcemy radykalnie rozważyć możliwości sztuki, propaganda przedstawia tu rzeczywisty problem.

Jednak skoro tylko próbujemy jakoś podejść do tego problemu, nowoczesna estetyka przystąpi do kontrataku. Powyższe klasyczne przykłady sztuki propagandowej są naiwne w tym sensie, że zawierają przesłanie bezpośrednio w swym temacie. Jednak zgodnie z nowoczesną estetyką w gruncie rzeczy konkretność treści może być z łatwością przezwyciężona w doświadczeniu artystycznym i tak naprawdę jedynie te dzieła sztuki, które potrafią wykroczyć poza swoją konkretność, są uznawane za klasyczne, wybitne dzieła. Na przykład: nie żyję w polis opartym na związkach krwi, ani też nie żyję zgodnie z obyczajami takiej społeczności, jednak pomimo tego zasadniczego dystansu potrafię ekscytować się dramatem politycznym, jakim są *Persowie*, zaś religijne oraz moralne nieszczenia i konflikty Orestesa wzbudzają we mnie głębokie współczucie. Fakt, iż nie jestem chrześcijaninem nie przeszkadza mi czuć się poruszonym głęboką pobożnością *Pasji wg św. Mateusza* J. S. Bacha. Tego rodzaju przykłady były przytaczane do przesytu, aż uznanie ich stało się kwestią zdrowego rozsądku. Według nowoczesnej estetyki doświadczenie estetyczne nie tylko jest możliwe pomimo konkretności treści danego dzieła sztuki, ale oczyszcza ono i przekształca tę konkretność w coś nieistotnego. Jeśli tak jest, wówczas sztuka propagandowa rzeczywiście jest z gruntu niemożliwa.

Nie zamierzam wprost rozwiązywać tutaj problemu jej możliwości. Mój cel jest skromniejszy: chcę przeanalizować taktykę propagandową na konkretnych przykładach i ocenić zasięg jej oddziaływania. Na to, że konkretność treści zostaje w doświadczeniu estetycznym przezwyciężona, przez co staje się nieistotna, wolę odpowiedzieć, że to, iż sztuka propagandowa istnieje, jest faktem. Moim ostatecznym celem jest udowodnienie, że propaganda rządzi się głęboką retoryką. W pierwszej części artykułu omówię makrostruktury, takie jak „punkt widzenia”, oraz sposoby bycia „osobą”, które umożliwiają perswazję; w drugiej zaś zanalizuję przykłady filmów, aby pokazać konkretne mechanizmy perswazji. Mam nadzieję, że ta refleksja przyczyni się do uprawomocnienia momentu propagandy, tak jak ją tu rozumiem, w autentycznym doświadczeniu estetycznym.

Punkt widzenia w sztuce narracyjnej

Przez narrację rozumiem tutaj jej najbardziej podstawową formę, czyli opowieść o ludzkich działaniach: nie tylko epos, dramat i powieść, ale również filmy fabularne oraz najbardziej klasyczna forma baletu są skomponowane według struktury narracji. Nawet malarstwo historyczne czy muzyka programowa przedstawiają jakąś historię. Oczywiście, będziemy się odnosić w szczególności do filmu i dramatu. Jestem głęboko przekonany, że profesor Dziemidok podkreślał rolę powieści i filmów, ponieważ doszedł do wniosku, iż

struktura narracyjna tych form sztuki sprawia, że są **wyjątkowo** wydajnym narzędziem propagandy. Efektywność ta, jak sądzę, wynika przede wszystkim ze szczególnej, właściwej tym sztukom narracyjnym struktury, która narzuca widowni określony punkt widzenia.

J. Margolis mówi o dwuznaczności obrazów A. Kiefera³, zawierających nazistowskie ikony⁴. Obraz może przedstawiać dowolny obiekt, a nawet do pewnego stopnia sugerować jego zmianę lub ruch, jednak fakty dotyczące stanów poznawczych takich, jak: zaprzeczenie, wątpliwość, przypuszczenie, czas itd., są właściwie poza jego możliwościami⁵. W rezultacie obraz zawierający pośród swych elementów swastykę z pewnością mówi nam coś o nazistach, jednak nie możemy wyłącznie na podstawie samego obrazu określić stosunku malarza do nazistów. Wszystko to, pozostając poza zasięgiem obrazowego przedstawienia, jest dziedziną ekspresji językowej. Oczywiście, nawet sztuka propagandowa nie formułuje werbalnie przekonań, do których chce inspirować, tak więc punkt widzenia w sztukach narracyjnych pełni niezwykle użyteczną rolę. W dramacie lub filmie postacie reprezentują określony pogląd poprzez słowa, lub też działanie. Oczywiście istnieje również w każdym przypadku antagonistą, który ucieleśnia pogląd przeciwny i wchodzi w konflikt z główną postacią. A zatem to punkt widzenia, który autor nadaje dramatycznej sytuacji, wskazuje nam, jakie są jego poglądy⁶. Główny bohater jest zawsze tym, który ucieleśnia punkt widzenia autora oraz tą postacią w dramacie, z którą publiczność identyfikuje się w trakcie śledzenia opowieści⁷.

Co do punktu widzenia, należy przez chwilę zastanowić się nad naiwnym złudzeniem, któremu łatwo ulegamy. Jak twierdzi Arystoteles, w przeciwieństwie do eposu przedstawionego w formie narracyjnej, dramat wyraża wszystkie postacie przez ciała aktorów: w pierwszym przypadku jest to opis zgodny z określoną wizją, w drugim – reprezentacja rzeczywistości w mocnym tego słowa znaczeniu. Ich wzajemna relacja jest podobna do tej, która zachodzi między portretem a rzeźbą. Analogia ta skłania nas do przekonania, że podczas gdy epos narzuca nam określony punkt widzenia, w dramacie możemy wybrać dowolny, tak jak w przypadku rzeźby. Jest to jednak naturalna, a w konsekwencji głęboka i nieuchwytna iluzja. Świat dramatu zawiera nie tylko postrzegalną, trójwymiarową przestrzeń, ale również świat duchowy, konstruowany zgodnie z **określoną** ideą. Analizując strukturę sytuacji w dramacie, E. Souriau sądził, że różnice między **nimi** są efektem kombinacji kilku funkcji takich, jak: “siła tematyczna”, “reprezentant

³ Chodzi o Anselma Kiefera (ur. 1945), który inspirował się miejscami związanymi z tragicznymi wydarzeniami w historii Niemiec. Szczególnie wart uwagi jest cykl *Wnętrza*, którego motywem są opuszczone monumentalne nazistowskie budowle – przyp. tłum.

⁴ J. Margolis “Relativism and Cultural Reality” JTLA vol. 22 Department of Aesthetics, Faculty of Letters, the University of Tokyo 1997 s. 16.

⁵ Musimy rozróżnić dwie rzeczy. Jeśli rozszerzymy pole ekspresji z przedstawień naturalnych do znaków sztucznych, możemy wówczas użyć np. “x” (negacja) lub też “?” (pytanie). Co do przypuszczenia lub napięcia nie mamy środków nawet dla tego typu znaków. Skąd ta różnica? Nawet mając do dyspozycji “x” oraz “?” żaden malarz nie używa ich jako środka - stylistycznie rzecz biorąc, Magritte jest malarzem, od którego oczekivalibyśmy tego rodzaju eksperymentów, jednak nie wiadomo mi o tego rodzaju przykładzie wśród jego dzieł. Jaka jest tego przyczyna? Są to interesujące kwestie.

⁶ E. Souriau *Les Deux cent mille situations dramatiques* Flammarion 1950 s. 143, 236-239, *et passim*.

⁷ Nie przeczę, iż istnieją utwory sceniczne pozbawione punktu widzenia, lub takie, w których punkt widzenia jest bez znaczenia. Jednak w tego rodzaju utworach nie ma również bohatera w klasycznym sensie tego słowa. Za przykład mogą posłużyć dwa klasyczne anty-teatralne utwory: *Czekając na Godota* S. Becketa oraz *Lekcja* E. Ionesco, w których nie ma bohaterów, którzy mogliby stać się nośnikami punktu widzenia. My, jako widzowie nie czekamy wraz z Władimirem i Estragonem na przybycie “Pana Godota” w aurze przerażającej niepewności. To jednak nie powstrzymuje naszej potrzeby odczuwania sympatii. Najbardziej naturalną odpowiedzią na tę podstawową potrzebę jest wystawienie tego rodzaju utworów w stylu wodewilowym. Ponieważ jednak przedmiotem naszego zainteresowania jest tu sztuka propagandowa, nie ma potrzeby głębszego rozważenia przypadku utworów pozbawionych punktu widzenia.

wartości”, “przeciwnik” itd., oraz dodatkowo wyboru postaci, która reprezentuje punkt widzenia⁸. Punkt widzenia może być wybrany dowolnie. Jednak należy zachować ostrożność: to autor wybiera punkt widzenia, zaś utwór, który czytamy lub oglądamy, jest już skonstruowany zgodnie z punktem widzenia uprzednio wybranym przez autora.

Możemy więc zapytać, czy możliwe jest wystawienie sztuki z innego punktu widzenia, niż autora. Gdyby punkt widzenia był kwestią wolnego wyboru, taka możliwość musiałaby istnieć. Co więcej, jej realizacja byłaby bardzo interesująca, gdyż sugerowałaby daleko posuniętą kreatywność ze strony twórcy (*metteur-en-scene*⁹). Niestety, jednak taka możliwość z zasady nie istnieje. Punkt widzenia jest obiektywnie wpisany w strukturę dramatu, tak samo, jak istnienie i charakter postaci dramatu, ich wzajemne relacje oraz rozwój fabuły. Weźmy na przykład świat szekspirowskiego *Hamleta*, skonstruowanego z punktu widzenia księcia Hamleta. Klaudiusz, który zamordował swojego rodzony brata, a zarazem poprzedniego króla, i Gertruda, która po niespodziewanej śmierci męża zgadza się poślubić swego szwagra, po objęciu przez niego tronu – oni również mają swoje myśli i pragnienia, cierpienia i smutki. Nie możemy ich jednak poznać, gdyż świat tego dramatu już od pierwszej linijki widzimy oczami rozgoryczonego Hamleta. Nie dlatego, że Gertruda i Klaudiusz nie dysponują wystarczającą ilością kwestii. W pewnym sensie już je znamy, lepiej nawet niż Hamlet, tak, że nie musimy słuchać ich kolejnej sekretnej rozmowy. Nie przestajemy jednak oglądać świata z punktu widzenia Hamleta. Prawda Klaudiusza i Gertrudy jest jedynie epizodyczna, podczas gdy prawda tragicznego świata *Hamleta* Szekspira jest od początku do końca prawdą Hamleta.

Tak właśnie jest z punktem widzenia. Zobaczmy to jeszcze wyraźniej, gdy zauważymy, że punkt widzenia należy do interpretacji do tego stopnia, że jej kreatywność zależy od wolnego wyboru punktu widzenia. Wystawienie sztuki (*mise-en-scene*) jest interpretacją w szczególnym znaczeniu. Jeśli pomyślimy o takich mitycznych tematach, jak Antygona czy król Edyp, które były wielokrotnie dramatyzowane przez wielu poetów, okazuje się, że każdy poeta prezentuje nową interpretację mitu w swojej nowej wersji. Możemy wtedy powiedzieć, że nowatorstwo jego interpretacji jest mierzone tym, jak odmienny jest przyjęty przez niego punkt widzenia. Krótko mówiąc, kreatywność interpretacji jest tutaj podtrzymana przez stroniczość i odmiennność punktu widzenia. Nie możemy jednak dokonywać na tej podstawie uogólnień i obdarzyć twórcę (*metteur-en-scene*) taką samą wolnością wyboru punktu widzenia, jaką ma autor tekstu. Jest to spowodowane tym, że musi on wystawić *całość* dzieła, a zatem nie może zmienić jego struktury w taki sposób, aby móc przyjąć inny punkt widzenia, niż autora. W ramach analizy lub krytyki możemy mówić o *Hamlecie* z punktu widzenia Klaudiusza. Wówczas jednak musimy być przygotowani na zarzut, że w gruncie rzeczy to już nie jest *Hamlet* Szekspira. Jeśli zmieni się całkowicie punkt widzenia, dzieło również zmieni się w inne. Wspaniałym przykładem jest *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* Toma Stopparda (1966), który opowiada na nowo *Hamleta* z punktu widzenia dwóch pomniejszych postaci.

Fakt, że punkt widzenia jest obiektywnie wpisany w strukturę dzieła może dostarczyć bardzo istotnych podstaw taktyce projektu propagandy. Musimy jedynie ucieleśnić myśl, którą chcemy przekazać, w postaci głównego bohatera, jako nośnika głównego punktu widzenia. To jednak byłoby zbyt proste. Każdy dramaturg wie to instynktownie. Nawet naukowiec pragnący rozważyć filozofię danego dramaturga, zwraca uwagę przede wszystkim na słowa głównych bohaterów. Jeśli to takie oczywiste, to powierzanie opinii mającej zainspirować publiczność głównemu bohaterowi jest perswazją przejrzystą i dlatego niezbyt skuteczną. Tak więc sekretu perswazji trzeba szukać gdzie indziej.

⁸ E. Sourau, wyd. cyt. Rozdz. 2 “Les Fonctions dramatiques” s. 57-141.

⁹ Autor w oryginale używa pojęcia *producer*, dodając w nawiasie *metteur-en-scene*, co w j. francuskim oznacza reżysera (przyp. tłum.).

Sympatia jako pomost między rzeczywistością i fikcją

To, że przejrzysta perswazja jest nieefektywna, wynika z działania u widzów zasady rzeczywistości. Rolę tę pełnić mogą ich przekonania moralne, religijne czy polityczne, lub też wymogi ich logicznych czy estetycznych sądów. To, co nas tu interesuje, to nie proste współdziałanie, zwane “fuzją horyzontów”. Rzeczywistość w tym wypadku staje się pewnym aspektem konfliktu między twórcą a odbiorcą. Podkreślaliśmy już rolę punktu widzenia, aby objaśnić strukturę perswazji w teatrze i filmie: świat przedstawiony w sztuce czy filmie jest skonstruowany z określonego punktu widzenia, zaś my widzowie, oglądając ten świat, identyfikujemy się z głównym bohaterem jako nośnikiem punktu widzenia. Teraz musimy zapytać o granice identyfikacji i jak wobec tego identyfikacja jest możliwa? Zaczynamy od tej podstawowej kwestii.

Owocne może okazać się odniesienie do filozofii teatru francuskiego filozofa Henri Gouhier¹⁰. Definiuje on teatr jako sztukę obecności. Oczywiście, przez “obecność” rozumie on w gruncie rzeczy metamorfozę aktora na scenie w obecności widzów. To prawda, że obecność jest szczególną cechą teatru. Film fabularny również zakłada metamorfozę aktora, która jednak nie jest dana widzowi przez jego obecność, ale przez optyczny obraz na ekranie. Obecność dotyczy w równym stopniu muzyków na koncercie, ale tym, co artystyczne nie jest ich fizyczna obecność na scenie, tylko wykonywana przez nich muzyka. Zatem możemy się zgodzić, że teatr jest jedyną sztuką obecności. Jednak, zdaniem Gouhier, obecność nie jest dana jedynie przez aktorów, ale bezwarunkowo wymaga aktywnego współdziałania publiczności. My, widzowie doskonale zdajemy sobie sprawę, że osoba na scenie to nie Hamlet we własnej osobie, ale aktor - George Pitoeff, przebrany za Hamleta, oraz że Hamlet, książę Danii, nie powinien mówić po francusku z rosyjskim akcentem. Niemniej jednak, wiedząc to wszystko, zgadzamy się traktować go jako Hamleta o tyle, o ile jesteśmy widzami w teatrze. Jest to aż nazbyt oczywiste, aby na to zwracać uwagę. Jeszcze lepiej zrozumiemy, że to jeden z najbardziej podstawowych warunków teatru, jeśli spróbujemy sobie wyobrazić sytuację, w której ktoś ośmieli się złamać tę umowę.

Ten “akt dobrej woli” ze strony publiczności, polegający na akceptacji fikcyjnego świata, jest jednym z najbardziej fundamentalnych warunków teatru. Identyfikacja widzów z punktem widzenia rządzącym strukturą danej sztuki jest niczym innym, jak tylko konkretnym procesem urzeczywistniania tej przesłanki, czyli przyzwolenia na fikcję. Istnienie bohatera dramatu jest nierozłącznie związane z istnieniem otaczającego go świata i jego prawdy. Gouhier ujmuje to następująco:

Nikt nie wymaga ode mnie, abym wierzył w to, w co wierzył Sofokles, ale żebym wkroczył w świat jego wierzeń, by móc “uznać za tragedię” to, co w uniwersum innych wierzeń może być rozumiane inaczej. Jeśli Antygona istnieje, to istnieje wraz ze swoją wiarą w niewidzialne prawa; bez tej wiary nie jest już Antygona. Możecie uważać ją za osobę głupią, dla której byłoby dużo lepiej, gdyby pozwoliła martwym pogrzebać martwych. Pod pretekstem, że jej wiara wydaje się wam tylko iluzją, uznajecie, że jej historia jest pozbawiona sensu: oznacza to, że odmawiacie wiary w jej istnienie, zaś wasza zła wola wyrzuca was poza nawias gry (*vous met hors de jeu*)¹¹.

Dyskryminacja teoretyczna jest oczywista. Nie chodzi o to, aby publiczność rzeczywiście wyraziła zgodę, ale żeby “wierzyła jak gdyby”¹². To pokrywa się z polem percepcji

¹⁰ H. Gouhier *L'Essence du théâtre 1943* Aubier-Montaigne, nowe wydanie 1968 Rozdz. 1 i 10 (Wszystkie cytaty z Gouhier tłumaczą z francuskiego oryginału – przy. tłum.).

¹¹ Tamże *Le Théâtre et l'existence* 1952 Vrin 1973 s. 31.

¹² Tamże, s. 103.

“widzenia jako” (Wittgenstein): chodzi o kwestię wyobraźni. Jednak wyobraźnia funkcjonuje jedynie na bazie faktów lub też tego, co za fakty uważamy. Czy nie jest tak, że duchowy świat Antygony nieomal zbiega się z moim do tego stopnia, że zachodzące na siebie części (odpowiadające “jak gdyby”) stanowią minimum rzeczywistości? W przeciwnym razie jej świat pozostałby zaledwie czymś osobliwym, co z trudem wywoływałoby głębsze zainteresowanie czy poruszenie. Sam Gouhier przyznaje w końcowej części przytoczonego fragmentu, że jeśli nie udało nam się nawiązać kontaktu na tym poziomie, powinniśmy opuścić teatr.

To fakt dobrze znany aktorom i twórcom: ich zadaniem jest zmaganie się z rzeczywistymi interesami i wizją świata widzów – posługują się w tym celu pochlebstwem, humorem, a nawet czołobitnością. Gouhier przytacza komentarz słynnego producenta scenicznego Gastona Baty, dotyczący *Bereniki* Rancine’a. Treść tragedii jest następująca: Tytus zakochuje się w żydowskiej królowej Berenice, następnie wraca do Rzymu, gdzie okazuje się, że został wybrany na cesarza. Rzymskie prawo zabrania cesarzowi poślubienia heretyczki, zatem wyrzeka się on wbrew sobie tej miłości i odsyła Berenikę do jej kraju. Według Baty’ego, podczas gdy publiczność z czasów Ludwika XIV żądała od cesarza zachowania godnego suwerena, współcześni widzowie byłiby raczej zainteresowani zwycięstwem miłości¹³. Oznacza to, że aby wystawić dziś *Berenikę*, trzeba wciągnąć w obcy świat widzów, których wyobrażenie świata jest zupełnie inne, niż to, które założył poeta. Jeśli druga strona się zmieniła, należy naturalnie zmienić taktykę. To właśnie jest sednem zadania propagandy, nawet w szerszym tego słowa znaczeniu.

Z pewnością trudno w tej kwestii o generalizację, gdyż odmienność sytuacji czy osobowości ma często decydujący wpływ. Aby pokonać tę trudność, rozpatrzmy konkretny przykład: amerykański film *Piaski Iwo Jimy* (1949, reż. Allan Dwan)¹⁴. Iwo Jima jest wyspą wulkaniczną na południowym Pacyfiku, która w ostatniej fazie Wojny na Pacyfiku była terenem ciężkich walk, ponieważ była doskonałym miejscem dla usytuowania obozu armii amerykańskiej, aby skutecznie bombardować Japończyków. Brutalność bitwy potwierdza fakt, że zginęło 20.000 japońskich żołnierzy strzegących wyspy. W filmie głównymi bohaterami są żołnierze korpusu Marines, którzy brali udział w operacji. Jeśli chodzi o narodowość, nawet jeśli w grę wchodzi dawna wojna, to ja pochodzę od “wrogów” głównych bohaterów. Obecnie, kasety video z tym filmem są sprzedawane i dystrybuowane w wypożyczalniach w Japonii, co dowodzi, że wielu Japończyków może oglądać z przyjemnością film wyprodukowany z punktu widzenia ich dawnego “wroga”. Ja sam oglądałem go z pewną przyjemnością – moja rezerwa ma źródło nie w rzeczywistej zasadzie bycia “wrogiem”, ale w jakości filmu.

Głównymi bohaterami filmu są sierżant John Striker, grany przez Johna Wayne’a, oraz jego ludzie. Jako widz identyfikowałem się z sierżantem w scenach dotyczących problemów w samym oddziale, zaś w scenach większej bitwy, z każdym z tych amerykańskich żołnierzy. Punkt widzenia nie zmieniał się nawet w scenach bitwy bezpośredniej z Japończykami. Kiedy japoński żołnierz pojawia się nagle za plecami żołnierza amerykańskiego, wbrew sobie szepczę: “uważaj!”. Oznacza to, że w tym momencie postrzegam japońskiego żołnierza jako wroga. W następnej chwili, gdy japoński żołnierz zostaje powalony i podziurawiony kulami, czuję nieomal fizyczny ból w moim

¹³ Tamże, s. 30.

¹⁴ Jak zauważyłem wyżej, Gouhier pragnie ściśle rozgraniczyć teatr i film, co jest całkowicie uzasadnione w momencie, gdy pragnie on dotrzeć do istoty teatru. Sądzę jednak, że możemy zastosować do filmu cały wywód dotyczący zgody na świat przedstawiony. Twierdzenie, że bez widzów aktorzy przestaliby grać, podczas gdy projektor wciąż działa, byłoby nadmiernym formalizmem. W rzeczywistości, zarówno w kinie jak i w teatrze pusta sala zmroziłaby atmosferę. Dodatkowo, nawet teraz w salach kinowych w Ameryce są widzowie, którzy przyklaskują działaniom bohatera. Nawet świadomość tego, że aktorzy są tak naprawdę nieobecni nie powstrzymuje ich od wyrażania entuzjastycznego poparcia.

ciele. Ale to nie jest spowodowane tym, że ten żołnierz jest moim ziomkiem, tylko psychologiczną reakcją na brutalność sceny. Krótko mówiąc, oglądając ten film zapominam o sobie na rzecz logiki fikcji. Co sprawia, że tego rodzaju identyfikacja jest możliwa? Odwołajmy się jeszcze raz do Gouhier:

Na ekranie wyświetlano dobry film o francuskim ruchu oporu *La Bataille du rail* Niemiecki żołnierz zostaje zastrzelony, a dwaj kolejarze próbują ukryć ciało pod stertą węgla: wesołość na sali [...]. Nie ma miejsca na sympatię, gdyż nienawiść spontanicznie usunęła z ich [widzów] umysłów myśl, że ów człowiek mógł być żonaty, mieć rodzinę, być dobrym człowiekiem... Nienawiść ta zredukowała go do typu okupanta. Martwy człowiek nie jest więc niczym więcej, jak tylko nieporęcznym pakunkiem, a próby pozbycia się go stają się farsą [...]. Poza tym możemy sobie wyobrazić, jak to samo dzieje się na sali w Berlinie, ale na widok ogromnego czołgu Wehrmachtu miazdzącego słabo uzbrojonych Maquis¹⁵.

Gouhier sięga do sedna problemu sympatii, którą widzowie czują do bohatera będącego nośnikiem głównego punktu widzenia. Przedmiotem badań jest natura tego, co komiczne. Omawia on tutaj pewien stopień “abstrakcji” jako warunek **komiczności**: “abstrakcja ta odrzuca historyczną realność osoby, która miałaby wzbudzić sympatię, współczucie czy miłość”¹⁶. Widzimy więc, że kluczowe słowa to “osoba” i “typ”. “Osobą” jest nasz żyjący sąsiad, z którym sympatyzujemy. Sympatia oznacza, że postrzegamy go jako kogoś, kto ma swoje własne radości, smutki, lęki... tak jak my: jest to doświadczenie identyfikacji z innym człowiekiem. “Typ”, przeciwnie, jest rezultatem abstrakcji, która pozbawia osobę jej historycznej realności, życiowej wspólnoty z nami. Ponieważ to właśnie ta historyczna realność, która ma być tutaj pominięta, jest przedmiotem naszej sympatii, “typ” od samego początku pozostaje poza jej zasięgiem, a dystans ten pozwala mu stać się obiektem ośmieszenia w określonych sytuacjach, tak jak okupant jest zamieniony w “ciało”.

Zdaniem Gouhier, tym, co wyabstrahowało tego żołnierza, zredukowało go do typu, była prawdziwa “nienawiść”, którą widzowie czuli do armii niemieckiej. Ja jednak sądzę, że tego rodzaju kontekst to za mało. Nie miałem możliwości zobaczyć tego filmu, przypuszczam jedynie, że w jego konstrukcji żołnierz ten spełniał funkcję typu. Ponieważ punkt widzenia został usytuowany po stronie antyniemieckiego ruchu oporu, niemiecki żołnierz w żadnym wypadku nie mógł wzbudzić sympatii widowni: musiał być zdecydowanie typem “okupanta”. Z pewnością prawdziwa “nienawiść” do wroga w czasie wojny musiała wzbudzić powszechną reakcję wesołości w stosunku do tego rodzaju typu. Co więcej, jeśli spojrzymy na sprawę z drugiej strony, Niemiec w czasie wojny prawdopodobnie nie mógłby się z tego śmiać, czy chociażby oglądać *Wojny o szyny*. Ale obecnie, gdy “nienawiść” do wroga wygasła, widok ten może rozbawić nawet Niemca. Ja przynajmniej, jako Japończyk, postrzegałem japońskiego żołnierza w *Piaskach Iwo Jimy*, po prostu jako “wroga” i nie mogłem uczynić go obiektem swojej sympatii.

Sądzę, że dotarliśmy do tymczasowej konkluzji powyższej dyskusji. Brzmi ona: jeśli perswazja jest oparta na sympatii widzów do bohatera, to musi on być przedstawiony z historyczną realnością. I na odwrót: jeśli autor chce przedstawić kogoś jako wroga, musi go potraktować jako typ. Niezależnie od rzeczywistych okoliczności, w jakich następuje moment kreacji/projekcji, stanowi to niezmienną zasadę konstrukcji dzieła. Ponieważ bycie osobą jest sposobem istnienia wspólnym dla wszystkich ludzi, to czy sympatia nie powinna realizować się na poziomie uniwersalnej ludzkości, tak byśmy nie byli w stanie skutecznie stroniczej perswazji jako propagandy? Jeśli wiara widowni w bohatera oznacza jedynie “wiarę, jak gdyby”, nie zaś rzeczywistą przemianę, to trudności perswazji nie zostają rozwiązane. Musimy więc teraz przekroczyć mechanizm sympatii z bohaterem i

¹⁵ Gouhier *Le Théâtre et l'existence* wyd. cyt. s. 159. Maquis – termin oznaczający francuskich partyzantów w okresie II Wojny Światowej (przyp. tłum.)

¹⁶ Tamże, s. 160.

zastanowić nad efektem, jaki wywołują jego słowa, oraz nad konstrukcją dzieła. Tutaj zasada rzeczywistości u widzów będzie raczej funkcjonowała na zasadach taktyki perswazji. Mechanizm kontrolujący sympatię i antypatię za pomocą osoby i typu nie jest ostateczny i nie pociąga za sobą “czystości” dzieł sztuki.

Mechanizm perswazji

Czy *Piaski Iwo Jimy* to film propagandowy? Innymi słowy, czy zawiera on jakieś przekonania, które chce przekazać publiczności? Rozważmy najpierw tę kwestię. Jako że film ten został wyprodukowany po Wojnie na Pacyfiku, jego celem nie mogło być stymulowanie ducha walki. Najistotniejszym motywem i punktem oparcia jest z pewnością słynna fotografia prasowa Joe Rosenthala, na której widać amerykańskiego żołnierza wciągającego amerykańską flagę na szczycie wzgórza Suribachi-yama. Jest to jedno z najsłynniejszych zdjęć w historii, musiało więc wywołać w Amerykanach wrażenie, że bitwa ta była jednym z najbardziej bohaterskich wyczynów amerykańskiej armii. Końcówka filmu specjalnie nawiązuje do tego wydarzenia (nie do fotografii). W gruncie rzeczy widzimy je pod koniec filmu jako nie rzucający się w oczy epizod bitwy, jak gdyby twórca chciał nam zasugerować, że nawet wydarzenia, które później staną się sławne w rzeczywistości zdarzają się w zwyczajny sposób. Widziany w relacji z fotografią, co musiało być intencją twórcy, film okazuje się być eposem. Taki jego odbiór przez widzów, jaki założył sobie twórca, musiał **więc** być zupełnie inny, niż odbiór przez obcokrajowca, takiego jak ja, który ogląda film pół wieku później. Dla mnie *Piaski Iwo Jimy* to dramat rodzinny z armią i wojną jako dekoracjami. Sierżant John Striker bardzo surowo traktuje swoich żołnierzy, a oficerowie pokładają duże nadzieje w jego oddziale. Jednak jego życie rodzinne nie jest zbyt szczęśliwe: rozwiedziony z żoną, cierpi z powodu niemożności nawiązania szczerych relacji ze swoim dziesięcioletnim synem, którego bardzo kocha. Wśród jego ludzi znajduje się Pete Conway. Został on żołnierzem zgodnie z życzeniem rodziny, jednak nie lubi wojska, nienawidzi swojego ojca - Sama, który niedawno poległ w akcji jako kapitan, i sprzeciwia się we wszystkim Johnowi, szanującemu Sama. Armia jest przekleństwem dla takiego intelektualisty jak Pete. Jednak doświadczając prawdziwej, ciężkiej walki, zaczyna rozumieć powody, dla których Striker jest tak surowy wobec żołnierzy. Po tym, jak Striker podczas ćwiczeń ratuje mu życie, Pete otwiera się do tego stopnia, że jest skłonny dać imię swojego ojca – Sam - swojemu nowonarodzonemu synowi, oraz buduje szczerą przyjaźń z Johnem. Gdy bitwa minęła punkt krytyczny i udało im się wciągnąć amerykańską flagę na szczyt wzgórza, Striker proponuje żołnierzom papierosy. Wówczas japoński snajper strzela mu w plecy, powodując natychmiastową śmierć. Sierżant pozostawia niedokończony list do syna, który na końcu filmu Pete zabiera z zamiarem dokończenia. W ten sposób film ma następującą strukturę dramatyczną: są trzy relacje ojciec-syn (John i jego syn, Sam i Pete, Pete i jego synek); wszystkie trzy są symbolizowane przez sierżanta Johna Strikera i jego żołnierza Pete'a Conway'a, zaś przyjaźń, która rozwinęła się między nimi w następstwie konfrontacji, ma zostać przeniesiona na trzy relacje ojcowskie.

Z uwagi na taką strukturę dramatyczną, *Piaski Iwo Jimy* stają się dla mnie dramatem rodzinnym. To właśnie z powodu tej struktury postrzegałem japońskiego snajpera jako “wroga”. Scena z amerykańską flagą na szczycie wzgórza jedynie zasugerowała mi wspomnianą wyżej rzeczywistość twórcy i skłoniła mnie do refleksji nad ikonicznością fotografii. Krótko mówiąc, jeśli wystąpiły tam jakieś elementy propagandy, to zupełnie mnie one nie dotyczyły. Jednak amerykańska publiczność w 1949 roku musiała postrzegać to zupełnie inaczej. Nie dysponując żadnymi danymi, zakładam, że ich reakcja wyglądała następująco:

Amerykańscy widzowie znali scenę z wciąganiem flagi na wzgórzu Suribachiyama. Był to symbol waleczności i chwały po ciężkiej, zwycięskiej bitwie – prawdziwy obraz dumy z bycia amerykańskim obywatelem. Jedną z przyczyn pójścia do kina była chęć poznania szczegółów tego wspaniałego, historycznego wydarzenia. Film w gruncie rzeczy został zrobiony m.in. w celu zaspokojenia tego rodzaju ciekawości, a na dodatek, aby potwierdzić, wręcz fizycznie, ich patriotyzm. Użyłem sformułowania “fizycznie”, gdyż film ukazuje wielkie bohaterstwo jako przedłużenie zachowań życia codziennego. Chwała nie jest tu osiągana przez takich wyjątkowych bohaterów jak Cezar czy Napoleon, ale przez zwyczajnych amerykańskich obywateli, jak oni sami, w szczególności zaś przez “silnych ojców”. “Silni ojcowie” pozostają w zasadzie niezrozumiani, ale rezultaty ich działań dowodzą ich słuszności (np. nawrócenie buntowniczego Pete’a Conway’a). Film udowodnił więc widzom słuszność ich patriotyzmu opartego na życiu codziennym.

Oglądany sam w sobie, tak jak ja go oglądałem, film *Piaski Iwo Jimy* nie wykazuje szczególnych oznak propagandy. Jednak w kontekście rzeczywistego świata film ten wydaje się mieć silnie edukacyjny wpływ, stymulujący ducha patriotycznego oraz wzmacniający dumę i ufność narodu amerykańskiego. Był to rezultat nie tyle zamierzonej propagandy, takiej jak rządowa, co raczej pragnienia twórcy, aby odpowiedzieć na rzeczywiste potrzeby amerykańskich widzów.

II Wojna Światowa skończyła się, ale w Europie Wschodniej i Azji Wschodniej trwało, na bazie upadku poprzednich systemów, tworzenie nowego porządku światowego: rosnący w siłę komunizm, walki o niepodległość w dawnych koloniach. Opozycja pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a ZSRR stała się oczywista, zaś w 1950-tym, rok po powstaniu filmu, wybuchła wojna w Korei. Słowem, był to czas, kiedy Stany Zjednoczone realizowały ogólnoswiatową strategię polityczną. W potwierdzaniu wiary ludzi w istnienie i politykę Ameryki chodziło raczej o interes narodowy, niż o wzniesienie ducha walki przeciw jakiemuś konkretnemu wrogowi.

Jeśli film odniósł sukces jako propaganda, to czy najmocniejszym czynnikiem tego sukcesu nie było to, że nie wyrażał wprost idei, którą chciał zainspirować publiczność? Dysponujemy doskonałym podręcznikiem, który poucza nas o sekrecie perswazji: mowa Antoniusza skierowana do zamordowanego Cezara w *Juliuszu Cezarze* Szekspira (akt III, scena 2), która jest jednym z najlepszych przykładów retoryki perswazji. Najpierw Brutus wchodzi na trybunę i wyjaśnia, dlaczego nie miał innego wyjścia, jak tylko zabić Cezara - kochałem Cezara, ale Rzym kochałem bardziej. Powodowany miłością do Rzymu ośmieliłem się uśmiercić mego najlepszego przyjaciela. Nie uczyniłem więcej Cezarowi, niż wy uczynicie Brutusowi. – Od samego początku jest bardzo poważny, a jego mowa to arcydzieło. Zafascynował ludzi, którzy krzyczą: “żyj!”. Następnie na trybunę wchodzi Antoniusz z ciałem Cezara. Po wywołaniu go na trybunę Brutus opuszcza zgromadzenie. W atmosferze przychylności widzów w stosunku do Brutusa, Antoniusz rozpoczyna swoją mowę. “Dla dobra Brutusa” deklaruje, że nie chce chwalić, ale pochować Cezara i kontynuuje: “Nasz szlachetny Brutus rzekł wam, że Cezar był nazbyt ambitny. Jeśli tak, to jest to ciężkie przewinienie i Cezar poniósł za nie ciężką karę”¹⁷. Nie zaprzecza twierdzeniu Brutusa, że Cezar był ambitny, ale również tego nie potwierdza. Wzbudza jedynie lekką wątpliwość. Wplatając w swoją mowę słynny zwrot: “Brutus to człowiek honoru”, przypomina jeden po drugim najszlachetniejsze czyny Cezara. Wszystkie one sprawiają, że twierdzenie o ambicji Cezara staje się wątpliwe. Jednak Antoniusz nie twierdzi tego wprost. Opowiada, że Cezar przywiózł wielu jeńców, za których okupy wypełniały skarbiec państwa; płakał widząc łzy w oczach biednych. Czyż wszystko to nie oznacza czegoś innego, niż ambicja? Ale Brutus mówi, że Cezar był ambitny, a “Brutus to człowiek honoru”. Nie zamierzam nakłaniać was do buntu, bo wówczas wyrządziłbym

¹⁷ Przekład S. Barańczaka, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.

krzywdę “człowiekowi honoru”. W ten sposób powtarza ten słynny zwrot osiem razy. Punktem zapewniającym zwycięstwo jest moment, w którym po długim czasie trzymania słuchaczy w niepewności, czyta dokument udając, iż jest to testament Cezara, w którym miałby on zostawić siedemdziesiąt pięć drachm każdemu obywatelowi Rzymu, a swoje nieruchomości przeznaczyć na coś w rodzaju publicznego ogrodu. Początkowo fraza “człowiek honoru” wyrażała to, w co wierzyła publiczność, jednak zaczyna brzmieć coraz bardziej ironicznie dochodząc w końcu do: “sprawiono, iż uznaliście za prawdę coś, co w istocie jest rażącym kłamstwem”. Tłum, który wcześniej pożegnał Brutusa pozdrowieniami, po wysłuchaniu mowy Antoniusza nawołuje do buntu.

Z tej wspaniałej mowy Antoniusza możemy wydobyć sekret perswazji. Składają się na niego dwa elementy: odwołuj się jedynie to tego, co widzowie wiedzą i w co wierzą, a następnie pozwól im samym wyciągnąć wnioski. Antoniusz mówi tylko o tym, co zgromadzeni tam obywatele Rzymu wiedzą o Cezarze. Zdecydowanie unika wszystkiego, co może zabrzmieć jak fałszywa plotka, czyli tego, o czym wie tylko on. Widzowie, słysząc tylko to, co sami wiedzą i w co wierzą, nie mają okazji wyrazić wątplenia lub protestu. Antoniusz nigdy nie zaprzecza ich przekonaniom: powtarza wciąż “Brutus jest człowiekiem honoru”. Jednak powtarzając to sprawia, że każdy słuchacz zaczyna dostrzegać sprzeczność między tym, w co wierzy, a tym, co wie, i zaczyna wątpić. Twierdząc, że nie ma zamiaru podburzać ludzi, i nie wypowiadając ani jednego słowa wzywającego do jakichś czynów, ostatecznie Antoniusz wywołuje wśród rzymskich obywateli buntowniczy nastrój.

Teraz możemy stwierdzić, w jaki sposób *Piaski Iwo Jimy*, jako dzieło propagandowe, wykorzystują w swym mechanizmie perswazji tajniki przekonywania, które odnajdujemy w mowie Antoniusza. Wspomniany wcześniej cel o charakterze politycznym, czyli potwierdzenie wiary w amerykańską wielkość i chwałę, osiągnięty przez przedłużenie codziennego życia, włącznie z relacjami rodzicielskimi, nie zostaje nigdzie w filmie wypowiedziany. Prawdopodobnie sami widzowie nie zauważają tego bezpośrednio. Jedynie czują, że ich codzienne życie domowe zostało podniesione do rangi amerykańskiej chwały.

“Rocky IV” i głębsza retoryka

Pozostaje jeszcze jeden etap mojej refleksji. Przypomnijmy jednak nasz dotychczasowy tok rozważań. Propaganda, w szerszym tego słowa znaczeniu, będąc rodzajem prawdziwej perswazji, prezentuje się w sztukach o narracyjnej konstrukcji, takich jak dramat czy film, przede wszystkim poprzez funkcję punktu widzenia dramaturgii. Ten punkt widzenia (jego nośnikiem jest zazwyczaj główny bohater), z którego mamy ogląd reszty świata przedstawionego, jest przez autora obiektywnie wbudowany w dzieło, tak, że na poziomie odbioru nie można go przenieść na innego bohatera. Zgodnie z nim widzowie przyjmują punkt widzenia na świat przedstawiony. Innymi słowy, w większości przypadków, śledząc wydarzenia dramatu lub filmu, utożsamiamy się z głównym bohaterem. Poza tym - skoro widzowie tak czy inaczej potrzebują określonego punktu widzenia i od samego początku go szukają - identyfikacja z bohaterem jest czymś w rodzaju spontanicznej zgody ze strony widzów (zauważmy, że jest to zgodne z sekretem perswazji, o którym poucza nas *Juliusz Cezar*). W rezultacie możemy odnaleźć w filozofii życiowej i przekonaniach bohatera środki perswazji. Jednak widzowie nie podążają bezwarunkowo za bohaterem, który jest nośnikiem punktu widzenia. Kiedy jego styl życia, myśli czy przekonania są nie do przyjęcia, opuszczają salę. Zatem zasada fikcji, narzucająca punkt widzenia, z którym widzowie się identyfikują, konkuruje zawsze z zasadą rzeczywistości, zgodnie z którą widzowie żyją w prawdziwym

życiu. Nie możemy więc oczekiwać, że każda mowa wypowiedziana przez bohatera przekona widownię.

Gdy zwróciliśmy w mowie Antoniusza w *Juliuszu Cezarze* szczególną uwagę na dyskurs perswazji, odnaleźliśmy tam dwie wskazówki. Przede wszystkim, odnosić się należy jedynie do tego, co słuchacze wiedzą i w co wierzą, co oznaczają, że nie wolno narzucać im niczego sprzecznego z tą wiedzą lub wiarą. Po drugie, mówca sprytnie chcąc prowadzić słuchaczy powinien unikać wypowiedziania wprost tej idei, co do której chce ich przekonać, oraz pozwolić im wpaść na ten pomysł samodzielnie. Te dwie zasady pokazują nam również, jakie trudności niesie ze sobą perswazja. Wymaga bowiem nadzwyczajnej zdolności przekonania ludzi do pomysłu, któremu są oni niechętni, mówiąc jedynie o tym, co wiedzą i w co wierzą. W gruncie rzeczy, zadziwiająca zdolność perswazji Antoniusza, któremu udało się całkowicie zmienić przekonania publiczności, jest prawdopodobnie wyjątkowa w sztuce propagandy. Podkreślanie tego, co widzowie sądzą, nie oznacza perswazji. A jednak, powołując się tylko na to, co widzowie wiedzą, jak możemy skutecznie perswazję?

To ostatnia trudność, przed jaką stajemy. Wyprzedzając dalsze rozważania, proponowane przez mnie rozwiązanie przedstawia się następująco: perswazja propagandowa w sztuce jest efektem głębszej retoryki, która pojawiła się w tytule tego tekstu. Używając sformułowania “głębsza retoryka” mam na myśli perswazję dokonującą się na poziomie podświadomości widzów, lub też pod powierzchnią tego, co zauważają wprost. Wykazałem już tę cechę, pisząc o efekcie, jaki moim zdaniem *Piaski Iwo Jimy* wywoływały u widzów w czasie, gdy film ten został wyprodukowany. Na zakończenie, w celu zweryfikowania mechanizmu perswazji, chciałbym zbadać bardziej znany przykład. Oczywiście szczególną uwagę zwrócę na “głębszą retorykę”. Jako przykładem do analizy posłużę się filmem *Rocky IV* (reż. Sylvester Stallone, 1985). Będąc czwartą częścią popularnego cyklu, film zakłada trzy poprzednie jako swoją prehistorię, jednak treść jego samego jest dość prosta. Rocky jest słynnym mistrzem świata w boksie wagi ciężkiej. Apollo Creed, któremu niegdyś Rocky odebrał pas mistrzowski, jest teraz jego najlepszym przyjacielem i trenerem. Jednak odczuwa on pogłębiające się uczucie pustki i myśli o powrocie na ring. W tym momencie do Stanów Zjednoczonych przybywa wraz ze swoją drużyną Ivan Drago - światowy mistrz bokserski wagi ciężkiej wśród amatorów - aby promować swój debiut w boksie zawodowym. Na konferencji prasowej urządzają pokaz nadludzkiej, destrukcyjnej siły ciała wytrenowanego przy pomocy najnowszych technologii. Oglądając ten program, Apollo uznaje to za dobrą szansę powrotu na ring i zgadza się na mecz pokazowy z Drago. Jednak Apollo, przyjawszy, że Drago to niegroźny choć silny i umięśniony, amator, który nie ma pojęcia o boksie, ginie pod śmiertelnymi ciosami Drago, podczas walki w oszłamiających dekoracjach hotelu w Las Vegas. Następnie wyzywa go Rocky. Mecz zostaje ustalony na 25 grudnia w Moskwie. Pośród powszechnej wrogości wyrażanej przez publiczność zgromadzoną w hali rozlega się gong. Rocky daje sobie świetnie radę z ciosami Drago, a w ostatniej rundzie nawet go nokautuje; do tego czasu cała widownia zaczęła już kibicować Rocky’emu. Po walce Rocky udziela krótkiego wywiadu, w którym mówi “Możemy się zmienić”, co wzrusza publiczność włącznie z Pierwszym Sekretarzem Partii Komunistycznej, który wstaje i klaszcze.

Film ten jest typową opowieścią o zemście i jest równie zrozumiałą jak każdy gatunek dydaktyczny, włączając w to westerny. Jednak jego otoczka ma charakter polityczny. Rok 1985, w którym film powstał, może być postrzegany jako rok rozpoczynający ostatni etap zimnej wojny: w marcu na stanowisko pierwszego sekretarza partii komunistycznej został wybrany Gorbaczow (w filmie *Pierwszy Sekretarz*, który ogląda mecz Rocky’ego jest kopią Gorbaczowa). Ale ten początek końca dostrzegamy dopiero teraz, w retrospekcji. Wówczas wydawało się nam, że jesteśmy w samym środku

zimnej wojny. Na samym początku filmu pojawiają się dwie rękawice bokserskie. Odwracają się i widzimy na nich flagi: na jednej – Stanów Zjednoczonych, na drugiej – ZSRR. Rękawice zderzają się i rozpadają na kawałki. Scena ta nie tylko podsumowuje główny wątek filmu, ale również wyraźnie wskazuje na jego propagandowy charakter. W westernie śmierć złoczyńcy rozwiązuje wszystkie problemy. Jednak tego rodzaju rozwiązanie jest niemożliwe w przypadku politycznego konfliktu między Ameryką a Związkiem Radzieckim. Tak więc *Rocky IV* prezentuje temat “zmiany”. Na początku, gdy Apollo wyjawia Rocky’emu swój zamiar walki z Drago, ten próbuje go zniechęcić mówiąc: “czasem musimy się zmienić”, na co Apollo ostro odpowiada: “Nie chcę się zmienić. Może ty sądzisz, że się zmieniasz, ale nie możesz zmienić tego, kim naprawdę jesteś”. Następnie, wyjaśniając Adrian swoją decyzję pomszczenia Apollo, Rocky używa tego samego sformułowania: “Jestem bokserem. Nie można zmienić tego, kim się jest”. Ostatnie użycie tego sformułowania ma miejsce na ringu, zaraz po walce z Drago. Gdy ten powraca do przytomności, Rocky mówi: “chodzi mi o to... że jeżeli ja mogę się zmienić... ty też możesz się zmienić! Każdy może się zmienić!”. Ostatnią wiadomością w filmie jest “Kocham cię!” skierowane przez Rocky’ego za pośrednictwem telewizji do jego syna w Ameryce¹⁸.

Przesłanie filmu mówi, że przejście od nienawiści zimnej wojny do miłości jest możliwe. Jest to wyrażone wprost, a nie za pomocą głębszej retoryki. *Rocky IV* wydaje się być całkowicie jasny i wyraźny w swojej strukturze perswazji. Jednak bez pomocy narzędzia perswazji, jakim jest głębsza retoryka, tego rodzaju bezpośrednie przesłanie staje się słabe i przezroczyście. Tak naprawdę funkcjonuje tu głębsza retoryka, która daje filmowi prawdziwie perswazyjną siłę. Jej mechanizm jest o tyle podobny do tego w *Piaskach Iwo Jimy*, że przez użycie jako wsparcia przekonania tak powszechnego, że pozostaje ono niezauważone, podkreśla ideologiczne implikacje. Tutaj jednak film osiąga wyższy stopień doskonałości, ponieważ głębsza retoryka jest ucieleśniona w kompozycji filmu, zamiast polegać na kontekście.

Podstawą tego mechanizmu jest opozycja technologii, czy sztuczności i natury. Koloff, agent sportowy towarzyszący Drago w Stanach Zjednoczonych, jest dumny z “postępu, który jego kraj osiągnął w dziedzinie ludzkiej wydajności”, oraz zapewnia, że “większość świata pozostaje w niewiedzy co do procesów chemicznych zachodzących w ludzkim ciele”. Reporter pyta natychmiast o “pogłoski na temat upuszczania krwi i szeroko rozpowszechnionej dystrybucji sterydów anabolicznych w Związku Radzieckim” (kamera robi zbliżenie profili Ludmiły, żony Drago, oraz Koloffa, aby uwyraźnić ich “kłamstwo”). Ludmiła ze śmiechem zaprzecza plotkom: “Nie, Ivan jest trenowany *naturalnymi* metodami”. Skąd zatem u niego taka nadzwyczajna siła? Ludmiła odpowiada żartem: “Podobnie jak wasz Popeye, je codziennie swój *szpinak*”¹⁹.

Pomimo dumy z technologicznych osiągnięć, Koloff i Ludmiła potwierdzają, że “sztuczność” jest wadą: **oznacza to**, że wszyscy sądzą, że natura jest dobra, zaś sztuczność zła, bez konieczności mówienia o tym wprost. Jeśli odniesiemy do tego fakt, że Stany Zjednoczone przodują w dziedzinie technologii, a ich pozycja jako supermocarstwa opiera się przede wszystkim na niej, teza ta, założona jako oczywista, okazuje się być paradoksalna, zaś my musimy dostrzec jej silnie ideologiczne implikacje. Schemat natura-technika jest podkreślony długą sekwencją scen treningów Rocky’ego i Drago. Rocky mieszka w wiejskiej chacie przykrytej śniegiem, biega po zaśnieżonych polach pod błękitnym niebem - Drago biega wkoło ciemnej sali gimnastycznej z niskim sufitem. Aby trenować muskulaturę Rocky podnosi kamienie, dźwiga kłody na barkach jak Chrystus niosący krzyż, rąbie drewno i wykorzystuje powierzchnię stodoły, podczas gdy Drago

¹⁸ Źródłem cytatów pochodzących z filmu jest: *Screenplay: Rocky IV* Screenplay Publishing Co. s. 21, 46, 90.

¹⁹ Tamże., s. 15-16, moje podkreślenia.

używa do ćwiczeń rozmaitych maszyn, a rezultaty są obliczane przez wiele liczników elektronicznych, i, zgodnie z plotką, dostaje zastrzyk, bez okazywania żadnych emocji. Ujęciu pokazującemu, jak Rocky powala wysokie drzewo towarzyszy obraz Drago nokautującego sparring-partnera. Rocky jest otoczony miłością swojej żony - Adrian, która do niego dołącza, jej brata Paulie'go oraz trenera, Duke'a - Drago jest obserwowany przez samolubnego Kaloffa, Ludmiłę, która bardziej przypomina strażnika niż żonę, i mechaników. Rocky kontynuuje trening z zaciśniętymi zębami - pozbawiona wyrazu twarz Drago zniekształca się bólem w czasie treningu. Jeszcze większe wrażenie robią rosyjscy chłopcy, których Rocky spotyka podczas treningu: nie okazują mu żadnej wrogości, jedynie przyglądają mu się z ciekawością. Oblicze natury zostaje skontrastowane z obliczem Drago, Ludmiły, Koloffa, przede wszystkim zaś z twarzami widzów wokół ringu w Moskwie. Rosjanie jako tacy okazują się naturalni i dobrzy: zło i sztuczność mają źródło w sowieckich instytucjach. Podczas walki dwóch ciał, Drago zaczyna okazywać sprzeciw Koloffowi i krzyczy: "Walczę, aby wygrać dla siebie!"²⁰. Publiczność, porzucając niechęć okazywaną na początku, zaczyna stopniowo chwalić walkę Rocky'ego. **W ten sposób** maska sztuczności opada, odsłaniając naturę.

Widać więc jak ta ukryta filozofia natury i sztuczności jest aksjomatem wspierającym przesłanie *Rocky IV*: "możemy się zmienić, zmieńmy się". Jest to oczywista prawda, której nie trzeba wypowiadać wprost, która wspiera wątek i w zamian jest wzmacniana przez emocje wywołane rozwojem akcji. W pamięci pozostaje imponujące przesłanie. Jednak naprawdę głęboki wpływ na umysły widzów pochodzi z tej głębszej warstwy. Bez wątpienia aksjomat dotyczący naturalności jest filozofią wyznawaną przez amerykańską publiczność. W przeciwnym razie nie byłoby możliwe milczące powołanie się na niego. Na dodatek, ponieważ nie jest on wyrażony wprost, widzowie nie mogą przeciw niemu zaprotestować. W ostatnim zdaniu, wzmocnione przez emocje w filmie, przekonanie to zostaje wprowadzone do prawdziwego życia każdego widza. Oto struktura głębszej retoryki.

Teraz, jak sądzę, jesteśmy gotowi, aby rozwiązać nasz podstawowy problem. Mieliśmy odpowiedzieć na następujący zarzut: rzekome przekonanie reprodukowane przez film po prostu powtarza to, co jest dla widzów oczywiste, a to nie jest żadnym specjalnym osiągnięciem i jest dalekie od prawdziwej propagandy. Zarzut ten wydaje się całkowicie uzasadniony. Czy jednak rzeczywiście jest? Jeśli przekonanie, że natura jest dobra zaś sztuczność zła, ma charakter aksjomatyczny, tak że wszyscy ludzie we wszystkich kulturach je podzielają, i jeśli wszyscy oni postrzegają je jako najważniejsze twierdzenie, to rzeczywiście powtarzanie go jest bezcelowe. Jednak w laboratorium doktora Copperiusa prawdą jest coś wręcz przeciwnego, zaś film przedstawia Rosjan jako wierzących w modernizm, który przyjmuje, że technologia jest czymś dobrym. Myśl, która wydaje się oczywista w ograniczonej strefie kulturowej, jaką jest Ameryka, ujawnia swoje ideologiczne znaczenie, kiedy przyjrzymy się jej w szerszym kontekście. Głębsza retoryka ma znaczenie perswazji, gdy reprodukuje amerykańską wizję świata lub też uprzedzenia tego narodu.

Jaki wpływ ma *Rocky IV* na widzów innych narodowości, niż Amerykanie? Podczas gdy dla mnie *Piaski Iwo Jimy* były po prostu dramatem rodzinnym w wojennej scenerii, *Rocky IV*, który zawiera w swej konstrukcji mechanizm perswazji, mógłby mieć, jako film propagandowy, zasięg międzynarodowy. Dla japońskiej publiczności, która jest politycznie powiązana ze Stanami Zjednoczonymi oraz podziela ich obraz instytucji sowieckich, przekaz "zmieńmy się, możemy się zmienić" mógł być równie łatwy do zaakceptowania w 1985 roku. Jednak zostałby zaakceptowany nie tyle jako dotyczący bezpośrednio nas, ale raczej jako sprawa Amerykanów. Musiało to osłabić rzeczywiste

²⁰ Tamże, s. 85.

oddziaływanie filmu i przekształcić go w coś w rodzaju bajki. A gdyby film był pokazywany w Moskwie w 1985 roku, jak wtedy odebraliby go Rosjanie? Następująca teza posiada jedynie hipotetyczny charakter. Tym, którzy byli wierni polityce rządu, *Rocky IV* musiał wydać się filmem kłamliwym, niewartą oglądania propagandą drapieżnego kapitalizmu. Nie byłoby niczym dziwnym, gdyby w ogóle odmówili obejrzenia tego filmu. Perswazja nie odniosłaby w tym przypadku skutku, gdyż opisane wydarzenia były całkowicie niezgodne z ich "wiedzą". Jeśli znaleźliby się tacy, którym film by się podobał, musieliby być to widzowie, którzy sympatyzują z aksjomatyczną przesłanką filmu dotyczącą natury i sztuczności. Tym, którzy dodatkowo byli w opozycji do systemu komunistycznego, *Rocky IV* musiał wydać się towarem jeszcze bardziej nasyconym ideologią.

Fundamentem dla działania perswazji jest tutaj od początku do końca filozoficzna opozycja natury i techniki. Związek tej filozofii z przesłaniem "zmieńmy się, możemy się zmienić" nie jest bezpośredni, zaś przestrzeń między nimi wyznacza "głębienie" retoryki. Jednak przesłanie to nie jest jedynym, które pozostaje w związku z filozofią naturalności. Każdy motyw związany z tym aksjomatem ma efekt perswazyjny i tworzy "Amerykanina" wyrażanego w całym filmie w taki sposób, aby wydał się bardziej rzeczywisty. Jako przykład takiego motywu można przywołać słowa Drago: "Walczę, aby wygrać *dla siebie*". To *cliché* indywidualizmu, które wydaje się egoistyczne, jest nieomal amerykańskim mottem. Drago, który był przedstawiony jako tępy, rzuca te słowa ze złością w stronę kontrolującego go Koloffa. Gniew ma symbolizować jego powrót do dzikiej natury, ostateczne wyzwolenie z przekleństwa reżimu. Jego sformułowanie "dla mnie" jest zarówno krzykiem natury, jak i wynikającego z niej indywidualizmu, przedstawionego jako naturalny, prawdziwy i dobry.

Co ważniejsze, oznacza to jednocześnie porażkę tego wszystkiego, co w Drago jest sowieckie. "Zmieńmy się, możemy się zmienić" staje się jeszcze bardziej przekonujące, ponieważ oznacza przebudzenie Rocky'ego, do którego doszedł on dzięki zwycięskim walkom, tak więc zwycięstwo w zimnej wojnie musi dokonać się dzięki tryumfowi natury, czyli Ameryki. Fizyczne zwycięstwo Rocky'ego na ringu symbolizuje zwycięstwo amerykańskiego indywidualizmu. Nie ma ani przez moment wątpliwości, że zwycięstwo to jest kwestią sprawiedliwości. Przesłanie "zmieńmy się, możemy się zmienić" jest ściśle związane z tym, co zawiera się w pojęciu "Amerykanina", który jest dodatkowo zwizualizowany nadrukiem wzoru w gwiazdy i paski na szortach Rocky'ego. Efekt *katharsis*, jaki *Rocky IV* wywołuje w amerykańskich widzach, jest skutkiem działania głębszej retoryki, która sprawia, że odczuwają oni jako coś rzeczywistego amerykańską sprawiedliwość i są z niej dumni. Efekt głębokiej retoryki działa w taki sposób, że od momentu obejrzenia filmu, niezauważalnie kontroluje on zachowanie ludzi. Jest to siła przenikająca do naszego realnego życia.

Prawdopodobnie powinienem tutaj odpowiedzieć teoretycznie na problem niemożliwości propagandy w doświadczeniu estetycznym. Efekt głębszej retoryki dosięga rzeczywistości. To jednak nie oznacza, że doświadczenie przestaje być estetyczne. Doświadczenie to ma charakter estetyczny, gdyż nabieramy dystansu do treściowej zawartości dzieła, w tym sensie, że powstrzymujemy się od brania go za rzeczywistość (iluzja). Oglądając *Rocky IV* w 1999 roku ja, jako Japończyk, przyjmuję tę samą "estetyczną" postawę, co współcześni widzowie oglądając *Persów*. Głębsza retoryka nie jest w konflikcie z postawą estetyczną, ale nawet lepiej funkcjonuje w jej ramach, gdyż dystans charakterystyczny dla tego, co estetyczne, sprawia, że głęboka jest możliwa. Perswazyjny charakter doświadczenia estetycznego wyraźnie wskazuje na to, że jest ono zakorzenione w rzeczywistości i na nią otwarte. Głębsza retoryka demitologizuje współczesny mit o powierzchowności estetyki.

(Z języka angielskiego przełożyła *Monika Bokiniec*)

Estetyka i Krytyka