

BOGUMIŁA FIOŁEK-LUBCZYŃSKA

Uniwersytet Łódzki

Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

***Karnawał – największe party świata* Andrzeja Fidyka jako widowisko pełne kontrastów**

Swoistym mottem filmu *Karnawał – największe party świata* Andrzeja Fidyka może być wypowiedź w języku migowym głuchoniemej dziewczyny, która tłumaczona przez lektora brzmi: „żyję po to, aby poznać i zrozumieć wszystko, co wiąże się z karnawalem”. Komentarze dziewczyny stanowią ramę kompozycyjną, a jej pozycja – głównego narratora została wzmocniona oświadczeniem: „[...] piszę wiersze o karnawale i o Rio” oraz „moje wiersze są białe, bo dziś już ciężko układać rymy”. Dziewczyna stanowi bez wątpienia *porte parole* Fidyka, który podobnie jak ona starał się poznać i zrozumieć, a także opisać wszystko, co wiąże się z karnawalem. Oboje są twórcami: ona białych wierszy, on – filmu. Jej obecność w filmie łączy zatem dwa cele: poznawczy i artystyczny. Taki też cel wyznaczył swojemu dziełu Fidyk.

Nie sposób zrozumieć karnawału, jeśli nie sięgnie się do jego źródeł. W filmie mówi o tym Mistrz Loya – projektant i wykonawca karnawałowych strojów, który tak charakteryzuje sambę: ta muzyka dlatego ma tak wielką siłę, ponieważ „była tworzona przez niższe warstwy społeczeństwa – przez niewolników, Indian, metysów oraz siłę tego ludu – tysiącletnią siłę afrykańskiej tradycji. Przez siłę naszych korzeni, mieszaną ras, także wkład białych”. Mówi też dobitnie: „Nasza muzyka ma niewyobrażalną siłę – siłę rasy, krwi wszystkich kultur”.

W relację głuchoniemej dziewczyny wplatane są też wypowiedzi innych mieszkańców Rio – uczestników i współtwórców karnawału. Ta strategia retoryczna jest charakterystyczna dla Fidyka nie tylko w tym filmie. Tu wielogłos służy zwiększeniu wiarygodności sądów o karnawale, a zarazem tworzy okazję do atrakcyjnego konstruowania warstwy obrazowej. Tu również potwier-

dza się zamysł łączenia dwóch funkcji – poznawczej i artystycznej. Wszyscy kolejni narratorzy są postaciami autentycznymi.

Perspektywa historyczna w *Karnawale* dotyczy nie tylko źródeł, korzeni, lecz również czasów nowszych. „Szkoda, że zlikwidowano karnawał uliczny” – mówi głuchoniema poetka. Kamera wielokrotnie pokazuje w różnych ujęciach Sambodrom, po którym przesuwają się kolejne szkoły samby, a po obu bokach okalają go piętrowe łóża i balkony dla widzów. Bilety na miejsca na Sambodromie można kupić legalnie lub nabyć u koników. Skąd ubodzy mają wziąć na to pieniądze? Jeden z biedaków mówi: „Bilety wstępu na Sambodrom udało się załatwić u koników i udało się załatwić łatwe pieniądze – potrzebne pięć tysięcy kruzeyros na bilet [...]. Kradniemy zegarek, jakiś naszyjnik, okradamy pijaka. Gdy kończy się karnawał, głodujemy zdesperowani”. Uliczny karnawał przemienia się więc w skomercjalizowane widowisko.

Padają także dwie konkretne daty. Mistrz Trinta, który wymyśla przewodnie tematy karnawału, uczynił nim w 1989 r. śmieci. Zaprosił wtedy wszystkich biedaków, żebraków i szaleńców, by – jak mówi – „ze śmieci właśnie wydobyli luksus”. Bo to „lud lubi luksus, a bieda interesuje tylko intelektualistów”.

W 1994 r. miało nie być karnawału. Takie było postanowienie sądu. Aresztowano wówczas dwunastu właścicieli nielegalnych zakładów „gry w zwierzęta”, którzy łożyli fundusze na karnawał. Wśród nich także pana Miro – właściciela kasyna w Paragwaju.

Jak skutecznie zaprezentować w filmie, czym naprawdę jest karnawał w Rio, by nie uronić tego, co w nim najważniejsze, by widzowie zrozumieli jego istotę? Kolejni narratorzy wpisani w ramową narrację głuchoniemej dziewczyny wyjaśniają to w swoich komentarzach. Tym, co wysuwa się na pierwszy plan w wyborze przez Fidyka strategii retorycznych, jest interesujące potraktowanie współobecności warstw w filmie. Mamy do czynienia z dwoma równoległymi, ząbującymi się, integralnie ze sobą związanymi nurtami narracji. Jeden z nich to narracja słowna wkładana przez reżysera w usta poetki i innych narratorów. Pełni ona rolę komentarza odautorskiego. Drugi – to narracja obrazowa, która potwierdza autentyzm przekazu – można ją metonimicznie sprowadzić do autorskiego „ja tam byłem, ja to właśnie widziałem, kamera mówi prawdę” (słuszniej byłoby może powiedzieć: „my tam byliśmy, my to widzieliśmy”, bo przecież film jest dziełem zbiorowym). Tym, co szczególnie przykuwa uwagę, jest warstwa muzyczna – to z niej Fidyk uczynił dominantę wyrazową, którą stanowi wszechobecna w filmie samba. Dziewczyna mówi:

Mieszkańcy Rio de Janeiro, artyści, dyrektorzy szkół samby, projektanci i krawcy strojów karnawałowych, biedni i bezdomni – wszyscy czekają na największe i najważniejsze wydarzenie roku, czyli na karnawał i paradę karnawałową [...] przede wszystkim dlatego, iż mają w sercu sambę, w ich żyłach płynie samba. Ja sama dopiero gdy straciłam słuch, zrozumiałam, na czym polega siła samby. Pole-

ga na sile bębnow, sile baterii, której nie trzeba nawet słyszeć, ją się czuje. Kiedy w baterię uderzy naraz kilkaset bębnow, to jest w tym taka siła, że powietrze aż drga i wiruje. Fale powietrza przechodzą przez człowieka na wylot i nie można się oprzeć, trzeba zatańczyć.

Wagę tego komentarza potęguje fakt, że jego autorka od trzynastego roku życia żyje w krainie ciszy. Ona, podobnie jak jeden z bezdomnych, który mówi „karnawał mam we krwi”, może to oznajmić w języku migowym.

Fidyk jest nie tylko świetnym obserwatorem świata, ma także ogromną wiedzę dotyczącą kulturowego zjawiska karnawału i potrafi przekonująco dzielić się swymi obserwacjami i wiedzą z odbiorcami filmu. *Karnawał. Największe party świata* pokazuje Rio jako świat kontrastów społecznych.

Rio de Janeiro to miasto, nad którego panoramą widnieje olbrzymi posąg Jezusa, religijnego symbolu czystego i prawdziwego dobra, które roztacza opiekę nad miastem biedy i blichtru, religii i rozpusty, rozpacz i zabawy. Rio jest miastem, w którym – jak mówią słowa poezji:

Obok siebie istnieją dwa światy, tak jak niebo obok piekła. W obu dzielnicach rządzi korupcja, w *favelas* przemytnicy narkotyków, przestępcy pomagają nędzarzom, policjanci zabijają bezbronne dzieci – mówią, że do odstrzału. W Rio wysocy urzędnicy państwowi zamykają okna, bo zbyt głośna strzelanina na ulicach przeszkadza im w pracy. Rio to miasto, w którym bogaci umierają ze strachu, a biedni z głodu.

Te słowa określające Rio de Janeiro odkrywają prawdę o świecie, w którym żyją Brazylijczycy, zwłaszcza ci z najniższych klas społecznych. Dotyka ich bieda, bezdomność, strach. Gdy widz filmu Fidyka uświadomi sobie prawdę o świecie, w którym odbywa się „największe party świata”, powinien patrzeć na brazylijskich karnawałowiczów ze zdziwieniem, zaskoczeniem i podziwem. Bo co może się stać, gdy jest tak źle, że wydaje się, iż gorzej być nie może? Pozostaje samobójstwo, może rewolucja? Tymczasem ekranowa bohaterka mówi wprost:

W Rio nigdy nie będzie rewolucji. Rewolucję robi się tylko wtedy, gdy już nie ma po co żyć – lepiej zginąć niż tak źle żyć dalej. W Rio jest po co żyć. W Rio nie ma samobójstw. Tu czeka się na karnawał.

W filmie polskiego reżysera mamy do czynienia ze zjawiskiem wyjątkowym, które interesuje przedstawicieli wielu dyscyplin naukowych. Fenomen karnawału w Rio de Janeiro, jako czasu wprowadzającego „nowe reguły” społeczne, próbują wyjaśniać znani antropolodzy, socjolodzy i badacze kultury: Victor Turner, Roberto DaMatta i Wojciech Dudzik. W samo sedno „karnawałowej potrzeby” w Brazylii trafia Wojciech Dudzik:

Gdyby świat, jaki jest, był najlepszym ze światów, ludzie najpewniej nie potrzebowaliby do szczęścia karnawału ani podobnych mu innych – jak nazywa je Bachtin – „uroczystości typu karnawałowego”. Tak dawniej, jak i dziś świat jednak mało kogo

zadowala; żeby więc jakoś znieść ową nieznosną ciężkość bytu, trzeba pocieszyć się utopią alternatywy albo raju utraconego¹.

Tym rajem dla mieszkańca Rio staje się czas wartości serca, uczuć, pragnień, fantazjowania i zabawy². W czasie karnawału każdy może wyrazić siebie. Jest to szczególnie ważne dla ludzi należących do klasy najniższej, czyli najuboższej. To oni czekają z utęsknieniem na karnawał – swój czas. Wychodzą z cienia *favelas* – biedacy spod mostów i mieszkańcy dzielnic nędzy, by za pomocą strojów i rytmów samby świętować „inny” dla siebie czas. Roberto DaMatta nazywa karnawał rozgardiaszem, zamieszaniem, bałaganem, ale dzięki tym zjawiskom dokonuje się dramatyzacja karnawału brazylijskiego. Oznacza to, że następuje wyodrębnienie jednostki z grupy i jej działanie, które nazywa on „wolnym”³. Stawanie się „wolnym” jest możliwe w obliczu stawania się „świata na opak”, czyli świata, w którym jednostka może dać wyraz swojemu na co dzień skrywanemu niezadowoleniu⁴.

To nie przypadek, że gdy kamera pokazuje górujący nad miastem posąg Chrystusa z rozpostartymi ramionami, słysząc głos lektorki wypowiadający myśl dziewczyny – narratorki: „Jest takie miejsce, gdzie wszystko jest na odwrót”. Brazylijski antropolog i postać z filmu stwierdzają dokładnie to samo. „[...] w Rio odbywa się »karnawał równości«, rekompensujący codzienną biedę i rozwarstwienie społeczne”⁵. Kojarzony z „wielką iluzją” czy „szaleństwem” karnawał brazylijski⁶ jest sposobem na „przemianę codziennej hierarchii w magiczną równość przemijającej chwili”⁷. Dzięki szkołom samby, które jednocześnie czarnych Brazylijczyków z Rio, organizują ich w defiladzie poprzedzającej Wielki Post, biedni i bezdomni, ci, o których mówi się, że pochodzą z marginesu społecznego, mogą dać wyraz swojej kreatywności, umiejętności tańca i zabawy, jakich często nie posiadają przedstawiciele średniej i bogatej grupy społecznej. Dają oni w karnawale wyraz swojej wyższości i sile; to ich podziwiają turyści przyjeżdżający każdego roku w okresie karnawału do Rio. W czasie święta karnawału budzi się w ludziach bohema, która poprzez indywidualną prezentację umacnia społeczność tych, którzy kroczą w karnawałowej defiladzie. Antropologiczną teorię wprost tłumaczą słowa poetki sfilowanej przez Fidyka w *Karnawale*: „Podczas karnawału przestają się zabijać,

¹ W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 107.

² V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, „Konteksty” 3-4/2002, s. 159.

³ R. DaMatta, *Karnawał równości i karnawał hierarchii*, „Konteksty” 3-4/2002, ss. 171-172.

⁴ N. Schindler, *Karnawał, Kościół i „świat na opak”*, w: idem, *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, tłum. B. Ostrowska, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 211.

⁵ W. Dudzik, *Karnawały...*, s. 109.

⁶ Karnawał w Rio de Janeiro stał się symbolem karnawału obejmującego całą Brazylię.

⁷ R. DaMatta, *Karnawał równości...*, s. 179.

w jednej baterii idą obok siebie jak bracia: bandyta, policjant i przemytnik narkotyków. To jest tajemnica Rio de Janeiro. Nikt nie chce zabijać w czasie karnawału. Jest takie miejsce na ziemi, w którym katolik, żyd i muzułmanin razem piją *cachaça*⁸, razem idą na kobiety. Brazylijczyk nie zrozumie nigdy Belfastu, Bejrutu, Sarajewa. Każdy kraj ma taki karnawał, na jaki zasłużył”.

Victor Turner, brytyjski antropolog⁹, w brazylijskim karnawale dostrzega ogromne znaczenie rytuału i zabawy. Karnawał jest według niego jednym z wielu typów widowiska kulturowego¹⁰. Duży wkład w badania nad widowiskami kulturowymi wniósł także Milton Singer. Badał on rytuały i zachowania małych indyjskich społeczności, np. śluby, recytacje, tańce, koncerty, i określił je mianem „widowisk kulturowych”¹¹. To, co Singer odniósł do tradycji zachowań małej społeczności, Turner zastosował do opisu poszczególnych faz rozwoju społecznego. Do tych koncepcji nawiązywał również Roberto Da-Matta, analizując karnawał brazylijski w kontekście widowiska kulturowego. Karnawał jest w rozważaniach brazylijskiego antropologa „widowiskiem kulturowym”, które raz nazywa się „rytuałem”, innym razem „świętem”¹². W badanym zjawisku wyodrębnia on pochody, parady, *desfiles* (defilady) i określa je stylami lub podgatunkami widowiska¹³. Turner z karnawału czyni odrębny typ widowiska, który przejawia się w zabawie.

W eseju *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro* (1983) Turner nazywa karnawał zabawą, powtarzaną rytualnie każdego roku przed Środą Popielcową. Zabawa w karnawale jest w pewnym sensie ramą określającą wydarzenia, które następują w czasie wolnym od pracy, w czasie odmiennym od codzienności wielu Brazylijczyków.

Pod powierzchnią zewnętrznych przejawów absurdu – pisze o zabawie Turner – fantazji i sprośności skrywa się często poważne przesłanie – jak w przypadku sztuk scenicznych, niektórych filmów i programów telewizyjnych¹⁴.

⁸ *Cachaça* (czyt. kaszasza) – bardzo popularny w Brazylii destylowany napój alkoholowy, produkowany z fermentowanego soku trzcinowego z dużą zawartością alkoholu.

⁹ V. Turner nie wymyślił terminu „rytuał”, bo ten istniał od połowy XIX wieku w piśmiennictwie antropologicznym. Odkrył go na nowo, wpisując w pojęcie dramatu społecznego (*social drama*), obrzędowego rozwiązywania konfliktu potwierdzającego wartości, na których opiera się grupa. Podkreśla się, że Turner przejdzie do historii humanistyki jako twórca antropologii widowisk. Zob. Wstęp J. Tokarskiej-Bakir do polskiego wydania książki V. Turnera, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, PIW, Warszawa 2010, s. 10.

¹⁰ W języku angielskim istnieje określenie *cultural performance* i ono najpełniej oddaje złożoność pojęcia, które w języku polskim przyjęto się jako „widowisko kulturowe”. Zob. J. J. MacAloon, Wstęp: *widowisko kulturowe, teorie kultury*, w: J. J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 11.

¹¹ Ibidem, s. 16.

¹² R. DaMatta, *Karnawał równości...*, s. 179.

¹³ J. J. MacAloon, Wstęp: *widowisko kulturowe...*, ss. 28-29.

¹⁴ V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa...*, s. 159.

Brytyjski badacz kultury w zabawie dostrzega „refleksywną”¹⁵ moc społeczeństwa. Ta sama cecha jest według niego podstawą antystruktury, tzw. *communitas*. Jeśli DaMatta rozważa proces „stawania się wolnym” w dramaturgii karnawału, Turner wprowadza w to miejsce pojęcie antystruktury, do której prowadzi liminalność, czyli „stan przejścia”¹⁶, gdy człowiek „zawiesza” na jakiś czas swoje funkcjonowanie w rolach społecznych. „Stan przejścia” jest stanem, który stwarza obszar „refleksywności”. W społeczeństwie zanikają rangi, różnice, podziały, co prowadzi do liminalności i – ostatecznie – w trzeciej fazie triady „przejścia” następuje ponowna odbudowa struktury.

Turner odwołuje się do kwestii zabawy, gdy charakteryzuje rytuały karnawału w Rio. Przywołuje wtedy koncepcję gier i zabaw Rogera Caillois. Zabawa u Caillois, podobnie jak w rozumieniu Johna Huizingi, jest podstawową aktywnością człowieka, którego powszechnie nazywamy *homo ludens*¹⁷. Autor studium *Ludzie i gry*¹⁸ nawiązał do ludycznego charakteru ludzkich zachowań, a także podjął się trudnego zadania opisanie oraz klasyfikacji gier i zabaw. Zabawa jest definiowana przez niego jako „działanie swobodne i dobrowolne, dostarczające przyjemności i rozrywki”¹⁹. Wszelka aktywność ludzi podczas gier i zabaw odbywa się między dwoma symbolicznymi biegunami, które Caillois nazywa *paidia* i *ludus*. *Paidia* to spontaniczny przejaw instynktu zabawowego i pierwotnego daru improwizacji oraz uciechy²⁰. *Ludus* natomiast to przejaw upodobania człowieka do bezinteresownego wysiłku, dzięki któremu powstają różnego rodzaju gry i zabawy, zorganizowane według pewnych reguł. „*Ludus* jawi się jako uzupełnienie i niejako »doksztalcenie« typu *paidia*, którą ujmuje w karby i wzbogaca”²¹. Turner w eseju *Karnawał, rytuał, zabawa*

¹⁵ V. Turner, *Liminalność i gatunki performatywne*, w: J. J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl...*, s. 46.

¹⁶ Turner wnikliwie opracowuje stworzony przez Arnolda van Gennepa obrzęd przejścia. Van Gennep wywodzi to pojęcie od łacińskiego *limen* – próg.

¹⁷ J. Huizinga jest autorem koncepcji, że gry i zabawy są podstawą działalności człowieka. Badacz poddał analizie wiele cech gier i zabaw, jednak tym, co wyróżnia jego koncepcję od innych, jest to, że dostrzegał nieodzowny udział zabawy w różnych przejawach kultury – w sztuce, poezji, także w filozofii, ale również w prawodawstwie. Zarzuca się autorowi *Homo ludens*, że nie stworzył klasyfikacji gier i zabaw. R. Caillois, twórca klasyfikacji gier i zabaw, zauważył: „Dzieło jego nie traktuje o grach i zabawach, lecz ma na celu ukazanie płodnego wpływu, jaki wywiera na kulturę duch ludyczny, w szczególności właściwy niektórym grom, polegającym na współzawodnictwie ujętym w reguły”. Zob. R. Caillois, *Żywioł i tad*, tłum. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1973, ss. 297-298.

¹⁸ R. Caillois, *Ludzie i gry*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.

¹⁹ Ibidem, s. 301.

²⁰ Ibidem, ss. 328-329.

²¹ Ibidem, s. 331. Tak rozumiane „doksztalcenie” *paidia* nie dotyczy gier i zabaw, których głównym wyznacznikiem jest odwołanie do wyroku losu.

w *Rio de Janeiro* wyraźnie wskazuje, że w karnawale brazylijskim *paidia* przenika się z *ludus*. Karnawał osiąga bowiem szczyt swobody i spontaniczności, charakterystyczny dla zabaw dziecięcych, ale jego struktura, czyli szkoły samby, bale i uliczne defilady, są organizowane według reguł i zasad obowiązujących w pokazach i wyznaczających styl strojów przez okres karnawału.

Caillois prezentuje cztery pojęcia charakteryzujące gry i zabawy. Są to: *agon* (z grec. zawody lub współzawodnictwo, rywalizacja), *alea* (z grec. określenie gry w kości, ważne jest przeniesienie zasady tej gry na wszystko to, co zależne jest od *losu*), *mimicry* (z grec. aktor lub naśladowca) i *ilinx* (z grec. wir, oszołomienie, trans). Pojęcia charakteryzujące gry i zabawy, które wyróżnia Caillois, odnajduje w brazylijskim karnawale także Turner. Czy można je odnaleźć w *Karnawale. Największym party świata* Fidyka? Turner opisuje karnawał w *Rio de Janeiro*, który poznawał bezpośrednio w latach 80., a Fidyk karnawał filmowany na początku lat 90. Podążając za bohaterami swojego filmu, reżyser przygląda się powstawaniu kostiumu, głównego – materialnego – elementu karnawału. Uczestniczy w próbach szkoły samby, w spotkaniach przygotowujących głuchoniemych do defilady karnawałowej, wskazuje znaczenie *Jogo de Bicho* (gra w zwierzęta, loteria zwierząt)²² oraz istnienie ukrytej więzi między operatorami tej nielegalnej w Brazylii gry a przywódcami szkół samby. Są to ważne punkty karnawału, dla których wyznacznikami w klasyfikacji Caillois są *agon*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*. Szkoły samby są oceniane podczas defilady. Jurorzy zwracają uwagę na kostiumy – uczestnicy każdej ze szkół pojawiają się na Sambodromie w innych strojach, odróżniających szkoły od siebie. Ocenia się flagi szkół – każda szkoła posiada własną. Ważna jest również opowieść (libretto) szkoły oraz słowa stworzonej przez nią na karnawał samby. Ocenia się też ruchome platformy. Każda szkoła może przygotować cztery takie platformy. Osiągają one często kilkumetrowe rozmiary, a na specjalnie przygotowanych podestach i balkonach prezentują się indywidualni tancerze – najczęściej najlepsze i najpiękniejsze tancerki danej szkoły. „Każda ze szkół chce wygrać” – mówi narratorka filmu, głuchoniema dziewczyna. Głównym powodem, dla którego przygotowania do karnawału trwają cały rok, jest rywalizacja o główną nagrodę. Jednemu z ujęć, które prezentuje olbrzymią postać tancerza w przebraniu,

²² Gra liczbowa związana z symbolami zwierząt; *bicho* – rozumiane jako każde zwierzę poza ptakiem i rybą. W 1892 r. baron Dummond uruchomił loterię w celu pozyskania finansowej pomocy dla swego brazylijskiego zoo. Na losach były umieszczone podobizny zwierząt. Zwycięzca mógł wygrać sumę nawet dwudziestokrotnie wyższą od tej, którą wpłacił. Gra ta, nazywana *Jogo de Bicho* (gra w zwierzęta, loteria zwierząt), szybko zdobyła dużą popularność. Zainteresowali się nią także nielegalni bukmacherzy. Dziś loteria nadal przynosi zyski zorganizowanym grupom, które działają „na czarno”. Współpracują z nimi skorumpowani policjanci oraz osoby inwestujące zyski. Wpłacają pieniądze m.in. na akcje charytatywne, co jest jednym ze sposobów uciszania niektórych przeciwników nielegalnego hazardu (oprac. na podstawie informacji zawartych w filmie dokumentalnym *Loteria zwierząt*, reż. Philippe Grandrieux, Francja 1994).

towarzyszy narracja poetki: „Roberto, wspaniały Roberto, wygrał konkurs na najpiękniejszy strój karnawałowy. Kiedy go wygrał, dostał ataku serca; i to znaczy, że przez chwilę miał cały świat u swych stóp”. Paradoks zaistniałej sytuacji wiele mówi o znaczeniu karnawałowej rywalizacji – warto umrzeć dla wygranej. Zdarzenie to stanowi też ważny przyczynek do przedstawienia kolejnego wyznacznika klasyfikacji gier i zabaw, jakim jest *alea* – los: wygrana w konkursie, przegrana w konfrontacji ze śmiercią. *Alea* obejmuje również wszelkiego rodzaju loterie. Jeśli Fidyk – jako obserwator – podąża z kamerą do operatorów Jogo de Bicho, szuka prawdopodobnie odpowiedzi na pytanie dotyczące gry uznawanej za nielegalną, ale – w jakimś sensie – pomagającej w wymiarze materialnym najuboższym mieszkańcom Rio²³.

Warto powrócić do karnawałowego kostiumu w perspektywie *mimicry* – trzeciego z wyznaczników gier i zabaw. Kostium, maska, przebranie karnawałowe umożliwia naśladowanie, odgrywanie kogoś innego niż jest się w rzeczywistości, stawanie się postacią z wyobraźni. W *mimicry* Turner dostrzega naturalne połączenie *paidia* i *ludus*.

Na biegunie *paidia* mamy tu dzieci odgrywające role dorosłych, bawiące się w „rodziców”, w kowbojów i Indian albo w kosmonautów i kosmitów. Następnie przechodzimy przez szarady do różnego typu masek, kostiumów i przebrań, aż, docierając do bieguna *ludus*, całkowicie zanurzamy się w świecie teatru, maskarady, w obszarze popularnych korowodów, procesji i innych typów widowisk²⁴.

Można również powiedzieć, że *mimicry* najlepiej charakteryzuje antystruktura²⁵. Karnawał staje się powszechną zabawą, ludzie zapominają o swoich codziennych rolach w rytmach wygrywanych przez sambistów. Jednocześnie wchodzi w nowe role, karnawałowe, i w nowych strukturach, powołanych na czas święta – najczęściej zgrupowanych wokół szkół samby – tworzą widowisko karnawałowe. Kolorowe i wymowne – dzięki strojom²⁶, opowiadające dwie historie: własnej szkoły oraz tę, której motto zostało ustalone przez me-rów Rio, widowisko jest głośne dzięki tysiącom baterii bębnow. Karnawałowa defilada ma również widownię, którą tworzą turyści przyjeżdżający do Rio na karnawał, mieszkańcy, którym udało się kupić wejściówkę na Sambodrom

²³ O pomocy właścicieli loterii zwierząt wspominają postaci filmowane przez Fidyka – bezdomny mężczyzna, a także narratorka filmu, głuchoniema poetka.

²⁴ V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa...*, s. 163.

²⁵ Warto wspomnieć, że *mimicry*, a także *ilinx* i *mimicry* mogą tworzyć antystrukturę, choć samo *mimicry* może również służyć strukturze (przykład: mundurowa policja goniąca anarchistów za zajmowanie squatów; choć wiadomo, że takich zajęć nie ma podczas karnawału, bo policja wspiera karnawałowiczów).

²⁶ Stroje karnawałowe są przygotowywane w pracowniach mistrzów w Rio de Janeiro. Wykonuje się je z piór pawich, atłasów, tiuli itp. Cena waha się od kilkuset dolarów do kilkudziesięciu tysięcy dolarów (informacje zaczerpnięte z filmu Fidyka).

oraz ubodzy Brazylijczycy, którzy obserwują defiladę z mostów rozciągających się nad hipodromem lub zza krat oddzielających miejsca parady od innych ulic. Fidyk prezentuje wszystkie wymienione grupy, które mają jedną cechę wspólną – podczas karnawału poruszają się w rytmie dwa na cztery, czyli w rytmie samby.

Czwartą cechą kategoryzacji gier i zabaw jest *ilinx*, wyrażające oszołomienie, miotanie się, zapominanie się. Wspomina o tym Turner, a pokazuje Fidyk. Niektórzy z karnawałowiczów wpadają w trans wywołany atmosferą święta samby. Ostatnie minuty filmu pokazują interwencję lekarzy – raz zabierają omdlałego człowieka, kolejnym razem mężczyznę, któremu trzeba założyć kaftan bezpieczeństwa. Inni ludzie, dorośli z dziećmi, leżą na trawnikach i śpią, zmęczeni kilkudniowym świętowaniem.

W filmie pojawiają się jeszcze inne przejawy *ilinx*. Kamera pokazuje skąpo ubrane kobiety, które podczas zmysłowego tańca trącają pośladkami mężczyzn. A kiedy prezentuje dziewczęta i chłopców całujących się namiętnie, pojawia się komentarz bohaterki – pielęgniarki: „W czasie karnawału liczba dziewcząt, które tracą dziewictwo, wzrasta. W czasie karnawału kobiety tracą wstyd i robią się mniej nieśmiałe, korzystają z momentu i robią to, na co zawsze miały ochotę”. W filmie są jeszcze dwie rozbudowane sceny, prezentujące rozwiązłość i trans wynikający z tego, że podczas karnawału ludzie stają się „mniej nieśmiali”. Pierwsza ze scen dotyczy balu Ligi Szkół Samby, czyli właścicieli gry zwierząt. Podczas tego balu panuje atmosfera zmysłowości, erotyzmu, podsycana napojami alkoholowymi i rytmami samby. Uczestnicy balu są skąpo ubrani, zazwyczaj w bardzo zmysłową bieliznę. Kobiety prowokacyjnie gładzą swoje kobiece kształty, a mężczyźni całują je, liżą ich piersi i pośladki. Wielu porusza się w transie rytmiczno-alkoholowym, jak np. mężczyzna z opuszczonymi do kolan spodniami. Tańczy się na stołach w parach lub trójkami, pośladki przy pośladkach. Króluje wszechogarniająca radość i podniecenie. W filmie jest także pokazany bal transwestytów. Atmosfera podczas tego święta jest taka sama, jak na balu Ligi Szkół Samby, ale informacja w postaci komentarza – napisu u dołu ekranu: „W tym pomieszczeniu nie ma ani jednej prawdziwej kobiety” jest po prostu oszałamiająca, bo większość uczestniczących w zdarzeniu wygląda jak kobiety. Całości dopełnia komentarz bohaterki poetki: „Kobiety chcą iść na całość, ale mężczyźni nie chcą ich gwałcić. Wolą gwałcić naturę, tak jak nigdy i nigdzie na świecie. W Rio podczas karnawału po nocnym grzechu idziesz rano do księdza, ksiądz zadaje pokutę. Wieczorem grzeszysz znowu i ksiądz znowu to samo. Samba nie kłóci się z księdzem. Samba jest inną religią”. Te słowa potwierdzają ogólne, choć niepisane zasady karnawału w Rio de Janeiro, które można wyrazić słowami brazylijskiego badacza, Roberta DaMatty:

W Brazylii wiadomo, że karnawał to szczególne święto. Jest on rozgardiaszem, zamieszaniem, bałaganem; momentem, kiedy reguły postępowania, rutyna i powszednie działania są zmieniane tak, by mogła zapanować wolna ekspresja uczuć i emocji; momentem, w którym każdy może wyrazić siebie²⁷.

Summary

Andrzej Fidyk's *Carnaval. The Biggest Party in the World* as a spectacle full of contrasts

In this documentary A. Fidyk is an anthropologist equipped with a film camera. He presents Rio during the carnival as a space of cultural and social diversity. Rio is visibly replete with social contrasts: the extreme poverty of the homeless exists alongside the luxury of the *bicheiros*. While some die of poverty – as the film's narrator states – others die of fear. However, everyone is equal within the cultural dimension of the carnival, during the Samba Schools Parades at the Rio Sambadrome, occurring three days before Ash Wednesday. In his documentary Fidyk depicts a spectacle which is deeply rooted in tradition; as an explorer of culture, he draws the viewer's attention to this culture's unifying features.

Słowa kluczowe: film dokumentalny, widowisko kulturowe, proces rytualny, struktura i antystruktura

Keywords: documentary film, cultural performance, the ritual process, structure and anti-structure

²⁷ R. DaMatta, *Karnawał równości...*, s. 171.