

# Anna Estera Mrozewicz

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Ciało i miejsce. Obrazy współczesnej Rosji w polskich i szwedzkich filmach dokumentalnych

Zarówno w Polsce, jak i Szwecji, Rosja – ze względu na sąsiedztwo, powiązania historyczne i pewną egzotykę – to stale powracający obiekt wyobrażeń, co w obliczu przemian ustrojowych 1989 roku dało znać o sobie ze wzmoczoną siłą. Nie wnikając w różnorakie podłoża tej popularności, zauważyć trzeba, że przyczyniła się ona do utrwalenia Rosji w obrazach – rozumianych tutaj nie jako przezroczyście odzwierciedlenia miejsc rzeczywistych, lecz jako palimpsestowa sfera wizualna, która jest zarazem projekcją wyobrażeń wpisanego w nie widza. Przyjęta w artykule perspektywa porównawcza, wynikająca z moich zainteresowań badawczych, pozwoli dookreślić specyfikę tych reprezentacji pochodzących z obu obszarów kulturowych – Polski i Szwecji.

W latach dziewięćdziesiątych powstało w Szwecji i Skandynawii więcej dokumentów i fabuł na temat „Europy Wschodniej” (jak w zachodnich krajach określa się obszary byłego bloku wschodniego) niż kiedykolwiek wcześniej. Filmoznawca Anders Marklund zauważył, że w szwedzkim kinie popularnym kraje byłego Związku Radzieckiego zaczęły pojawiać się jako miejsca akcji od roku 1995, a więc mniej więcej sześć lat po przemianach ustrojowych w tej części Europy (Marklund, 2010). Marklund zauważył ponadto, że Rosja i były tereny Związku Radzieckiego pełnią w tych filmach pewne powtarzalne funkcje. Są to najczęściej miejsca nacechowane negatywnie, kojarzone – zgodnie ze stereotypowymi wyobrażeniami panującymi w Szwecji – z problemami społecznymi, korupcją i przestępczością (s. 101). Można wysunąć tezę, że negatywne nacechowanie Rosji i terenów byłego ZSRR jest wyrazem zakorzenionego od wieków w świadomości kulturowej

Szwecji strachu przed Rosją, który określa się słowem *rysskräck*, do dziś używanym w szwedzkim dyskursie politycznym<sup>1</sup>.

Filmy faktu częściej niż filmy fikcji dążą do przełamania stereotypowych wyobrażeń. Jednak one również dostarczają nam obrazów, na podstawie których tworzymy wizje miejsc. Mimo politycznej neutralności Szwecji podczas zimnej wojny, w wyniku wspomnianego strachu przed Rosją i swoistej autocenzury (jeszcze silniejszej w Finlandii), szwedzkich dokumentów o Rosji powstało niewiele. Jak zauważa badaczka okresu zimnej wojny Marie Cronqvist w odniesieniu do szwedzkich filmów propagandowych o obronie cywilnej (na wypadek ataku jądrowego), w filmach tych nie istniał wyrazisty wizerunek wroga, a często był on wręcz nieobecny (Cronqvist, 2008, s. 178). Podobnie filmy dokumentalne i telewizyjne reportaże o Rosji czy Związku Radzieckim często były albo ograniczone autocenzurą, albo zabarwione ideologią lewicowego radykalizmu, który kwitł w Szwecji pod koniec lat sześćdziesiątych, podobnie jak w wielu krajach zachodnich. Przykładem tej ostatniej inklinacji może być dokument telewizyjny *Stalin. Portret dyktatora* (*Stalin. Porträtt av en diktator*, 1970) autorstwa Ollego Hägera (1935-2014) i Hansa Villiusa (1923-2012), twórców wielu filmów dokumentalnych o tematyce historycznej<sup>2</sup>.

W Polsce z kolei nakręcone w okresie PRL-u dokumenty o Rosji to przede wszystkim filmy jawnie propagandowe, które miały spełniać wymogi narracji dotyczącej przyjaźni polsko-radzieckiej i przedstawiać Związek Radziecki w jednoznacznie pozytywnym świetle. Niewiele powstało utworów o Rosji, które zaliczają się do kanonu polskiego filmu dokumentalnego tamtej doby. Podejmując temat Rosji, trudno było uniknąć przemilczeń czy zafałszowań<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Jak podaje Tomasz Walat, słowo *rysskräck* powstało „w okresie wojen z Rosją o panowanie nad Bałtykiem i utrwaliło [się – przyp. aut.] po klęsce zadanej przez wojska Piotra Wielkiego pod Połtawą (1709 r.) i po rozbiorze Szwecji, czyli odebraniu jej terytorium obecnej Finlandii oraz części rosyjskiej dziś Karelii, z którą była złączona przez sześć wieków. Na tej historycznie szwedzkiej ziemi powstała nowa stolica Imperium Carskiego St. Petersburg. „Będziemy grozić stąd Szwedowi/Tu stanie miasto, stanie tron/Na złość dufnemu sąsiadowi», pisał o budowie tego miasta Aleksander Puszkina w poemacie «Jeździec Miedziany», zob. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1566847,1,czy-szwecja-jest-rzeczywiscie-neutralna.read> (dostęp: 17.02.2014). W książce *Vladimir Putin och rysskräcken* (*Władimir Putin i strach przed Rosją*) z 2010 roku osiadły w Szwecji dziennikarz Vladislav Savić pisze: „Zgodnie z dominującym wyobrażeniem, które dziś mamy o Rosji, mieszkamy blisko coraz bardziej niebezpiecznego państwa. Moja koleżanka z pracy, znawczyni Rosji Ebba Sävborg opowiadała, że w 2006 wrzuciła w Google szwedzką frazę «Ryssen kommer» [nadchodzą Rosjanie – przyp. aut.] i otrzymała 72 tysiące trafień. Trzy lata później, jesienią 2009 roku, zrobiłem podobne wyszukiwanie i jego wynikiem były 133 tysiące trafień” (Savić, 2010, s. 10). Wydaje się, że na tle innych krajów nordyckich ów szwedzki „strach przed Rosją” należy do najsilniejszych, a być może jest równie silny jak w Finlandii. Por. Savić, 2010, s. 258. Zob. także Gerner & Karlsson, 2008.

<sup>2</sup> O. Häger przyznał z perspektywy czasu, że filmy autorstwa jego i H. Villiusa z tamtego okresu powstawały pod wpływem panujących w Szwecji nastrojów społeczno-politycznych. Konserwatywni krytycy zarzucali dokumentowi o Stalinie, że przemilczane w nim zostały fakty niewygodne dla Związku Radzieckiego (Ludvigsson, 2003, s. 226-227).

<sup>3</sup> M. Jazdon wymienia dwa filmy z tego okresu: *Dwadzieścia lat później* (1964) Mariana Marzyńskiego, zrealizowany przy wykorzystaniu metod *cinéma vérité*, oraz *273 dni poniżej zera* (1968) Jerzego Bossaka o Syberii. Według poznańskiego filmoznawcy pierwszemu z nich udało się zachować artystyczną spójność i autentyczność, mimo konieczności sprostania wymogom narracji o przyjaźni polsko-radzieckiej; drugi „objawia się jako dzieło pełne przemilczeń i zafałszowań” (Jazdon, 2016).

Obraz ten zaczął się zmieniać w obu krajach po przełomie ustrojowym 1989 roku. Niewątpliwie jednym z najbardziej aktywnych szwedzkich dokumentalistów zainteresowanych tym obszarem Europy jest Håkan Pieniowski (ur. 1948), reżyser i fotograf o polskich korzeniach. Od 1989 roku nakręcił on kilkanaście dokumentów poruszających problematykę krajów byłego bloku wschodniego, jest też autorem wielu opublikowanych fotografii z tych regionów. O samej Rosji – mam tu na myśli dokumenty, które przynajmniej częściowo tam nakręcono – zrealizował od roku 1999 do dziś wraz z Kåge Jonssonem (ur. 1935) cztery filmy. Składa się na nie trylogia, w której twórcy przez ponad dziesięć lat śledzą życie tych samych bohaterów (*Kocham ciebie, Nataszo!* [*Jag älsker dig, Natasja!*, 1999], *Kocham cię, moje dziecko* [*Jag älsker dig, mitt barn*, 2001] oraz *My, którzy kochaliśmy* [*Vi som älskade*, 2012]), a także dokument *W Rosji jest tak zabawnie* (*Det är ju så roligt i Ryssland...*, 1999). Innym działającym w Szwecji (a od kilku lat ponownie w Polsce) dokumentalistą, również reprezentującym starsze pokolenie, jest Polak Jerzy Śladkowski (ur. 1945), który od lat dziewięćdziesiątych nakręcił kilkanaście filmów o współczesnej Rosji.

Porównując współczesne polskie i szwedzkie dokumenty o Rosji, należałoby rozpocząć od pytania, czy granica podziału powinna przebiegać według narodowości twórców – czy może według ich wieku? Ta ostatnia, pokoleniowa, linia demarkacyjna wydaje się bowiem istotna co najmniej na równi z pochodzeniem reżyserów. W szwedzkich dokumentach o Rosji, podobnie jak w polskich, których, dodajmy, powstaje w porównaniu ze Szwecją znacznie więcej, w minionych dwóch dekadach dominowały filmy o tematyce społecznej, politycznej lub historycznej. Z tematami, które nazwać można wielkimi narracjami<sup>4</sup>, wiązała się określona estetyka. Jak zauważa Mikołaj Jazdon, większość z tych filmów realizowano, stosując estetykę telewizyjną, a więc „w konwencji telewizyjnych dokumentów średniometrażowych (około 50-55 minut), lub krótkometrażowych (25-30 minut), w których obok wywiadów przed kamerą występują sekwencje z zanotowanych kamerą sytuacji, pojawiają się cytaty z materiałów archiwalnych, czasem – jak w przypadku filmów historycznych – zainscenizowane sytuacje, będące próbą rekonstrukcji wydarzeń z przeszłości, w warstwie dźwiękowej natomiast posłużono się komentarzem lub monologiem zza kadru” (Jazdon 2016, s. 129).

Zupełnie odmienne strategie obrazowania Rosji – i, co ważne, odmienne tematy – odnajdziemy w dokumentach młodszych reżyserów, szczególnie polskich, ale również skandynawskich<sup>5</sup>. Choć od tej reguły się wyjątki, to jednak nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że w dokumentach twórców młodszego

<sup>4</sup> Pojęcia wielkich narracji w odniesieniu do filmu dokumentalnego używam za Mirosławem Przyłipiakiem (Przyłipiak, 2011). Termin ten wywodzi się z filozofii postmodernizmu i opisuje zmierzch uniwersalistycznych postulatów projektu oświeceniowo-postmodernistycznego. Koniec wielkich narracji ogłosił francuski filozof Jean-François Lyotard w książce *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy* (1979) (Lyotard, 1997).

<sup>5</sup> Jeszcze inną grupę stanowią polskie dokumenty o katastrofie smoleńskiej (zob. Przyłipiak, 2012; Kaczmarek, 2012).

pokolenia (około trzydziestoletnich) daje się zaobserwować schyłek wielkich narracji (Przylipiak, 2011, s. 41). W Polsce istnieje cała grupa filmów dokumentalnych nakręconych w Rosji, które realizują tę strategię. Określić je można jako nowy nurt polskich dokumentów o Rosji – „nowe spojrzenie” na Rosję. Grupa ta powstała i została poniekąd sformalizowana dzięki projektowi „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie”, zainicjowanemu w 2005 roku przez Instytut Adama Mickiewicza i Eureka Media we współpracy z instytucjami i szkołami filmowymi z Polski i Rosji<sup>6</sup>. W ramach projektu zorganizowano warsztaty realizacji filmu dokumentalnego, w których udział wzięli młodzi polscy i rosyjscy twórcy<sup>7</sup>. Mikołaj Jazdon podkreśla, że projekt ten uczynił „z kręcenia filmów dokumentalnych o Rosji określone zjawisko, wykraczające zasięgiem poza pierwotne ramy samego przedsięwzięcia” (Jazdon, 2016, s. 134). Jak pisał Tadeusz Sobolewski: „Polska i Rosja są dziś oddzielone od siebie barierą stereotypów, propagandy, historycznych pretensji. Na naszych wyobrażeniach o Rosji wciąż kładzie się cieniem kompleks wymuszonej «przyjaźni polsko-radzieckiej». Do projektu «Rosja – Polska» zaproszono ludzi, którzy tego kompleksu już nie mają, ale ciągnie ich na Wschód” (Sobolewski, 2005).

Co zatem cechuje filmy nakręcone przez młodych polskich twórców? W omówieniach prasowych przede wszystkim podkreślano „apolityczny charakter polskich filmów o Rosji, odejście od tematyki historycznej, zwrócenie się ich autorów w stronę codziennej egzystencji Rosjan” (Jazdon, 2016, s. 135). Ponadto część z tych filmów (*Elektryczka* Macieja Cuske, *7x Moskwa* Piotra Stasika, *Nasiona* Wojciecha Kasperskiego i *52 procent* Rafała Skalskiego) łączy określona estetyka. Mikołaj Jazdon zauważa, że twórcy tych filmów, w większości uczniowie Marcela Łozińskiego z kursu dokumentalnego w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Andrzeja Wajdy, nawiązują do tradycji polskiej szkoły dokumentu z okresu PRL-u, a więc dokumentu kinowego, tworzonego w wytwórniach filmów dokumentalnych w Warszawie i Łodzi, unikającego wspomnianej tu już estetyki telewizyjnej, zazwyczaj krótkometrażowego. Główna różnica polega na tym, że młodzi twórcy mają do dyspozycji kamery cyfrowe i nowoczesny sprzęt, znacznie ułatwiający realizację filmów (2016).

Warto więc – wobec tak wyraźnego podziału pokoleniowego w polskich filmach dokumentalnych o Rosji – zapytać, czy podobną tendencję zauważyć można w szwedzkich dokumentach. Na wstępie trzeba jednak podkreślić, że oddzielanie dokumentu szwedzkiego od innych skandynawskich filmów dokumentalnych o Rosji jest zabiegiem nieco sztucznym, bowiem tendencje w najnowszym dokumencie duńskim czy fińskim są zbliżone do tych, które obserwujemy w filmach szwedzkich. Porównując dzieła młodych dokumen-

<sup>6</sup> Kuratorem projektu był Mateusz Werner. Zob. <http://newgaze.info> (dostęp: 12.02.2017).

<sup>7</sup> W rezultacie powstały cztery filmy twórców rosyjskich nakręcone w Polsce i sześć filmów polskich zrealizowanych w Rosji; w drugiej edycji projektu (2007-2010) powstały jeszcze trzy filmy: *Pierwszy dzień* (2007) M. Sautera (ur. 1971), *52 procent* (2007) R. Skalskiego (ur. 1985) oraz *Planeta Kirsan* (2010) M. Pięty (ur. 1979). Zob. Jazdon, 2016. Zob. też: [http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4221588\\_i](http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4221588_i) <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=4224038> (dostęp: 12.02.2017).

talistów z różnych części Skandynawii, istotnie dostrzeżemy, że w ostatnim dziesięcioleciu wyraźna staje się skłonność ku „apolitycznemu”, obserwacyjnemu spojrzeniu na Rosję, choć nie jest to zjawisko o skali tak dużej jak w Polsce. Estetykę dokumentalizmu obserwacyjnego rozumieć należy przede wszystkim jako unikanie wywiadów i wypowiedzi do kamery, komentarza spoza kadru czy wyraźnego kształtowania znaczeń za pomocą montażu lub muzyki – na korzyść dążenia do czystej, o ile to możliwe, rejestracji zdarzeń i sytuacji czy zachowań (między)ludzkich, najchętniej przy zastosowaniu długich ujęć<sup>8</sup>. Jednak wielu młodych skandynawskich twórców nadal chętnie nawiązuje do estetyki dokumentu telewizyjnego. Wielu też traktuje dokument jako rodzaj społecznej misji. Czyni tak między innymi szwedzki reżyser Jesper Nordahl (ur. 1969), autor dokumentów o wymowie otwarcie politycznej, na przykład filmu *The t.A.T.u Project* (2009, 56 min.) opowiadającego o znanym rosyjskim zespole grającym muzykę pop.

Przykładem stylu obserwacyjnego, „notującej kamery”, jest szwedzka etiuda dokumentalna Maximiliena Van Aertrycka (ur. 1989) *Icebreakers* (2012, 15 min.), której bohaterami są rosyjscy tancerze. Film ten pozbawiony jest komentarzy i wyraźnej ingerencji twórcy w rzeczywistość przedstawioną<sup>9</sup>. Podobnie jak w filmach niektórych z młodszych polskich twórców (Przylipiak, 2011, s. 32), odstępstwem Van Aertrycka od czystej obserwacji jest sposób wykorzystania dźwięku i muzyki.

Można zatem stwierdzić, że zarówno w Polsce, jak i Skandynawii zauważalne jest nowe spojrzenie na Rosję, uwolnione od kontekstów historyczno-politycznych i uchylające wielkie narracje. W Polsce rok 1989 umożliwił wyjście poza propagandę, natomiast w Szwecji zainicjował zainteresowanie tym regionem i odrzucenie autocenzury wynikającej ze wspomnianego strachu przed Rosją. Realizowane współcześnie przez młodsze pokolenie twórców obrazy często ukazują egzystencję zwykłych ludzi, rejestrując raczej mikrozdarczenia niż Wydarzenia. W Polsce jednak nurt ten jest silniejszy, a także bardziej jednolity pod względem poetyki i strategii dokumentalnych, na co niewątpliwie ma wpływ dziedzictwo polskiej szkoły dokumentu<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Dokument obserwacyjny, w różnych odmianach, zaczął rozwijać się na wielką skalę na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Zob. Przylipiak, 2004, s. 130-89.

<sup>9</sup> Przykładem podobnej strategii jest duński dokument Ady Bligaard Søby *Nadzy z Sankt Petersburga* (*De nøgne fra Sankt Petersburg*, 2010, 23 min.). Również wśród fińskich dokumentów o Rosji zrealizowanych w ostatnim dziesięcioleciu przez młodsze pokolenie twórców znajdziemy filmy oparte na obserwacji życia zwykłych ludzi, jak krótkometrażowy *Between Dreams* (2009, reż. Iris Olsson, 11 min.) czy *Kolejka* (*Jono*, 2005, reż. Kimmo Yläkäs, 12 min.).

<sup>10</sup> Można oczywiście się zastanawiać, czy obecnie, w okresie wyraźnego zaostżenia stosunków między Rosją a Zachodem, szczególnie po aneksji Krymu przez Rosję w marcu 2014 roku i powrotu do zimnowojennej retoryki, ów apolityczny nurt w filmach dokumentalnych o Rosji samoistnie nie wygaśnie.

## Ciało i miejsce

Mimo wspomnianych różnic na osi narodowej i pokoleniowej pomiędzy szwedzkimi i polskimi dokumentami o Rosji istnieje innego rodzaju wspólnota, niezależna od (a)polityczności tematu czy formy. Przede wszystkim zauważalna jest fascynacja miejscami, odgrywającymi w tych filmach kluczową rolę. Stwierdzić ponadto można, że miejsca te przychodzą do odbiorców przede wszystkim w obrazach ciał. Ciało jako „spektakl i powierzchnię wydarzeń” (Melosik, 2010, s. 18) szczególnie upodobało sobie medium filmu. W obrazach polskich i szwedzkich dokumentalistów uderza dominująca cecha: ukazują oni Rosję poprzez obrazy ciał mieszkańców i poprzez piętno, jakie miejsce na nich odciska. Ciało wydaje się w tych filmach świadczyć o realnym, a nie jedynie obrazowym wymiarze miejsca.

Fascynację relacją człowieka i miejsca zauważa w filmach młodych polskich dokumentalistów Mirosław Przyłipiak. Badacz obserwuje, że powraca w nich trop przestrzennego uwięzienia, a także opieranie konstrukcji filmów na skontrastowaniu dwóch różnych przestrzeni. W urzeczzeniu miejscem upatruje Przyłipiak źródła cechy, którą odnieść też można do skandynawskich filmów – dominacji portretów zbiorowości (Przyłipiak, 2011, s. 33-34).

W dokumentach o współczesnej Rosji uderza nacisk na powiązanie miejsca i ciała. Dotyczy to zarówno polskich, jak i skandynawskich utworów<sup>11</sup>. W dokumentach tych ciało staje się ekranem społecznej i politycznej rzeczywistości. Co więcej, jawi się ono jako strona przez tę rzeczywistość naznaczana. Autorzy eksponują podporządkowanie ciała władzy i ukazują je jako obszar dyscyplinowania jednostek. Być może dlatego, że są to filmy dokumentalne, a więc pokazujące prawdziwe ciała, zniesiona w nich zostaje opozycja pomiędzy rozumieniem ciała ludzkiego jako materialnego, fizycznego bytu a pojmowaniem go jako kulturowej konstrukcji. Filmy te dowodzą, jak bardzo ciało powiązane jest z kulturowo-społecznymi realiami miejsca. Władza obrazowana jest w nich, posługując się słowami Izabeli Kowalczyk, jako „forma panowania nad sferami cielesności, sferami naszych zachowań i myśli, władza zinternalizowana działająca bezpośrednio w nas samych” (Kowalczyk, 2002, s. 16).

Wśród obrazów rosyjskich i postsowieckich ciał – celowo nie używam tu słowa bohater – tak w dokumentach polskich, jak i szwedzkich wyłaniają się pewne „miejsca wspólne”: ciało chorujące, ciało na sprzedaż czy ciało dyscyplinowane. Każde z tych przedstawień można za Michelelem Foucaultem nazwać „ciałem społecznym”, będącym nie „efektem konsensusu, lecz materialnej władzy, dokonującej operacji na ciele każdej jednostki” (Foucault, 1980, s. 55). Co ważne, procesy te określa Foucault jako „mikrofizykę władzy” – działanie

<sup>11</sup> Dobrymi przykładami są filmy opowiadające o tancerzach: *Tankograd* Borisa Bertrama (Dania, 2010, 58 min.) o grupie tancerzy żyjących w skażonym odpadami radioaktywnymi Czelabińsku, 52 procent Rafała Skalskiego, a także *Ballroom Dancer* Andreasa Koefoeda i Christiana Holtena Bonke (Dania, 2011, 78 min.) oraz wspomniany *Icebreakers* Van Aaertrycka.

władzy rozgrywa się w polu *między* instytucjami państwowymi, które za nią stoją, a ciałami z ich materialnością (Kowalczyk, 2002, s. 16-17. Zob. Foucault, 2009).

W poniższych analizach prześlę topos najczęściej chyba powracający we współczesnych polskich i szwedzkich (ale też innych skandynawskich) obrazach Rosji – ciała dyscyplinowanego. Jest to ciało kontrolowane – w mniej lub bardziej bezpośredni sposób – przez instytucje państwowe, takie jak wojsko, szkoła czy szpital. Autorzy sugerują, że zachodzi cielesny związek między jednostką i społeczeństwem a państwowym aparatem, jak gdyby w myśl słów Foucaulta, że „należy zbadać, jaki rodzaj ciała jest aktualnemu społeczeństwu potrzebny” (Foucault, 1980, s. 58). Ukazane dyscyplinowanie nie polega jedynie na władzy zinternalizowanej, rozproszonej, o której mówi się w odniesieniu do współczesnych zachodnich społeczeństw (w tym polskiego), w których formą władzy nad cielesnością stał się konsumpcjonizm i w których władza działa w sposób niehierarchiczny (Melosik, 2010, s. 18). Przeciwnie – twórcy omawianych tutaj filmów podkreślają hierarchiczny sposób działania władzy, nawet jeśli ma ona postać wolnego wyboru i funkcjonuje na poziomie dnia codziennego. Choć często jest ukazywane w intymnych i naturalnych sytuacjach, ciało bynajmniej nie jawi się jako wyizolowane z szerszych praktyk kulturowych działających za pośrednictwem instytucji państwowych, na których tle ukazywana jest jednostka. W wielu dokumentach – zarówno tych jasno wykładających pewien problem społeczno-polityczny, jak i opartych na obserwacji codziennej egzystencji ludzkiej – twórcy kierują kamery na praktyki, poprzez które ciało wprzęgnięte zostaje w układ władzy: organizację czasu, powierzone odgórnie czynności, zadania i powtarzane w nieskończoność ćwiczenia (Kowalczyk, 2002, s. 17).

W powstających od połowy lat dziewięćdziesiątych szwedzkich filmach fabularnych, o których pisze Marklund, Rosja i tereny byłego ZSRR pełnią rolę dystopijnego kontrastu w stosunku do miejsc zachodniego dobrobytu (Szwecji). Jednak w omawianych tutaj dokumentach twórcy starają się przełamać upraszczający obraz Rosji opozycje i odsłonić mechanizmy działania władzy. Pokazują, że są one związane z kształtowaniem określonych ról społecznych: matki, ojca, kobiety, mężczyzny itp. Niektóre z tych dokumentów nazwać by można krytycznymi, zgodnie ze słowami Kowalczyk, iż „[w – przyp. aut.] krytyce nie idzie o to, by powiedzieć, że sprawy nie tak się mają jak powinny. W krytyce o to idzie, by obnażyć milczące przesłanki, rozmaitego rodzaju nawykowe, bezkrytycznie przyjmowane, niedostrzegane sposoby myślenia, na których akcentowane przez nas praktyki się wspierają” (Kowalczyk, 2002, s. 22-23).

### Ciało dyscyplinowane

W wielu filmach o Rosji, nie tylko dokumentalnych, powraca temat tańca – a dokładniej bohaterów tancerzy. Rosja kojarzona jest w zachodnich krajach z tańcem, a szczególnie baletem, będącym swego rodzaju towarem eksportowym na

Zachód (Boym, 1994, s. 218)<sup>12</sup>. W omówionych poniżej obrazach o rosyjskich tancerzach częstokroć podejmowany jest problem ciała dyscyplinowanego.

Bohaterką dokumentu Rafała Skalskiego *52 procent* (2006, 19 min.) jest jedenaastoletnia Ałła, która marzy o dostaniu się do słynnej rosyjskiej Akademii Baletu im. Waganowej w Sankt Petersburgu. Film pokazuje starania Ałły i jej ciężką, pełną bólu pracę, by spełnić normy wymagane do zdania egzaminu. Dokument utrzymany jest w poetyce obserwacyjnej, pozbawiony komentarzy lub bezpośrednich odniesień do kontekstów społecznych. Szkoła jawi się tu jako soczewka skupiająca panujące w społeczeństwie relacje: ukazany jest nacisk na dyscyplinę i silnie zhierarchizowane stosunki między uczniami i nauczycielami. Film ukazuje też przenikanie sfery szkoły do sfery prywatnej, domu – tu szkolny rygor podlega internalizacji.



Il. 1: W ujęciu otwierającym dokument Jerzego Śladkowskiego dziewczęce nogi tworzą regularny, symetryczny wzór.

W otwierającym *52 procent* ujęciu widzimy ścianę sali gimnastycznej, w poprzek której przebiegają dwa drążki. Po lewej stronie widać ramię dorosłej kobiety ustawiającej dziewczynki wbiegające kolejno w kadr. Wszystkie ubrane są w podobny strój eksponujący ich nogi – bluzkę, majtki i skarpetki. Włosy związane mają ciasno w koki. Stopniowo cały widoczny w nieruchomej kamerze fragment ściany wypełniają podobnego wzrostu, podobnie wyglądające postacie dziewczynek, ukazywane z pewnej odległości, w planie pełnym.

Obraz otwierający film Skalskiego przypomina jedno z pierwszych ujęć zrobionego dla szwedzkiej telewizji dokumentu Jerzego Śladkowskiego *Kadetter och*

<sup>12</sup> *Jeziro łabędzie* określa Boym jako „ikonę rosyjskiego i sowieckiego tradycjonalizmu”.



*oskulder* (*Kadeci i dziewice*, 2003; polski tytuł: *Dziewice*; 52 min.). Kamera ukazuje frontalnie grupę dziewcząt około dwunasto- lub trzynastoletnich, siedzących obok siebie na ustawionych w równym rzędzie krzesłach. Tu kadr również skomponowany jest horyzontalnie, ukazując postacie w planie pełnym. Dziewczynki ubrane są jednakowo, w białe bluzki i czarne spódniczki, cienkie pończochy oraz półbuty. Tak jak w ujęciu otwierającym film Skalskiego, dziewczęce nogi tworzą regularny, symetryczny wzór [il. 1]. Spoza kadru słyszymy głos nauczycielki: „Dziś nauczymy się, jak poprawnie siadać”. Po chwili słychać szczegółowe instrukcje dotyczące zakładania nogi na nogę, łączenia kolan i przechylania ich w lewo lub w prawo itp.

Nie bez znaczenia jest fakt, że każdy z tych dokumentów rozpoczyna się ujęciami w sali gimnastycznej. Oba filmy na poziomie obrazu od początku sygnalizują temat, który w odniesieniu do pierwszych ujęć dokumentu Śladkowskiego nazwać moglibyśmy „ukrzestowaniem” ciała, a w odniesieniu do Skalskiego ich „udrażkowaniem” [il. 2]. I choć przesadą byłoby wyciąganie interpretacyjnych konsekwencji z wizualnego skojarzenia ze znanym cyklem płócien Andrzeja Wróblewskiego pod tytułem *Ukrzesłowanie* (1956), na których ciała ludzkie dopasowane są do mebli, to warto przypomnieć, że sztukę Wróblewskiego często odczytywano jako komentarz do współczesnej mu społeczno-politycznej rzeczywistości (Piotrowski, 1999, s. 12-22).

W drugim ujęciu dokumentu Skalskiego widzimy główną bohaterkę filmu ustawianą przy drążku. Dłonie nauczycielki zdecydowanym gestem przymuszają dziecięce ciało Ałły do przyjęcia trudnej pozycji – przyciskając kolana, wyginając palce stóp, rozciągając nogę czy wykręcając talię do mało naturalnej pozycji. Podobnie jak w dokumencie Śladkowskiego, tu także twarze nauczycielek często znajdują się poza kadrem, a ich rola sprowadzona zostaje do bezosobowych, wydających polecenia, dyscyplinujących głosów i rąk. Szkoła i dyscyplina opisane są w dwóch pierwszych ujęciach filmu za pomocą skrótów: dłoni ustawiających dziewczynki, głosów wydających polecenia, drążków służących do określania wysokości i proporcji ciał.

Za pomocą odpowiedniego kadrowania Skalski ukazuje ciało Ałły jako poddawane ciągłej fragmentaryzacji. Gdy podczas egzaminu dziewczynka odwraca się plecami do widza, widzimy tylko jej nagie ramiona i charakterystyczny kok baletnicy – fragment ciała bez twarzy. Mógłby to być wizerunek każdej z dziewczynek starających się o przyjęcie do petersburskiej szkoły. W dalszej części filmu Ałła i jej koleżanki poddawane są szczegółowym pomiarom i badaniom. Scena ta kadrowana jest ciasno – często widzimy tylko fragmenty twarzy badanych, wyginane stopy, sprawdzane przez lekarza oko, osłuchiwane plecy.

Ciało Ałły jest zatem bezustannie tresowane. Sposób filmowania wykorzystuje liczne strategie podkreślające uprzedmiotowienie ciała: ich fragmentaryzację, standaryzację, a także konieczność wpasowania w płaszczyzny i proste – czy to miar, wag i drążków, czy kątów filmowego kadru. To, co miękkie, okrągłe i organiczne, musi zostać wtłoczone w ramy sztywnych kątów. Analogicznie do tej opozycji –

ciała i miar – dziecięce ciała kandydatek kontrastowane są z postaciami dorosłych, oceniających profesorów i profesorek, siedzących po drugiej stronie, i na podstawie zaprezentowanego fragmentu tańca wpisujących cyfry, ułamki i procenty do ukazywanych w zbliżeniach, pełnych tabelkach zeszytów. Dziewczynki i osoby z grona nauczycielskiego przeważnie ukazywane są w oddzielnych kadrach. Podczas gdy ujęcia małych baletnic utrzymane są w ciepłych, choć mało nasyconych barwach, w zdjęciach nauczycielskiego grona dominują zimne tonacje.



Il. 2: „Udrążkowanie” ciała. Ała, główna bohaterka filmu Rafała Skalskiego 52 procent.

Ała nie zostaje przyjęta do szkoły, ale otrzymuje drugą szansę. Do idealnej proporcji długości nóg do wzrostu ciała, wynoszącej 52%, zabrakło jej 0,4%. Obrazy ciała gimnastykowanego przeniesione zostają do domu. Cierpliwie obserwowana przez kamerę Ała ćwiczy od rana do wieczora, próbując wydłużyć mięśnie nóg. Jednak mimo ogromnego wysiłku włożonego podczas wakacji w treningi nie zostaje przyjęta do akademii. Długie ujęcie, jedno z ostatnich, ukazuje budynek szkoły z zewnątrz, z drugiego brzegu rzeki. Mur niedostępnej instytucji wypełnia cały kadr. W następującym po nim ujęciu uśmiechnięta Ała opowiada do kamery o tym, co chciałaby zobaczyć we śnie: pierwszy dzień w szkole, nauczycieli, koleżanki i kolegów. Twórcom filmu udało się uniknąć dramatyzowania jej sytuacji.

Filmy dokumentalne o tancerzach często ukazują optymistyczny, radosny obraz ich profesji. Rzadko pokazane jest to, co kryje się za pięknymi figurami tanecznymi i uśmiechem – znój, pot i ciężka praca (por. Śliwińska, 2014, s. 165-169). Na

tle filmowych dokumentów o tancerzach film Skalskiego należy do wyjątków. Jednak na tle dokumentalnych obrazów współczesnej Rosji uderza podobieństwo tej opowieści do innych. Film o marzeniu młodej Rosjanki, by zostać baletnicą, jest opowieścią nie tylko o ciężkiej pracy dziewczynki dążącej do realizacji swojego marzenia, ale także o dyscyplinie, umiejętności podporządkowania się i ścisłej hierarchii szkoły<sup>13</sup>.

Zrealizowaną w estetyce obserwacyjnej szwedzką etiudę dokumentalną Maximiliena Van Aertrycka *Icebreakers* rozpoczyna, podobnie jak film Skalskiego, krótki prolog. Widzimy postać mężczyzny filmowanego w planie ogólnym plecami do widza, który ćwiczy zonglowanie piłeczkami. Znajduje się on w dużej sali na dziobie promu, przeznaczonej do występów i dyskotek. Charakterystyczne, że film o rosyjskiej trupie tancerzy rozpoczyna obraz treningu i dyscypliny.

Głównymi bohaterami są rosyjscy artyści kabaretowi pracujący na pływającym między Szwecją a Estonią promie. Ich zadaniem jest zabawianie podróżnych wieczornymi występami. Van Aertryck filmuje przygotowania tancerzy do widowiska. W jednej z najbardziej intensywnych scen filmu widzimy dwoje z nich (Tanię i Paszę), gdy wykonują kilkuminutową choreografię w wąskim, sprawiającym wrażenie niekończącego się korytarzu promu, ujętym wraz z sufitem i ścianami, co podkreśla tunelową ciasnotę przestrzeni [il. 3]. Jednujęciowa scena tańca odbywa się w zupełnej ciszy. Młoda kobieta pojawia się w kadrze, wychodząc z kabiny na korytarz; po chwili ukazują się mężczyzna, który zaczyna się za nią skradać. Po krótkiej scenie tańca, podczas którego tancerka próbuje się uwolnić, kobieta zaczyna uciekać – za nią podąża tancerz, a za parą rusza kamera. Reżyser wykorzystuje plany pełne i ogólne, co kieruje uwagę widzów nie tyle na ciała, ile postaci tancerzy w relacji z przestrzenią. W scenie tej uderza pewna sztuczność, podważająca metodę czystej obserwacji. Na pierwszy plan wysuwa się atmosfera i przestrzenna aranżacja. Dzięki kadrowaniu eksponującemu zamknięcie bohaterów w wąskim korytarzu, a także choreografii tańca, której tematem jest ucieczka, scena wyraża uwięzienie tancerzy w klaustrofobicznej przestrzeni statku. Ponieważ bohaterowie milczą i brak tu muzyki, scena ta oscyluje pomiędzy dokumentem a spektaklem. Wyczuwalne są melancholia i smutek, lecz także lekko ironiczny dystans reżysera.

Choć trudno mówić tu o dyscyplinowaniu ciał, to jednak zwraca uwagę fakt, że w scenie tej taniec jest powiązany z zamknięciem postaci w ograniczonej przestrzeni. W dalszych scenach widzimy obrazy trenowania ciał przy-

<sup>13</sup> Wizerunek ciała dyscyplinowanego w odniesieniu do instytucji szkoły wylania się z obserwacyjnego dokumentu M. Sautera *Pierwszy dzień* (2007, 20 min.), zrealizowanego w drugiej edycji projektu „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie”. Podczas lekcji nauczycielka opowiada dzieciom o ich ojczyźnie Rosji, jej stolicy Moskwie oraz Kremlu, w którym Władimir Władimirowicz Putin „pracuje, by Rosja była wielka”. Instruuje ona dzieci, jak powinny układać ręce na ławce i pilnuje, by stosowały się do tego polecenia. Film ukazuje związek między ideą państwowego centralizmu a dyscyplinowaniem dziecięcych ciał.

gotowywanych do wieczornego występu: mężczyznę w pasiastym kostiumie wykonującego serię pompek; odziane w buty do tańca, wyginane stopy tancerki; stojących za kurtyną artystów w kabaretowych strojach, robiących ostatnie przed wyjściem na scenę wygibasy. Po podniesieniu kurtyny kamera ukazuje mechanicznie poruszających się cyrkowców. Uderza kontrast nastrojów między sceną występu na estradzie a ascetyczną sceną tańca w korytarzu. W tej pierwszej widzimy pokryte grubym makijażem, niczym maską, uśmiechnięte twarze, efektowne nakrycia głów, błyszczące kostiumy – wszystko to przyczynia się do potęgowania wrażenia spektaklu i sztuczności. Dominują bliskie plany, a obraz filmowany jest w zwolnionym tempie, co tym razem eksponuje ciała i ruchy tancerzy oraz ich spektakularne, barwne stroje. Ciasne kadry ujmują często jedynie fragmenty tańczących ciał. Podobnie jak u Skalskiego, tu również obrazy dyscyplinowanych ciał połączone są z ich fragmentaryzacją.



Il. 3: Scena tańca eksponująca zamknięcie bohaterów w klaustrofobicznej przestrzeni statku. Icebreakers, reż. Maximilien Van Aaertryck.

Spoza uśmiechów, makijaży i jaskrawych strojów wyziera jednak inny wizerunek młodych rosyjskich akrobatów – melancholijny, poważny i zamyślonny. Oddaleni od domu zarabiają na życie niczym wędrowną trupą cyrkową. W przedostatnim ujęciu Tania i Pasza, spytani, czy tęsknią za domem, mówią: „Nie tęsknimy, dobrze się tu bawimy”. Tania rzuca jednak zniecka: „Nostalgia...”. „Nostalgia, tak” – wtóruje jej Pasza – „Za przyjaciółmi, rodzicami...”.

## Ciało i naród

Osobnym przykładem ciała dyscyplinowanego jest ciało rosyjskiego mężczyzny żołnierza. Dokument Jerzego Śladkowskiego *Kadeci i dziewice* uwypukla bezpośredni związek zachodzący między dyscypliną a władzą państwową. Film ten zrealizowany jest w poetyce telewizyjnej – z wywiadami do kamery i wyraźnie kształtowanym przekazem. Bohaterami są uczniowie szkoły kadetów i „dziewice” – uczennice Krasnojarskiego Żeńskiego Gimnazjum Maryjskiego. Niezależnie od różnic wynikających z zastosowanych metod, trudno nie zauważyć elementów łączących ten dokument z wcześniej omówionymi filmami.

Z zamieszczonej na początku filmu informacji dowiadujemy się, że „[z]a czasów rosyjskich carów dobrze urodzone Rosjanki kształciły się w Maryjskich Gimnazjach dla Dziewcząt. Szykowano je tam do roli żon, matek i gospodyń. Po 1918 wszystkie te szkoły zostały zamknięte przez bolszewików. W 1998 generał Aleksander Lebed powołał do życia pierwsze w postkomunistycznej Rosji Maryjskie Gimnazjum dla Dziewcząt w syberyjskim mieście Krasnojarsk”. W szwedzkiej wersji dodano jeszcze znaczące zdanie: „Rosyjskie wojsko i ortodoksyjny kościół wspólnie wspierają tę ideę”.

Jak stwierdza w jednej z pierwszych scen przedstawiciel władz szkoły i wysoki rangą wojskowy, „Nowej Rosji potrzebny jest nowy typ narodowo-patriotycznego wychowania”. Jedną z uczennic wymienia właściwą według niej hierarchię wartości, zgodną z kodeksem gimnazjum: „Miłość do Boga, mój kraj, moi najbliżsi, moja rodzina i ja”. W następnej scenie widzimy mapę Rosji rozwieszoną w szkolnej klasie. Jedną z młodszych uczennic podkreśla z dumą ogrom terytorialny Rosji: „To wszystko Rosja. A Krasnojarsk to duże miasto. A Moskwa to jego stolica”.

Obok gimnazjum mieści się Krasnojarski Korpus Kadecki. Uczy się tam „szczęściuset kadetów, a w gimnazjum maryjskim dwieście marianek”. Ujęcia maszerujących w szeregu młodych kadetów, filmowanych z góry w planie totalnym, montowane są na przemian ze zdjęciami z sali gimnastycznej, gdzie dziewczynki – wszystkie w jednakowych strojach i włosach upiętych w koki – trenują szpagat i wykonują ćwiczenia przygotowujące do zajęć z baletu. Kolejne ujęcia ukazują czynności, podczas których dziewczynki (ale i chłopcy) podlegają różnego rodzaju strategiom dyscyplinującym ich ciała: zakładanie odpowiedniego ubioru, zbiorową modlitwę, zajęcia dotyczące poprawnego witania się, poruszania się o wyprostowanej sylwetce, lekcje śpiewu, eleganckiego jedzenia przy stole, tańca itd.

Na poziomie szkoły zarówno wobec chłopców, jak i dziewczynek bardzo precyzyjnie określone zostają ich role: przyszłe kobiety mają być wiernymi mężom żonami i matkami, przyszli mężczyźni gotowymi do walki, wiernymi ojczyźnie żołnierzami. Tak też kadetów postrzegają dziewczynki – jako prawdziwych mężczyzn i patriotów. Mężczyzna to „oficer”, którego cechuje „siła woli, odwaga, wspaniałomyślność i szlachetność”, recytuje jedna z młodszych bohaterek filmu, nie do końca rozumiejąc wyuczone na pamięć słowa.

W dyscyplinującej polityce obu szkół w Krasnojarsku, kształcących młodych ludzi na przyszłe rosyjskie elity, wyraźnie eksponowane jest jej powiązanie z ideologią narodową współczesnej Rosji.

„My nie wychowujemy po prostu jakichś tam żołnierzy. To są ludzie, którzy otrzymali wychowanie i wykształcenie na odpowiednim poziomie. Zawdzięczają je mundurowi i dyscyplinie, jak sądzę potrzebnej każdemu młodemu człowiekowi. [...] Młodego człowieka trzeba odizolować od tego, co nazywa się wariantem demokratycznym, a więc takim wychowywaniem i kształtowaniem młodzieży, gdzie narażona jest ona na narkomanię, prostytucję i podobne rzeczy”,

mówi do kamery przedstawiciel władz gimnazjum.

Amerykański socjolog Michael Billig określił terminem „banalny nacjonalizm” wszelkie praktyki dnia codziennego, podczas których „flagowany” jest naród (Billig, 1995). Naród według Billiga nie zasadza się na trwałej esencji czy jednolitym charakterze określonej grupy ludzi. Podobnie jak Benedict Anderson w swojej koncepcji narodu jako wspólnoty wyobrażonej (Anderson, 1997), Billig twierdzi, że nie można o narodzie powiedzieć, iż po prostu jest; poczucie narodowości powstaje poprzez szereg powtarzalnych, codziennych, również dyskursywnych aktywności (Billig, 1995, s. 93). Wydaje się, że w krasnojarskich szkołach naród jest obecny zarówno na poziomie małych, banalnych narracji dnia codziennego, jak i na poziomie ideologii – jed(y)nej, wielkiej narracji. Dokument Śladkowskiego doskonale ukazuje działanie władzy nie tylko w sposób rozproszony (jak w zachodnich społeczeństwach), ale także hierarchiczny.

„Naród” jawi się zatem w odizolowanym od „wariantu demokratycznego” świecie Maryjskiego Gimnazjum jako podstawowa rama dnia codziennego i wszelkich aktywności młodych ludzi. Co więcej, ingerencja ideologii narodowej dotyczy nie tylko zewnętrznej dyscypliny ciała, ale przenika do ich wnętrza – obejmuje bowiem seksualność kobiet. Warunkiem przyjęcia do Maryjskiego Gimnazjum jest mianowicie nie – jak dawniej, za czasów carskich – pochodzenie z dobrego domu, ale bycie dziewczyną. Podczas całego okresu pobytu w szkole dziewczęta są regularnie badane, a złamanie reguły czystości równoznaczne jest z wydaleniem ze szkoły. Ironicznie w tym kontekście wybrzmiewają słowa nauczycielki, mówiącej, iż w życiu „duch odgrywa dominującą rolę”. Paradoksalnie, rygorystyczny program szkoły skoncentrowany jest na ciele – a precyzyjniej na trzymaniu ciała w ryzach i poddawaniu go ciągłej dyscyplinie.

Śladkowski wyraźnie akcentuje w swoim filmie – zarówno poprzez obraz i montaż, jak i wypowiedzi uczennic – kształtowane w szkołach podziały dotyczące ról płciowych i seksualności. By lepiej zrozumieć ich powiązanie z narodową ideologią przekazywaną młodym ludziom, warto przytoczyć słowa Joanne P. Sharp:

Pomimo uniwersalistycznej retoryki, nacjonalizm jako forma tworzenia tożsamości jest nieodwołalnie związany z płcią. Mimo iż kobiety

pojawiają się w narodowej ikonografii – jako symbole narodu (Britannia, Marianne i Matka Rosja) albo matki, jego symboliczne nosicielki – to ucieleśnieniem działania narodu są jego mężczy obywatele. [...] [K]ażdy mężczyzna mógłby być Nieznanym Żołnierzem, który złożył swojej ojczyźnie najwyższą ofiarę – własne życie. W narodowych ikonografiach kobiety są matkami narodu lub podatnymi na zranienie obywatelkami, które trzeba chronić (2000, s. 101-102).

Jedno z ujęć filmu Śladkowskiego wydaje się wręcz wprost ilustrować te słowa: z lotu ptaka widzimy grupę stojących na placu szkolnym marianek, którą zaczynają otaczać ubrani w mundury kadeci, by wreszcie utworzyć wokół nich ciasny, zamknięty krąg uformowany z kilku regularnych rzędów.

Badaczka ról płciowych w społeczeństwie rosyjskim, Maya Eichler, podkreśla, że za rządów Putina dominuje wspierany przez politykę państwową wzór męskości, według którego służba wojskowa (i walka) są centralnymi elementami męskiej tożsamości. U jego podłoża leży cel pozyskiwania żołnierzy do prowadzenia wojen (Eichler, 2001, s. 1-11)<sup>14</sup>. Na temat tej współzależności nie pada w dokumencie Śladkowskiego ani jedno słowo ze strony władz szkolnych – jedynie młodsze dziewczynki, przekomarzając się, wspominają o wojnie w Czeczenii, trwającej w okresie, gdy kręcony był film. Władze szkoły podkreślają natomiast nawiązania do tradycji z czasów carskiej Rosji. Film Śladkowskiego wpisuje się w grupę dokumentów, które poruszają zagadnienie odradzania się dawnej rosyjskiej tradycji w postradzieckiej Rosji (Jazdon, 2016, s. 142), jednak obnaża on kryjący się za owym oficjalnie głoszonym odrodzeniem cel – wzmocnienie państwowego centralizmu i konkretny militarny plan<sup>15</sup>.

Sposób filmowania lekcji religii to przykład kamery komentującej i zdystansowanej do ideologii wpajanej uczniom: twarz jednej z nich uchwycona zostaje w momencie, gdy ta tłumnie lekceważący uśmiech w reakcji na słowa kapłana. Kamera wyraźnie pokazuje, że nie wszystkie uczennice bezkrytycznie przyswajają głoszone w szkole prawdy. W jednej ze scen grupa młodszych dziewczynek, zapewne zapytanych przez ekipę filmową, opowiada o ojcach, nierobach lub alkoholikach, przedrzeźniając ich i naśladując, w czym wtórują im wybuchy śmiechów koleżanek. W ten raczej nieuświadomiony przez nie sposób – jednak przy pełnej świadomości kamery – podważeniu podlega głoszony przez szkołę model rosyjskiej rodziny.

<sup>14</sup> Jak pisze Eichler: „How states organize their military and recruit citizens for military service and war is fundamentally gendered: it relies on a particular understanding of men’s role in society that links masculinity with the military. (Re)producing this link is important in order for militaries to attract soldiers, bolster morale, and engage in combat” (2012, s. 3).

<sup>15</sup> W tym miejscu warto wspomnieć o wybitnym dokumencie *Trzy pokoje melancholii* (2004, 106 min.) w reżyserii fińskiej dokumentalistki Pirjo Honkasalo (ur. 1947). Film ten, unikający stawiania tez i analizowania przyczyn konfliktu, utrzymany w kontemplacyjnej estetyce obserwacji, skupia się na dzieciach, ofiarach wojny w Czeczenii – Rosjanach i Czeczeńcach. Tutaj także poruszony jest temat dyscyplinowania rosyjskich chłopców w szkole kadetów założonej przez W. Putina.

Temat formowania ciała podług oficjalnych ideałów i na konkretny użytek podejmują też dokumenty *Koniec Rosji* (2010, 72 min.) polskiego reżysera Michała Marczaka (ur. 1982) i, po części, *Kocham ciebie, Nataszo!* (49 min.) w reżyserii Håkona Pieniowskiego i Kåge Jonssona. Oba dokumenty obnażają drugie dno funkcjonujących w oficjalnym obiegu obrazów – lub to, co zostaje z nich wykluczone<sup>16</sup>.

Mimo iż Marczak podkreślał w wielu wypowiedziach, że pragnął pokazać inny obraz Rosji niż ten najczęściej spotykany w polskich filmach dokumentalnych akcentujących konteksty polityczno-historyczne, to jednak sam wybór miejsca, bohaterów i tematu wpisuje się w pewien istniejący trop. Bohaterowie filmu to rosyjscy żołnierze pełniący, według podanej widzom informacji, służbę w strażnicy granicznej na północnych krańcach Rosji, na jednej z wysp Oceanu Arktycznego. Jest to tytułowy „koniec Rosji”, najdalszy zakątek kraju oddalony od ludzkich osad o kilkaset kilometrów. Główny bohater filmu to dziewiętnastoletni rekrut Aleksiej Zarubin, odbywający w placówce wojskową inicjację.

Omówienie filmu Marczaka trzeba poprzedzić bardzo istotną uwagą: mianowicie, nazywanie go dokumentem może budzić pewne zastrzeżenia, a nawet kontrowersje (zob. Jeyaram, 2011). Mikołaj Jazdon określa film ten jako dokument fabularyzowany nawiązujący do koncepcji „dokumentu półotwartego”, wypracowanej przez Marcela Łozińskiego w latach siedemdziesiątych (Jazdon, 2016, s. 141). Marczak, pisze Jazdon, „organizuje świat przed kamerą, uruchamia mechanizmy pozwalające bez pokonywania różnorodnych barier, jakie stają na drodze do realizacji filmu (np. brak zgody rosyjskiej armii na kręcenie filmu w prawdziwej strażnicy wojskowej), zapisać te wymiary rzeczywistości, które można odsłonić i zapisać kamerą, uciekając się do zabiegów inscenizacyjnych. W budynku zaadoptowanym przez filmowców do pełnienia roli bazy wojskowej reżyser umieścił sześciu Rosjan, mających za sobą służbę w armii, by wcielili się w role żołnierzy pełniących służbę graniczną. Tak «uruchomiona» rzeczywistość stała się obiektem dokumentalnej rejestracji” (s. 141). Aleksiej wybrany został przez ekipę filmową po krótkim „przetestowaniu”, jak prezentuje się w kamerze<sup>17</sup>. Marczak unika udzielania szczegółowych informacji na temat realizacji filmu, jednak można się domyślać, że istniał pewien scenariusz, według którego przynajmniej częściowo zrealizowano film.

W naszej optyce nie jest jednak istotne, że dokument ten został zainscenizowany. Fakt, że reżyser z pełną premedytacją wybrał takich a nie innych bohaterów, a także określone miejsce i temat, tym bardziej przemawia za tezą, że współczesna Rosja ukazywana jest poprzez obrazy nieprzypadkowe, odzwierciedlające pewne wyobrażenia na jej temat i posiadające własną tradycję. W tym sensie nie ma różnicy między wyborem na bohaterów filmu rosyjskich żołnierzy i baletnicy.

<sup>16</sup> Jeszcze innym polskim dokumentem o szkole kadetów w Rosji, ukazującym powiązanie oficjalnej polityki narodowej z wychowaniem młodych ludzi na żołnierzy, jest *Koniec lata* P. Stasika (2010, 43 min.).

<sup>17</sup> Wypowiedź reżysera, zob. <http://www.polishdocs.pl/pl/aktualnosci/801/> (dostęp: 12.02.2017).



Jak zauważono w jednej z recenzji filmu, uznać go można za „satyrę na nacjonalizm i granice, opakowaną w skromny portret kilku mężczyzn odbywających swą absurdalną służbę na pokrytej śniegiem ziemi niczyjej, setki mil od najbliższej ludzkiej osady” (Jeyaram, 2011). Jednocześnie film ten stanowi rozprawę z mitem „prawdziwego mężczyzny”, a więc żołnierza i patrioty [il. 4]. W jednym z pierwszych ujęć widzimy zawieszony na ścianie fotograficzny portret młodego Putina w żołnierskiej czapce, któremu z uwagą przygląda się Aleksiej. Domyśliłyśmy się, że zdjęcie pojawia się w kadrze nieprzypadkowo. Wizerunek Putina pojawi się mimochodem w filmie kilkakrotnie, między innymi w scenie wieszania przez żołnierzy płachty z czerwonym napisem „9 maja. Dzień zwycięstwa”. Można wnosić, że Putin jest wzorem, który ma służyć Aleksiejowi i żołnierzom za przykład do naśladowania, a także stanowić punkt odniesienia w ich poczuciu tożsamości narodowej. W kadrze często pojawiają się symbole narodowe – takie jak flaga rosyjska, mundury, hymn czy zdjęcia rosyjskich żołnierzy.



Il. 4: Rozprawa z rosyjskim mitem „prawdziwego mężczyzny” – żołnierza i patrioty. Koniec Rosji, reż. Michał Marczak.

Dominującym motywem filmu są obrazy dyscyplinowania Aleksieja. Mają one często formę pozbawionych większego sensu, absurdalnych zadań fizycznych, przez co stanowią niejako karykaturę tego rodzaju praktyk – jak wtedy, gdy Aleksiej dostaje polecenie, by iść w kierunku bliżej nieokreślonego punktu, nie czekając na starszego żołnierza, a po powrocie dostaje ostrą reprimendę za samotne oddalenie się od placówki. Co ciekawe – i być może zwracające uwagę dlatego, że wiemy,

iz dokument jest zainscenizowany – wszystkie zadania, które musi wykonać Aleksiej, są symulacją. Temat udawania zostaje wprost zwerbalizowany w czasie jednej z lekcji udzielanej młodemu kadetowi przez żołnierza<sup>18</sup>. Szczególnie ironicznie wybrzmiewają sceny, gdy starsi żołnierze opisują możliwe dantejskie scenariusze (strzelaniny, świstające nad głowami kule itp.), podczas gdy widzimy otaczającą bazę krajobrazy śnieżnej pustyni – spokojne, dziewicze i nietknięte ludzką stopą. Poprzez ukazywanie nam serii udawanych zadań w różnych wariantach Marczak obnaża absurdalność i sztuczność prawdziwego zadania: strzeżenia granic, których nikt nie przekracza i którym nic nie zagraża.

Tytułowy koniec Rosji rozumiany może być jako kraniec w sensie geograficznym, ale także jako koniec epoki, w której konieczne było ściśle nadzorowanie granic. Znacząca jest scena, gdy Aleksiej i jeden z żołnierzy dochodzą do słupa granicznego, na którym widnieje metalowa tabliczka ozdobiona godłem Związku Radzieckiego – symbolem sowieckiego imperium i bipolarnego porządku zimnowojennego. Żołnierz mówi żartem: „Biegnij. Chcesz iść za granicę?”. „Za granicę, jeszcze dalej na północ?” – pyta z powątpiewaniem Aleksiej i dodaje, wskazując na białe połacie śniegu: „A gdzie dokładnie jest ta granica?”. W poczuciu absurdu założenia o konieczności wysyłania żołnierzy na graniczne posterunki nad Oceanem Arktycznym utwierdza nas końcowa informacja, umieszczona na tle ujęć niknącej bazy: „W Rosyjskiej Federacji znajduje się dwanaście podobnych jednostek. Zostały założone w latach pięćdziesiątych w celu obrony i zaludnienia dwunastu tysięcy kilometrów północnej granicy Rosji. W obrębie żadnej z nich nigdy nie doszło do jakichkolwiek interwencji”.

Koniec Rosji to także koniec pewnego modelu mężczyzny, obecnie sztucznie podtrzymywanego. Ważna jest wyeksponowana różnica pokoleniowa: przekazywane Aleksiejowi nauki żołnierzy pochodzą z innych czasów. Wizerunek „prawdziwego mężczyzny”, a więc oddanego ojczyźnie żołnierza, stopniowo zostaje obnażony jako ucieczka mężczyzn przed problemami zwykłego życia – również rodzinnego. Mimo silnych i wytrenowanych ciał są oni pełni obaw wobec wyzwań dnia codziennego. Jeden z żołnierzy wyznaje, że boi się powrotu do żony („Żona, to słowo ma zapach piekła. [...] Nie ufam kobietom”). Choć *Koniec Rosji*, podobnie jak *52 procent czy Icebreakers*, oparty jest na stylu obserwacyjnym i unika stawiania tez czy wyciągania konkluzji, to jednak poprzez obrazy absurdałnego dyscyplinowania ciał i podtrzymywania wzorców z minionej epoki w dobitny sposób tworzy portret współczesnej Rosji.

Za podobne obnażenie mitu, choć tym razem mitu rosyjskiej kobiety matki, uznać można zrealizowany dla szwedzkiej telewizji dokument Pieniowskiego i Jonssona *Kocham ciebie, Nataszo!*. Materiał nakręcony został kamerą wideo na

<sup>18</sup> „Strzeżesz granicy, widzisz, że ktoś zbliża się do twojej pozycji. Co robisz?”, pyta Aleksieja żołnierz. „Zatrzymam go”. „Podchodzisz bliżej i widzisz, że jest w krytycznym stanie, jest bliski zamarznięcia”, „A on wyciąga po broń?”, „Nie, nie ma broni”, „Zastosuję pierwszą pomoc”, „Okazuje się, że udawał. Wyciąga broń i celuje w ciebie”, „Jak to? Przecież nie miał broni”, „Udawał”, „Jak mógł udawać?”, „Wszystko symulował” (*Koniec Rosji*, 12’32”-13’30”).

oddziale porodowym prowincjonalnego szpitala w niewielkim mieście Stara Russa, leżącym w obwodzie nowogrodzkim w zachodniej Rosji.

Filmy Pieniowskiego i Jonssona, zbliżone do społecznego reportażu, nie stronią od „wielkich narracji”. Chodzi w nich o ukazanie problemów trapiących nową, postradziecką Rosję – czy to przez pryzmat kobiet matek leżących na oddziale porodowym, czy poprzez pryzmat przeciętnej rosyjskiej rodziny. Choć pozbawione są komentarzy pozakadrowych, to obecność ekipy jest wyczuwalna za sprawą częstych wypowiedzi bohaterów do kamery.

Zarówno *Koniec Rosji*, jak i *Kocham ciebie, Nataszo!*, choć tak różne pod względem poetyki i zastosowanych strategii dokumentalnych, ukazują podszewkę wyobrażeń o rolach społecznych mężczyzn i kobiet, a także pewnych konwencji przedstawiania ciała. Marczak demaskuje mit rosyjskiego mężczyzny żołnierza, Pieniowski zaś ukazuje prawdziwe, a przynajmniej niefunkcjonujące w państwowym obiegu, oblicza „Matki Rosji”<sup>19</sup>.

Otwierające ujęcie określa temat i problematykę całego filmu: w zbliżeniu widzimy obnażony brzuch ciężarnej, nerwowo oddychającej kobiety. Obrazowi towarzyszą naprzemienne dźwięki jęków i cichego nucenia, słyszalne już w czołówce filmu. Kobieta gładzi brzuch dłonią, na której serdecznym palcu widnieje obrączka. Dalsze ujęcia to krótkie sceny z udziałem innych pacjentek: widzimy zapłakaną twarz kobiety, której mąż, chory na gruźlicę, musi zostać zamknięty w izolatce, podczas gdy w domu czekają dzieci. Przysłuchujemy się beztrudnej rozmowie dwóch oczekujących na poród kobiet opowiadających o mężach i pierwszych miłościach. W innej sali przyszłe matki słuchają koleżanki, która z radością odczytuje na głos list od męża. Widzimy też scenę, gdy chora kobieta poddawana jest badaniu – krótkie ujęcie pokazuje pokryte plamami ciało, twarz i język. Jest ona matką sześciorga dzieci (i właśnie oczekuje siódmego) i jej rodzina jest skrajnie uboga – nie starcza nawet na jedzenie dla tak dużej gromady. Rozwożąc obiad pielęgniarka, nalewając z metalowych wiader rzadką, zielonkawą zupę, komentuje: „Zupa nie należy do najsmaczniejszych... ale to jest to, co mamy”.

Zasadnicza konstrukcja dokumentu oparta jest na przeciwstawieniu dwóch przestrzeni: przestrzeni szpitala, jako swego rodzaju zamkniętej, odciętej od świata enklawy, i ulicy przed szpitalem, gdzie ustawiają się odwiedzający swe żony mężowie i inni goście, którzy na oddział porodowy nie mają wstępu. Do tego podziału nawiązuje tytuł dokumentu. Mężowie mają bowiem zwyczaj wykrzykiwania spod okien do pojawiających się w nich żon, że je kochają. W jednej z końcowych scen uradowany mąż przychodzi pod szpital z czteroosobową orkiestrą, która gra marsza na cześć żony, a on woła: „Kocham ciebie, Nataszo!”.

<sup>19</sup> Matka Rosja to figura personifikująca Rosję, z mieczem i tarczą, której monumentalne pomniki stawiano w wielu miastach Rosji i ZSRR. Svetlana Boym podaje, że w okresie „ikonoklastycznego” obalania pomników po rozpadzie ZSRR również figura Matki Rosji (za czasów ZSRR zwanej Matką Matczyzny) stała się przedmiotem ataków. Pewna dziennikarka moskiewska proponowała, by obalić gigantyczną figurę Matki Rosji, gdyż „obraża ona każdą matkę, a także Rosję” (Boym, 1994, s. 230).

Kontrastowanie przestrzeni zyskuje w filmie wymiar metaforyczny, ukazujący rozdzielenie świata mężczyzn i świata kobiet, pogłębiony w swoistym „portrecie rodzinnym we wnętrzu” w kolejnych częściach trylogii. *Kocham ciebie, Nataszo!* to opowieść o wielu matkach, ale także o Matce. Znaczące, że osią filmu jest zarejestrowany w całości poród kobiety, której brzuch widzimy w pierwszym ujęciu. Poród jednej matki (Matki) podzielony jest na odcinki za pomocą montażu rów-



Il. 5: W dokumencie *Kocham ciebie, Nataszo!* powraca obraz noworodków zawijanych w ciasno przewiązane tasiemką beciki.

noległego – fragmenty porodu przeplatają sceny z innymi matkami – co potęguje napięcie widza, wywołane przez bardzo naturalistyczne zdjęcia rodzącej. Rozwiązanie i zarazem scenę kulminacyjną widzimy w jednej z ostatnich minut filmu.

W te nadrzędne ramy wpisane są liczne wątki koncentrujące się wokół losów i opowieści poszczególnych kobiet. Słyszymy też rozmowy ordynatorki oddziału z lekarkami i pielęgniarkami, wprowadzające widza w kulisy trudnych warunków panujących w szpitalu i regionie. I tak dowiadujemy się, że ze względu na niedożywienie 80% ciężarnych matek cierpi na anemię i inne chroniczne choroby, przez co niemal połowa noworodków jest chora. W scenie zebrania ordynatorka zwraca się do jednej ze starszych pielęgniarek: „Ty pamiętasz stare dobre czasy, gdy niczego nam nie brakowało”. Tym samym wprowadzony zostaje kontekst obecny dotąd w filmie jedynie w sferze domysłu – rzeczywistości Rosji postradzieckiej i tęsknoty ludzi za starymi czasami.

Dwa obrazy szczególnie pozostają w pamięci widza: jednym z nich jest wielokrotnie powracający widok noworodków zawijanych w ciasno przewiązane tasiemką beciki, krępujące całkowicie ich ruchy, a czasem, jak mamy wrażenie, prowadzące niemal do ich uduszenia [il. 5]. Zwyczaj ciasnego zawijania noworodków nie jest wyjaśniony w filmie, więc nawet gdy znamy jego powód (tak zawinięte dzieci czują się bezpiecznie, jak w łonie matki), nie możemy oprzeć się wrażeniu, że ciała noworodków są od razu ujmowane w karby, w „kokon” przyjętych zwyczajów. Obraz ten staje się metaforą zamykającą film, tworząc z otwierającym ujęciem brzucha eliptyczną klamrę kompozycyjną. Drugi powracający w filmie obraz to mężczyźni wołający z ulicy do swoich żon – filmowani w ten sposób, że wyglądająca z góry przez okno postać żony jest niesłyszalna i ukazywana poprzez szybę. W kontrujęciach z okien szpitala widzimy stojących daleko mężów. Obrazy te wydają się sugerować dystans dzielący te dwie przestrzenie.

W centrum filmu są jednak ciała kobiet – rodzące, karmiące, chore. W każdym wypadku ciała matczyne. Fizjologia ukazywana jest tu bez ogródek i estetyzacji. W socrealizmie ciało chore i słabe wyeliminowane było ze sfery tego, co widzialne. Za oficjalnym mitem Matki Rosji, wydaje się brzmieć przesłanie filmu, kryje się ciało niedożywione, cierpiące, rodzące w siermiężnych warunkach. Rozmowy kobiet o kłopotach finansowych i braku wsparcia ze strony państwa dla rodzin z dziećmi wzmacniają ten przekaz.

### Szwecja – Rosja. Nowe spojrzenie?

Według Mirosława Przyłipiaka „[r]ozrastaniu się [...] przestrzeni towarzyszy [...] kurczenie się czasu. Ten zaś, ograniczony jedynie do najbardziej bezpośredniej teraźniejszości, traci swą funkcję spoiwa, wynikającą ze wspólnoty przeszłych doświadczeń oraz projektów na przyszłość. [...] Państwo i naród jako abstrakcje, jednoczone wspólnie wyznawanymi mitami i dyskursami, odchodzą w przeszłość, wypierane przez prymat bezpośredniego doświadczenia” (Przyłipiak, 2011, s. 43). W grupie omówionych tutaj polskich i szwedzkich dokumentów niewątpliwie można dokonać podziału na te hołdujące „małym” narracjom i te niestroniące od „wielkich”. Do pierwszych należałyby oparte na obserwacji *52 procent* Skalskiego czy *Icebreakers* Van Aertrycka. Do drugiej grupy na pewno zaliczają się *Kadeci i dziewice* i *Kocham ciebie, Nataszko!*. Taki podział pozwalałby na jasne rozgraniczenie różnic pokoleniowych między dokumentalistami. Jednak już inne zrealizowane przez młodsze pokolenie dokumenty, jak *Koniec Rosji*<sup>20</sup>, podważają tego typu wyraziste rozgraniczenia. Mimo iż są to filmy w dużej mierze oparte na obserwacji, skupione na sytuacji tu i teraz, to jednak między wierszami, koncentrując się na obrazach „flagowania” Rosji w drobnych zdarzeniach dnia codziennego, kreują one wizerunek rosyjskiego społeczeństwa.

<sup>20</sup> A także wspomniany *Tankograd* oraz *Pierwszy dzień* M. Sautera i *Koniec lata* P. Stasika.

Gdy spojrzymy się polskie i szwedzkie dokumenty o współczesnej Rosji jako na jedną grupę, dostrzeżemy, że zarówno te, które pozornie pozbawione są odniesień do kontekstów społeczno-politycznych, jak i te, które je akcentują, pokazują nam Rosję w obrazach należących do utrwalonych wyobrażeń, takich jak rosyjska baletnica czy kadet z wojskowej akademii. Fakt, że obrazy te odnajdujemy zarówno w dokumentach polskich, jak i szwedzkich, świadczy o ich ponadnarodowości. To, że w filmach tych powracają do nas utrwalone obrazy Rosji, nawet jeśli zmodyfikowane, wskazywać może na akcentowany przez Mikołaja Jazdona „zachwyt nad kulturą rosyjską, nad trwałością pewnych wartości, instytucji, czy tradycji, które przetrwały epokę panowania komunizmu i zdolne są odradzać się i trwać w dwudziestym pierwszym wieku (religia chrześcijańska – nie tylko prawosławna, tradycja rosyjskiej armii i floty, balet)” (Jazdon 2016, s. 148). Jednak, co starałam się pokazać w powyższych analizach, wiele z omówionych tu filmów można by nazwać „dokumentami krytycznymi” – jak film Marczaka, Śladkowskiego, Pieniowskiego i Jonssona, czy nawet pozornie tak uniwersalny pod względem tematyki dokument jak *52 procent*, ukazujący drugie dno wizerunku rosyjskiej baletnicy. Dążą one bowiem do odstonięcia mechanizmów działania władzy kryjących się pod podszewką obrazowych klisz. Niewątpliwie zyskują one nową aktualność dzisiaj, ponad rok po agresywnym włączeniu Krymu do Federacji Rosyjskiej i w dobie powrotu do zimnowojennej retoryki między Rosją a światem zachodnim, w tym również Skandynawią<sup>21</sup>.

Do wyobrażeń wspólnych dla Szwecji i Polski należą omówione tu obrazy ciała rosyjskiego jako ciała dyscyplinowanego. W szwedzkich dokumentach trudno znaleźć obrazy Rosji, które odpowiadałyby polskim dokumentom pozbawionym negatywnych konotacji (wyjątkiem jest *Icebreakers* Van Aertrycka), takim jak *Elektryczka* Macieja Cuske czy *7 x Moskwa* Stasika z projektu „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie”. Być może przyczyny tego stanu rzeczy należy szukać w *rysskräck*, „strachu przed Rosją”, na który w Polsce nie mamy jednego słowa i który, paradoksalnie, u nas jest chyba mniejszy niż w Szwecji. Być może – wobec powyższego – dobrym pomysłem i ciekawym eksperymentem, wbrew aktualnej sytuacji politycznej lub właśnie ze względu na nią, byłoby zainicjowanie w skandynawskim kraju projektu „Szwecja – Rosja. Nowe spojrzenie”?

## Bibliografia

Anderson, B. (1997). *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu* (tłum. S. Amsterdamski). Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”; Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego.

Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage.

<sup>21</sup> Zob. np. <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiatea,2/atomowe-grozby-rosji-rosjanie-grozadani,526775.html> (dostęp: 12.02.2017).

- Boym, S. (1994). *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cronqvist, M. (2008). "Vi går under jorden": kallakriget möter folkhemmet i svensk civilförsvarsfilm, [w:] E. Hedling och M. Jönsson (red.), *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen*. Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- Eichler, M. (2012). *Militarizing Men: Gender, Conscription, and War in Post-Soviet Russia*. Stanford: Stanford University Press.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977* (tłum. C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham, K. Soper). New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (2009). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (tłum. T. Komendant). Warszawa: Aletheia.
- Gerner, K., Karlsson, K.-G. (red.) (2008). *Rysk spegel: svenska berättelser om Sovjetunionen – och om Sverige*. Lund: Nordic Academic Press.
- Jazdon, M. (2016). *Rosja – Polska. Nowe spojrzenie? Młodzi dokumentaliści wobec tradycji polskiej szkoły dokumentu*, [w:] T. Szczepański, M. Kozubek, *Polski dokument w XXI wieku*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Jeyaram, C. (2011). *Is 'At the Edge of Russia' a documentary?*. <http://realtalkies.wordpress.com/2011/06/29/is-at-the-edge-of-russia-a-documentary/> (dostęp: 12.02.2017).
- Kaczmarek, J. (2012). *Wypadek czy zamach? Tragedia smoleńska w filmie dokumentalnym*, [w:] M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, P. Pławuszczyński (red.), *Pogranicza dokumentu*. Poznań: Centrum Kultury Zamek.
- Kowalczyk, I. (2002). *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa: Sic!
- Ludvigsson, D. (2003). *The Historian-Filmmaker's Dilemma. Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*. Uppsala: Uppsala Universitet.
- Lyotard, J.-F. (1997). *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy* (tłum. M. Kowalska, J. Migasiński). Warszawa: Aletheia.
- Marklund, A. (2010). *Beyond Swedish Borders: On Foreign Places in Swedish Films 1980-2010*, [w:] E. Hedling, O. Hedling, M. Jönsson (red.), *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*. Stockholm: Mediehistoriskt Arkiv.
- Melosik, Z. (2010). *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Piotrowski, P. (2009). *Znaczenia modernizmu*. Poznań: Rebis.
- Przylipiak, M. (2004). *Poetyka kina dokumentalnego*, wyd. 2. Gdańsk-Słupsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku.
- Przylipiak, M. (2011). *Kino Paladino, albo sbyłek wielkich narracji*, [w:] M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska (red.), *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*. Poznań: Centrum Kultury Zamek.
- Przylipiak, M. (2012). *Polityka, pamięć i tożsamość narodowa. Polski film dokumentalny wobec katastrofy smoleńskiej*, [w:] M. Dopartowa, M. Oleszczyk (red.), *Kino – obiekt uczuć czy przedmiot badań? W dialogu z myślą filmową i twórczością Rafała Marszałka*. Kraków: Dop Art.

Savić, V. (2010). *Vladimir Putin och rysskräcken*. Stockholm: Norstedts.

Sharp, J. P. (2000). *Women, nationalism and citizenship in post-communist Europe*, [w:] A. Dimitrakaki, Pam Skelton, Mare Tralla (red.), *Private Views. Spaces and gender in contemporary art from Britain and Estonia*. London: Women's Art Library.

Sobolewski, T. (2005), *Dwanaście historii od Altaju po Licheń*. „Gazeta Wyborcza” 29-12-2005. <http://newgaze.info/news.59> (dostęp: 12.02.2017).

Śliwińska, A. (2014). *Satisfaction or hard labour? Portrait of a balet school in 52 Percent by Rafał Skalski*. „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, vol. 15, no. 24.

### **Body and Place. Images of Contemporary Russia in Polish and Swedish Documentary Films**

The article provides a comparative analysis of images of Russia in the contemporary Polish and Swedish documentary films. In both countries, representations of Russia have deeply-rooted political and historical connotations. Over the last decade, there has been a visible shift in Poland towards new ways of talking about Russia in documentaries, largely as a result of a younger generation of artists taking up the subject. Is a similar transformation visible in the work of Swedish documentary filmmakers? In an effort to answer this question, the author of the article points to similarities and differences in the Swedish and Polish documentary films about Russia, and in doing so, moves beyond divisions along national and generational lines.

Publikacja została dofinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/03/D/HS2/00785.