

Marta Brzezińska
Uniwersytet Warszawski

Rosja w polskim filmie dokumentalnym na przykładzie projektu *Rosja–Polska. Nowe spojrzenie*

W latach 2005–2007 zrealizowano dokumentalny projekt filmowy (dwie edycje) zatytułowany: *Rosja–Polska. Nowe spojrzenie*, skupiający młodych polskich i rosyjskich adeptów reżyserii, którzy korzystając z porad mistrzów dokumentu, mieli możliwość stworzyć własne krótkie filmy prezentujące spojrzenie na sąsiada. Za projekt odpowiadały Eureka Media oraz Instytut Adama Mickiewicza we współpracy z szerokim gronem instytucji filmowych z Polski i Rosji, m.in. z Mistrzowską Szkołą Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy, Państwowym Instytutem Kinematografii Federacji Rosyjskiej, Sankt-Petersburskim Państwowym Uniwersytetem Kina i Telewizji¹. Filmy miały polską i rosyjską premierę oraz premiery telewizyjne, zyskały dystrybucję w Internecie oraz (niektóre z nich) na nośnikach DVD. Produkcje nagradzano, często po wielokroć (np. *52 procent* Rafała Skalskiego – dwanaście nagród, film *Nasiona* – dwadzieścia trzy nagrody²), dokumenty pokazywane były również poza granicami Polski i Rosji.

W artykule chciałabym przybliżyć filmy realizowane przez polskich młodych twórców stanowiące pewnego rodzaju kinematograficzny dialog zarówno z samym medium, jak i w relacji do treści, czyli wobec wyobrażeń o Rosji. Moim zamiarem jest prześledzić wątki poruszane w filmach, poddać je refleksji również w kontekście (nielicznych) krytycznych opracowań. Automatycznym obszarem skojarzeń wydaje się też problematyka stereotypu, od której trudno uciec myśląc o relacjach między narodami.

Adriana Skorupska w artykule *Polska opinia publiczna o Rosji i Rosjanach* wskazuje oczywiste czynniki, które warunkować mogą widzenie sąsiedniego kraju, a są nimi: „historia stosunków polsko-rosyjskich, wizerunek Rosji i Rosjan przekazywany w środkach masowego przekazu, obecne stosunki polityczne i gospodarcze między państwami oraz bieżące wydarzenia”³. Podobny kompleks odniesień można zauważyć w ramach proponowanego filmowego obrazu Rosji.

Janusz Dobieszewski w refleksji dotyczącej stosunków polsko-rosyjskich w kontekście obiegowych wyobrażeń zwraca uwagę na sposób funkcjonowania stereotypu jako pewnej strategii. Zgodnie z tą myślą, „stereotyp byłby rozumiany jako zrationalizowanie, usprawiedliwienie, uszlachetnienie (poprzez przypomnijmy – przeniesienie na innego)

¹ Zob. strona internetowa projektu: <<http://www.newgaze.info>> (dostęp: 14.07.2013).

² Cyt. za: <<http://www.film Polski.pl/fp/index.php/4221410>> (dostęp: 15.07.2013).

³ Cyt. za: A. Skorupska, *Polska opinia publiczna o Rosji i Rosjanach*, [w:] *Polacy i Rosjanie. Przewycięzanie uprzedzeń*, pod red. A. de Lazari, T. Rongińskiej, Łódź 2006, s. [49].

swego własnego wstydliwego i wątpliwego uprzedzenia”⁴. Racjonalizacje i swego rodzaju projekcja, która dokonuje się w procesie pracy stereotypu, są obecne w omawianym projekcie filmowym – postulowane w tytule „nowe spojrzenie” nie jest spojrzeniem nowym, bo w pewnym sensie odwiecznym. Mirosław Przyłipiak w recenzji filmów warsztatowych pisze wręcz: „Zdecydowana większość z nich cierpi albo na niedowład myśli, albo też tkwi we władzy łatwo identyfikowalnego stereotypu. Zaliczyłbym więc większość filmów tego projektu do umiarkowanych porażek. Umiarkowanych, bo przecież dają się oglądać, nie są też pozbawione potencjału poznawczego, pozwalają bowiem określić pola wzajemnego niezrozumienia”⁵.

Dokonując przeglądu obrazów Rosji z projektu podporządkowanego zagadnieniom filmoznawczym, warto również dostrzec pewien wysiłek wykroczenia poza obiegowe wyobrażenia, który sprawia, że każdy z filmów uruchamia swego rodzaju relację pomiędzy przywiązaniem do stereotypu a próbą jego odrzucenia. Miejsca wystąpienia tych niuansów będę się starała podkreślać.

Dominantą nowego polskiego spojrzenia na Rosję jest przestrzeń, która nadaje kształt ostateczny filmowym znaczeniom – to szczególne krajobrazy nadające niejako dynamikę filmowym realizacjom. Drugim elementem jest właściwa dla tradycji polskiego dokumentu staranność estetyczna, którą filmy młodych twórców starają się przywoływać. Trzeci element to swego rodzaju krąg symboliczno-tematyczny, w ramach którego – idąc tropem Dobieszewskiego – dokonują się projekcje lęków, uprzedzeń, stereotypowych wyobrażeń. Jak wspomniałam, ten krąg tematyczny wydawać się może dość rozpoznawalny, a przez to ciekawie współbrzmiały z postulowanym w tytule projektu „nowym spojrzeniem”.

Nasiona w reżyserii Wojciecha Kasperskiego⁶ operują bliskością kamery i dokumentalną intymnością w portretowaniu rodziny żyjącej na Syberii. Skrajna bieda onieśmiela widza, a zamknięcie w ciasnym rodzinnym kręgu, poza wspólnotą, sugeruje tajemnicę i – jak się okazuje – tą tajemnicą jest tragedia rodzinna, która działa jak stygmat. Rosja jest tu daleka, okrutna i obca. To dominanta filmu, którą reżyser rozgrywa również w warstwie wizualnej. Film nasuwa wiele skojarzeń, na mocy których wspomniany już Mirosław Przyłipiak czyni porównania z kinem Tarkowskiego (podobieństwo fizyczne bohaterów oraz krajobraz)⁷.

Wizja Rosji jako kraju, którego rozległość wzbudza jednocześnie podziw i lęk, podlegające romantycznej mitologizacji, podtrzymywana jest przez literaturę reportażową. Warto w tym miejscu przytoczyć dwa krótkie fragmenty z *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego, a konkretnie z jego podróży po Syberii z lat 1989–1991: „Bieda, brud i błoto tworzą tu jednolity, koherentny i spójny krajobraz, w którym wszystkie elementy wiążą się wzajemnie, są współzależne”; „Jak się żyje?, zadałem najbardziej banalne i idiotyczne

⁴ J. Dobieszewski, *Drugie dna stereotypów*, [w:] *Polacy–Rosjanie: wzajemne relacje. Materiały z debaty 18 października 2006*, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2007, s. 13.

⁵ M. Przyłipiak, Recenzja projektu filmowego *Rosja–Polska. Nowe spojrzenie*, [w:] *Polacy–Rosjanie: wzajemne relacje...*, s. 167.

⁶ *Nasiona*, reż. W. Kasperski, 2005.

⁷ M. Przyłipiak, *Recenzja...*, s. 173.

pytanie, ot, żeby jakoś podtrzymać rozmowę. Babcia wyprostowała się, wsparła na trzonku miotły, spoglądała na mnie, uśmiechnęła się nawet i powiedziała rzecz, która jest samym sednem rosyjskiej filozofii życia: Kak żywiom?, powtórzyła z namysłem i dodała głosem, w którym była i duma, i determinacja, i cierpienie, i radość – Dyszym!”⁸.

W *Nasionach* odnajdziemy podobną skłonność do mitologizacji cierpienia, a bliskość realizatora i kamery paradoksalnie zwiększa moc tej przejmującej – ale jednak – egzotyki. Przestrzeń definiuje bohaterów filmu, osamotnienie i dzikość wzmacnia poczucie obcości – Rosja przede wszystkim jest daleka i okrutna. Rosja przedstawiona zostaje jako Wschód – niezrozumiały i obcy, dzięki, trochę poza czasem, poza postępem i cywilizacją.

Rozległość przestrzeni, niezwykłość miejsca eksponowana jest również w filmie Marcina Sautera *Pierwszy dzień*⁹, także kręconym na Syberii. Twórca, afirmując codzienność, podkreśla walor obcej przestrzeni w różnych wymiarach. Tutaj życie i blahe działania – tytułowy pierwszy dzień szkoły – nabierają charakteru walki z materią, przyrodą i ludzką słabością. Życie jest tu prawdziwym zmaganiem. *Nasiona* i *Pierwszy dzień* podkreślają ten aspekt małości człowieka wobec losu symbolizowanego przez nieprzyjazną, bezlitosną przyrodę, która w pewnym sensie jest siłą kształtującą międzyludzkie relacje i indywidualne tożsamości. W wypadku obu filmów można mówić o romantycznym przedstawieniu Rosji jako kraju budzącego strach i fascynację za sprawą prezentacji przestrzennej rozległości, bezlitosnej przyrody i trudów codziennego życia. Prezentowani ludzie wydają się obcy, dotknięci piętnem, odrzuceni. Z drugiej strony plastyczny wymiar obu produkcji, próba skorzystania z estetycznych nawiązań do filmowej tradycji sprawia, że stereotypowe wyobrażenie o Rosji jako dzikich krańcach poza cywilizacją ulega złagodzeniu na rzecz odczytania symbolicznego.

Przestrzeń Rosji to również przestrzeń miasta (a raczej miast). *7 x Moskwa*¹⁰ – dwudziestominutowy film Piotra Stasika stwarza okazję do bardzo subtelnego spojrzenia na stolicę Rosji. Film nosi piętno polskiej szkoły dokumentu i Marcela Łozińskiego, autora pamiętnych *89 mm od Europy* (1994). Także u Stasika można wyczuć pewien dystans do prezentowanej historii, próbę powiązania opowieści o konkretnym miejscu i ludziach z opowieścią o symbolicznym nieznanym Wschodzie, świecie innym niż ten nasz, swojski. Stasik próbował stworzyć film pełen innych dźwięków (także języka), innych widoków miejskich pejzaży, innych twarzy. Film zaplanowany został jako kolaż wizualny i dźwiękowy (siedmiu) długich ujęć. Reżyser prezentuje w nich m.in. widok na pełną aut i przechodniów ulicę, schody ruchome w metrze, opuszczony i zniszczony blok mieszkalny, w końcu parę nowożeńców, którzy – szczęśliwi – pozują do zdjęć. To ostatnie ujęcie wykracza nieco poza doświadczenie obcego miejsca i staje się miniaturowym portretem, bardzo autentycznym, ale znów reżyser – jakby obawiając zaburzenia struktury filmu – podsumowuje go dźwiękami skocznej, rosyjskiej muzyki i widokiem na elementy architektury rodem z minionego systemu politycznego. Te dwa ujęcia, ich zestawienie, na wzór polskiej szkoły dokumentu spod znaku Kieślowskiego, Fidyka czy

⁸ R. Kapuściński, *Imperium*, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 189.

⁹ *Pierwszy dzień*, reż. M. Sauter, 2007.

¹⁰ *7 x Moskwa*, reż. P. Stasik, 2005.

wspomnianego Łozińskiego, mogło dać filmowi siłę, stać się pretekstem do konfrontacji z wcześniej prezentowanymi obrazami.

Zaznaczenie transformacji i bardzo intymny portret dwojga zakochanych nie wystarczają jednak, by zmienić odbiór filmu, który jest w dużej mierze spojrzeniem na Moskwę dokonywanym z perspektywy – i tu pragnę zaznaczyć – jednak turysty. Współczesnego turysty, przybywającego z Zachodu flâneura, który kieruje wzrok ku może nie tyle znanym i utowarowionym znakom-widokom słynnego miasta, ile widokom projektowanym, zamierzonym, łatwym, przewidywalnym – ku egzotyce Wschodu, którą za wszelką cenę chce dostrzec w codzienności. W filmie czuć też pragnienie uchwycenia rytmu i kształtów współczesności, nowoczesnego przecież miasta i jego anonimowości, a może i niegościnnosci. Próba nowego spojrzenia na stolicę Rosji, zawieszoną między komunizmem a pejzażem po transformacji, dokonująca się z zaprzęgnięciem stylistyki szkoły polskiego dokumentu i oryginalnej estetyki nie powiodła się. Prostota (wybrzmiewające w czasie długie, statyczne ujęcia) mogła być ratunkiem od jasno wypowiedzianej tezy o zwyczajności życia w niezwyklej rosyjskiej stolicy, lecz okazała się gorsetem, który szczelnie opasał realizatorów i obiektyw kamery.

Przestrzeń miejska w *Elektryczce* Macieja Cuske¹¹ prezentuje się nieco inaczej, bo widziana jest z perspektywy i w perspektywie kolejki podmiejskiej. Film opisywany był w następujący sposób: „Ktokolwiek «jechał» z Wieniczką Jerofiejewem z Moskwy do Pietuszek, niewątpliwie zastanawiał się, jak wygląda dziś podróż rosyjską elektryczką”¹². Znowu zatem reżyser świadomie wkracza ze swoim pomysłem w znany literacki i poniekąd popkulturowo utrwalony kontekst. Oko kamery, przenikliwe i mocno ironiczne w obserwacji, poddaje widzowi dwie interpretacje krótkiego dokumentu. *Elektryczka* sytuuje się bardzo blisko istoty kina niefabularnego, zasadza się na nieinscenizowanej, nieingerującej obserwacji, a jednocześnie ta obserwacja podróżujących w przedziałach ludzi układa się w opowieść o egzystencji w wielkim mieście, o ludzkiej codzienności, uniwersalnej, trudnej, choć czasem niezwykle przecież zabawnej.

Może jednak błędem jest posądzać ten skromny film o wielkie metafory, reżyser raczej proponuje konsekwentne podpatrywanie pasażerów, trochę kpiarskie, wychwytyjące jakby specjalnie znudzone miny, niezręczne zachowania, nieświadome grymasy. Niektórym z pasażerów udaje się ukradkiem sięgnąć po łyk mocnego trunku, co kamera oczywiście wychwytuje z bezlitosną dokładnością – a co też może być interpretowane jako obrazowa aluzja do literackiego, rytmicznego, pamiętanego z lektury Jerofiejewa: „I natychmiast wypilem”.

Pewna monotonia filmu przełamywana jest za pomocą dość kunsztownie realizowanych ujęć pasażerów, czyli Rosjan w miniaturze, humorystycznie. Założenie, że Rosjanie podobni są dziś do innych społeczeństw, przełamywane jest refleksją, że są przecież również (zabawnie) odmienni. Tę odmienność wyznaczają: język, rytuały podróży (np. wspomniany alkohol), uroda i ubrania pasażerów. Spojrzenie do wnętrza wagoników przeplata się ze spojrzeniem na zewnątrz, czyli przez okna kolejki. Relacja dźwięku

¹¹ *Elektryczka*, reż. M. Cuske, 2005.

¹² Zob. [online] <www.newgaze.info/news.62> (dostęp: 25.07.2013).

do obrazu – podobnie jak u Piotra Stasika – dopełnia całości, dodając charakterystycznych „rosyjskich” elementów: muzyka wykonywana w kolejce przez różnych muzykantów umiła widzom podróż. Stereotypy dotyczące Rosjan jako ludzi nadużywających alkoholu, biednych, ale „lubiących się bawić”¹³, które można odnaleźć w filmie, zostają skonfrontowane z sugerowanym wyraźnie odczytaniem na tle klasycznej (i lubianej) literatury rosyjskiej. Współczesność zostaje zestawiona w filmie z literackim obrazem Rosjan – niejako zatrzymanym w czasie.

Od zaprezentowania przestrzeni miejskiej rozpoczyna także swój film Barbara Białowąs¹⁴. Bohaterką jej krótkiego dokumentu jest żona oligarchy, co zaznaczone jest zarówno w filmie, jak i w jego opisach¹⁵, czytelnie sugerując zawartość filmowej reprezentacji. Młoda kobieta, tytułowa żona, oprowadza realizatorów po mieszkaniu, pozwala obserwować się w zabawie z dziećmi, podczas jazdy samochodem i w czasie wieczornych rautów w galerii sztuki. Ukazany w dokumencie nowobogacki przepych grzeszy oczywistym nadmiarem i ociera się o kicz: wymyślne stroje, wnętrza domów z klasycznymi, stylizowanymi na marmur (lub być może marmurowymi) kolumnami, symbolizujące zbytek samochody, takie jak porsche – prezentowane są w taki sposób, by podkreślić ich nonszalancki i jakże zwyczajny przecież w tych okolicznościach charakter. W *Moskiewskiej żonie* grają przestrzenie prywatne, takie jak mieszkanie z kolumnami i dziełami sztuki, wnętrza samochodów, galeria sztuki. Wymowa filmu związana jest wyraźnie z przestrzenią w znaczeniu materialnym, która odsyła w stronę odczytania symbolicznego. Mieszkanie pełni rolę wystawnej fasady. Jednakże wnętrza, ich wystrój, drogie rekwizyty codzienności nie są w stanie odciągnąć uwagi widza od problemu, który dotyczy niemożności określenia własnych potrzeb i tożsamości. Chwytnie się przez bohaterkę oryginalnych hobby, jak reżyseria i scenopisarstwo filmowe, prezentuje się na tle całości nieco komicznie. Poszukiwanie samorealizacji i próby określenia siebie są stereotypowe, przez co czytelnie obnażają brak autentyczności. Kobieta mówi: „Jesteśmy bogaci. Mamy tu pyszne jedzenie, brylanty, wszyscy jeździmy drogimi samochodami, opowiadamy historie: jak nas ostrzelali z automatu, a my przeżyliśmy”. A kilka minut potem, w innej scenie, wyznaje: „Chcę żyć wyraziście. Nie chcę być zwykłą gospodynią domową. [...] Chcę zrozumieć sens życia”.

Moskiewska żona podąża utartym torem stereotypu o bogactwie na pokaz. Świat rosyjskich milionerów – nieco bizantyjski i bez gustu – zostaje nałożony na inne niż materialne potrzeby i braki. Film balansuje na cienkiej granicy między kreacją a przeblyskami autentyzmu, nie zbliża się jednak do głównej bohaterki bliżej niż ona sama na to pozwoli. Brak tu wyraźnie określonej relacji między realizatorem a bohaterami: politowanie miesza się ze współczuciem. W *Moskiewskiej żonie* czuć nieautentyczność. Pytanie: czy należy zakwalifikować to jako świadomy zabieg, punkt kulminacyjny i znaczeniowy filmu? Czy też rozumieć raczej jako fiasko tego dokumentalnego portretu bogatej Rosjanki? Film nie daje na to pytanie klarownej odpowiedzi.

¹³ Struktura percepcyjna Rosjan cyt. za: J. Błuszkowski, *Stereotypy narodowe w świadomości Polaków. Studium socjologiczno-politologiczne*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2003, s. 150.

¹⁴ *Moskiewska żona*, reż. B. Białowąs, 2005.

¹⁵ Zob. [online] <www.filmpolski.pl/fp/index.php/4221588> (dostęp: 25.07.2013).

Wspomniany niedostatek znaczeniowy i brak harmonijnego wyważenia poprzedniego dzieła wynagradza nieco film Rafała Skalskiego, zatytułowany *52 procent*¹⁶. I ten film rozgrywa się w miejskiej przestrzeni Rosji współczesnej, ujmując w centrum kadru bohaterkę – Ałłę próbującą dostać się do szkoły baletowej w Petersburgu. Film prezentuje wysiłek dziewczynki, by osiągnąć upragniony sukces. Jej wyczerpujące ćwiczenia ogląda się z fascynacją. Warto wyjaśnić, że tytułowe *52 procent* to proporcja długości nóg do ciała, a dziecko nie może, mimo treningu, osiągnąć tego wyniku – warunku baletowej edukacji.

Szkoła baletowa i komisja prezentowane są na zasadzie kontrastu – drobne dziewczynki wręcz nikną przytłoczone ogromem auli, korytarzy, masywnością architektury budynku, ich ciała są mierzone, wyginane, prostowane. Instytucja baletowej szkoły działa jak dobrze naoliwiony mechanizm, odrzucając egzemplarze nierokujące i bez predyspozycji. Film łączy opowieść o rosyjskiej artystycznej tradycji, tradycji najlepszych na świecie szkół baletowych z historią o niemożliwości spełnienia marzeń i udaje mu się dotknąć prawdy ludzkiego losu, który wydaje się w tym wypadku prawdziwie uniwersalny.

Skalski podchodzi z kamerą bardzo blisko (jako bodaj pierwszy w ramach opisywanego projektu), próbując przekroczyć na dobre zakłętą krąg wyobrażeń. Szkoła okazuje się szkołą nie tylko charakteru i testem pracowitości, ale przede wszystkim metaforą kulturowej tresury ciała i działania mechanizmów społecznych opierających się na odrzuceniu i selekcji. Opowieść o Rosji pozbywa się w tych momentach ciężaru stereotypowej „rosyjskości” właśnie.

Na marginesie należy dodać, że Piotr Stasik po latach powróci do tematyki rosyjskiej i motywu szkoły – znów szczególnej, bo szkoły rosyjskich kadetów, w filmie *Koniec lata*¹⁷. *Postrzeganie Rosjan w kontekście instytucji, a konkretnie szkoły będącej podstawowym mechanizmem tresury społecznej, skrywać może stereotyp związany z rosyjskim militarystem*¹⁸. *Z drugiej strony przekraczanie wyobrażeń dokonuje się za sprawą starannie dobranej bohaterki filmu, której dziecięca autentyczność przyczynia się do uniwersalnego odczytania całej historii w kontekście realizacji pragnień.*

Projekt Rosja–Polska. Nowe spojrzenie, który przedstawiłam wybiórczo z jego polskiej strony, był dla mnie interesującym przykładem niemożności wykroczenia poza wyobrażenia o Rosji. Niemożności o tyle ciekawej, że realizowanej w medium zgoła powołanym do przekraczania i prowokowania – czyli dokumentu filmowego. Prezentowane pomysły, wpadając w pułapkę stereotypu, próbowały go rozbijać na kilka różnych sposobów: za sprawą interpretacji symbolicznej, operowania estetyką prostoty i brzydoty, odwoływania się do filmowej (dokumentalnej) tradycji, wykorzystywania ironii i śmieszności jako kategorii sensotwórczych, sięgając po literackie i popkulturowe inspiracje. Próby sportretowania sąsiada odsłoniły również i zaprezentowały projekcje własnych emocji dotyczących obcości i inności, postrzegania codzienności i rutyny miejskiego współczesnego życia w krajach po transformacji ustrojowej, pogardy dla nuworystostwa czy anonimowości współczesnego życia.

¹⁶ *52 procent*, reż. R. Skalski, 2007.

¹⁷ *Koniec lata*, reż. P. Stasik, 2010 (dokument, 34 min).

¹⁸ J. Błuszkowski, op. cit.

Резюме

Россия в польском документальном кино на примере проекта „Россия–Польша. Новый взгляд”

В статье рассматриваются образы России, созданные молодыми польскими документалистами в рамках кинопроекта *Россия–Польша. Новый взгляд*, который вписывается в дискуссию о восприятии поляками и русскими друг друга.

Представление о России, вырисовывающееся из работ польских режиссеров, кажется нам интересным в контексте литературной традиции и истории кино, а также аспектов действительности, выбранных для рассмотрения, и их последующей интерпретации.

В польских фильмах, актуализирующих разные контексты, отразилось такое отношение к русскому соседу, для которого характерно напряжение между стереотипом и попыткой его преодоления.

Summary

Russia in Polish documentary film as reflected in film project “Russia–Poland. New gaze”

The aim of the article is to present images of Russia made by young Polish documentary filmmakers during the workshop project *Russia–Poland. New gaze*, which appears as the voice in the discussion about the mutual perception of Poles and Russians. Representations of Russia presented by Polish directors seems to me interesting in the context of film history and literary tradition, fragments of observed reality and its cinematic interpretation. As the result, we receive the record of relationship with the neighbor which involves a lot of contexts and is negotiated in tension between stereotype and the attempt of breaking it.

Key words: Russia, documentary film, images, stereotype, Polish filmmakers.