

Wściekłość i wrzask

Studium recepcji *Ładunku 200* Aleksieja Bałabanowa

PAULINA GORLEWSKA

*Placicie wszyscy, którzy kochacie kino*¹ – taki wpis pojawił się na stronie internetowej czasopisma „Seans” w dniu śmierci Aleksieja Bałabanowa, 18 maja 2013 r. Jego autorką jest Lubow Arkus, redaktor naczelna i jedna z najznakomitszych krytyczek i filmoznawczyń w Rosji, bliska przyjaciółka Bałabanowa oraz propagatorka jego twórczości. Dla kultury rosyjskiej śmierć reżysera to wydarzenie o niebagatelnym znaczeniu, jego filmy to *zbiorowy portret kraju przeżywającego najbardziej dramatyczne okresy swojej historii*, jak napisał Dmitrij Miedwiediew na swoim profilu na Facebooku. Kolejne utwory Bałabanowa były oczekiwane i dyskutowane przez całą Rosję. Dziś nikt już nie podważa opinii, że reżyser był jednym z najważniejszych i najzdolniejszych rosyjskich artystów ostatnich dwudziestu lat. Wielu widzów traktowało Bałabanowa jak proroka, mędrca i świętego starca, następcę Tolstoja, Dostojewskiego i Tarkowskiego. Po pokazie jego ostatniego filmu *Też chcę* (*Ja też chcę*, 2012), który odbył się w styczniu 2013 r. w małej petersburskiej księgarni, młodzi ludzie pytali twórcę uchodzącego za trudnego rozmówcę i mizantropa, na czym polega specyfika rosyjskiego losu, jaki cel ma religia i co się stanie z ojczyzną². Reżyser odpowiadał tylko, że nie jest szczęśliwy i nic go w życiu nie cieszy. Podobną postać artysta zagrał w *Też chcę*: reżyser filmowy, poszukując szczęścia, umiera pod dzwonnica zrujnowanej cerkwi, gdzie nie wydarzył się wymarzony cud.

Cała twórczość Bałabanowa budziła kontrowersje, ale największy skandal, jaki podzielił Rosję na pół, wybuchł w 2007 r., po premierze *Ładunku 200* (*Gruz 200*, 2007). Uznając ten film za arcydzieło, zaryzykowałabym stwierdzenie, że Bałabanow to Dostojewski z kamerą, co się wiąże z moją wizją tego, czym jest Rosja – wizją głęboko zakorzenioną w dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej tradycji literackiej, której centrum stanowiła próba zdefiniowania „rosyjskiej duszy”. W *Ładunku 200* szczególnie cenna wydaje się precyzyjna konstrukcja, próba zdiagnozowania stanu rosyjskiego społeczeństwa, a wreszcie twórczy dialog z najważniejszymi w Rosji tekstami kulturowymi. Ponieważ uważam ten film za dzieło wybitne, najciekawsze w recepcji tego utworu były dla mnie głosy negatywne, odrzucające obraz i odsądzające reżysera od czci i wiary. Niniejszy esej będzie poświęcony przede wszystkim próbie wyjaśnienia, dlaczego opinie niektórych rosyjskich widzów były tak skrajnie różne. Przedmiotem swojej analizy chciałabym uczynić pracę kognitywną, jaka jest widoczna w recenzjach filmu, ale także doświadczenia afektywne publiczności, być może bardziej interesujące. Idąc za Janet Staiger w stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu, będę się często odwoływać do dominującej ideologii³ obecnej zarówno w polityce historycznej Rosji, jak i w regułach klasycznej narracji filmowej⁴. Ponadto, aby peł-

niej wyjaśnić negatywne emocje związane z oglądaniem *Ładunku 200*, posłużę się teoriami psychoanalitycznymi.

Recepcja *Ładunku 200* w Rosji od samego początku była burzliwa i stała się przedmiotem debaty społecznej. Premiera filmu miała miejsce na festiwalu „Kinotawr” w Soczi, który odbywał się od 3 do 11 czerwca 2007 r. Już przed pierwszym pokazem publiczność mogła spodziewać się kontrowersji. W wywiadzie udzielonym na długo przed ukończeniem filmu reżyser zdradzał, że udziału w produkcji odmówiło trzech aktorów, z którymi wcześniej współpracował bez żadnych problemów: Jewgienij Mironow, Siergiej Makowiecki i Kirył Pirogow. Bałabanow szczególnie podkreślał negatywną decyzję Mironowa, z myślą o którym była pisana rola milicjanta Żurowa. Miał on powiedzieć, że znajduje się na takim etapie kariery, kiedy nie wypada grać czarnych charakterów⁵. W tym samym wywiadzie był także dyskutowany bezprecedensowy brak chęci zakupu kopii filmu przez jakikolwiek kanał telewizyjny. Powodem miały być zbyt drastyczne sceny przemocy.

W prasie rosyjskiej od początku kwietnia 2007 r. regularnie pojawiały się informacje, że premiera filmu jest odkładana, głównie ze względu na negatywne reakcje widzów biorących udział w pokazach zamkniętych. Jeden z krytyków opisywał, że na projekcji dla dystrybutorów wystarczył 10-minutowy fragment, by kiniarze solidarnie wybiegli z sali z przekleństwami na ustach. Recenzent zastanawiał się nawet, czy *Ładunek 200* nie zostanie pierwszym rosyjskim „półkownikiem”, przypominając, że reżysera oskarżano w przeszłości o rusofobię⁶. Z wywiadów udzielanych przez artystę i reportaży z planu, podkreślających dbałość twórców o autentyzm plenerów i dekoracji⁷, potencjalni widzowie mogli się dowiedzieć, że film będzie niezwykle brutalną opowieścią o prawdziwych wydarzeniach, które rozegrały się w latach 80. w ZSRR.

Premierze *Ładunku 200* towarzyszył głośny skandal, który również wpłynął na późniejszy odbiór dzieła. Jury festiwalu „Kinotawr” przyznało Grand Prix obrazowi Aleksieja Popogrebskiego *Proste sprawy* (*Prostye wieszczi*, 2007)⁸. Brak jakichkolwiek nagród dla utworu Bałabanowa uznano za znaczący⁹. Jednocześnie *Ładunek 200* w głosowaniu Gildii Filmoznawców i Krytyków Filmowych Federacji Rosyjskiej został wybrany najlepszym filmem festiwalu i miał być uhonorowany Białym Słoniem. Za skandaliczny uznano sposób wręczenia nagrody, albowiem prezydent Gildii Wiktor Matizen oznajmił, że Słonie są dwa: Białym zostały nagrodzone *Proste sprawy* jako najjaśniejszy film festiwalu, a Czarnym – *Ładunek 200*, utwór najciemniejszy. Decyzję tę podjęto w czasie rozmów w kulisach po ogłoszeniu korzystnego dla Bałabanowa wyniku głosowania, który okazał się nie do przyjęcia między innymi dla samego Matizena¹⁰. Oburzeni członkowie Gildii następnego dnia wystosowali list otwarty, w którym krytykowali niedemokratyczny sposób przyznania nagrody. Oskarżali tych, którzy podzielili Białego Słonia, o tchórzostwo i odrzucenie filmu Bałabanowa jako „niewygodnego”. Pod listem podpisali się również krytycy nienależący do Gildii, zaś ośmiu recenzentów na znak protestu zawiesiło swoje w niej członkostwo¹¹.

Zarówno apologety, jak i przeciwnicy filmu zgodnie twierdzili, że utwór przedstawia niezwykle pesymistyczne spojrzenie na rzeczywistość, czy to przeszłą, czy

teraźniejszą. Wielu podkreślało, że w *Ladunku 200* nie ma ani jednej pozytywnej postaci, a nagromadzenie brutalnych scen przekracza możliwości percepcyjne zwykłego, nieprzygotowanego widza. Obraz gnijącego imperium i historia przemocy zaproponowane przez Bałabanowa były interpretowane przez recenzentów zachwyconych filmem jako opozycyjne wobec wizji przeszłości sankcjonowanej przez państwo¹².

W 2000 r., kiedy prezydentem Rosji po raz pierwszy został wybrany Władimir Putin, nastąpił istotny zwrot w polityce historycznej kraju. Za symbol tego zwrotu można uznać zmianę hymnu państwowego Federacji Rosyjskiej – w miejsce kompozycji Michaiła Glinki wprowadzono melodię dawnego hymnu radzieckiego autorstwa Aleksandra Aleksandrowa. Nowe słowa napisał Siergiej Michałkow, wcześniej autor tekstu hymnu ZSRR.

Do tej pory rządzący krajem, przede wszystkim Borys Jelcyn, podkreślali, że nowo powstałe państwo rosyjskie nie ma nic wspólnego ze Związkiem Radzieckim¹³. Pierwsze dziesięciolecie XXI w. przyniosło natomiast odrodzenie ideologii nacjonalistycznej odwołującej się zarówno do historii kraju sprzed 1917 r., jak i do osiągnięć ZSRR (przede wszystkim do zwycięstwa nad faszyzmem, ale także chruszczowowskiej epoki względnego dobrobytu i sukcesów na arenie międzynarodowej, których ikoną jest uśmiechnięta twarz Jurija Gagarina, pierwszego człowieka w kosmosie)¹⁴.

Dwadzieścia lat po rozpadzie Związku Radzieckiego tożsamość rosyjska jest wciąż „niedokończonym projektem”. Głównym zarzutem wobec społeczeństwa rosyjskiego, wysuwany między innymi przez Marię Ferretti, jest tłumienie pamięci o stalinizmie, a także unikanie pytania o odpowiedzialność za wiążącą się z nim przemoc. Rosjanie, w odróżnieniu od Niemców, nigdy nie zostali zmuszeni do skonfrontowania się ze swoją rolą w powstaniu i podtrzymywaniu systemu totalitarnego¹⁵ i winą wobec jego ofiar. Według wielu krytyków to właśnie *Ladunek 200* był próbą postawienia społeczeństwa rosyjskiego w stan oskarżenia, porównywalną tylko z filmem *Pokuta (Pokajanie)*, 1986) Tengiza Abuładze¹⁶. Dzieło Bałabanowa ma charakter medium renegotjującego pamięć, działającego w trybie antagonistycznym¹⁷, którego funkcją jest subwersywne zdekonstruowanie istniejących współcześnie nostalgicznych narracji o spokojnym i szczęśliwym życiu w Związku Radzieckim¹⁸. Burzliwy odbiór *Ladunku 200* i tematyka dyskusji, jakie odbyły się przy okazji pokazów utworu¹⁹, nie tylko ukazują, jak wielkie kontrowersje w społeczeństwie rosyjskim wywołuje negatywny obraz przeszłości sowieckiej, ale także dowodzą, że *debata na temat interpretacji filmu w istocie stanowi powtórzenie obecnego w nim konfliktu*²⁰.

Najwięcej dyskutowano o tym, czy film rzeczywiście jest oparty na faktach. Bałabanow nieustannie podkreślał autentyczność opowiedzianej historii: o zdarzeniach przedstawionych w utworze miał usłyszeć od mieszkańców prowincjonalnych miasteczek na Syberii, którą przemierzył w latach 90.²¹ Po emisji filmu w pierwszym kanale rosyjskiej telewizji (niemalże rok po premierze kinowej) reżyser uparcie powtarzał, że brutalne sceny miały zakorzenienie w radzieckiej rzeczywistości, a gwałt popełniony przez milicjanta na dziewczynie, który stanowi główny motyw fabularny dzieła, był osobistym doświadczeniem jednej z jego przyjaciółek²². Według reżysera *Ladunek 200* jest przede wszystkim studium miłości, co prawda kontrowersyjnej, bo odczuwa ją kat wobec ofiary, ale niezwykle silnej.

Można zatem założyć, że Bałabanow starał się skonstruować pewien typ sytuacji odbiorczej, w której widz miałby przyjmować obraz niemalże jako dokumentalny zapis prawdziwych wydarzeń i przez to traktować bohaterów tak, jakby byli postaciami historycznymi. Lektura kilkudziesięciu recenzji filmu pokazuje, że taki model recepcji nigdy się nie dokonał.

Właściwie wszyscy widzowie uznali, że *Ladunek 200* nie mógł być oparty na faktach, w związku z tym należy go odczytywać jako metaforę. Tym, co ich poróżniło, była ocena, czy skrajny pesymizm reżysera w obrazowaniu ZSRR jest uzasadniony. Pierwsze niezwykle negatywne recenzje pojawiły się po zamkniętym pokazie, który odbył się 6 czerwca 2007 r., tuż przed oficjalną premierą kinową, w Centralnym Domu Literatów w Moskwie. Jak donosił Maksym Jaroszewskij, sala projekcyjna była wypełniona w jednej trzeciej. Pojawiło się niewielu dziennikarzy, a jeszcze mniej przedstawicieli świata polityki, co skrupulatnie zaznaczył korespondent Radia Swoboda²³. Jeden z widzów, członek Unii Sił Prawicy Borys Nadieżdnyj, stwierdził, że jako człowiek, który żył w Związku Radzieckim, dorastając w czasie, w którym rozgrywa się akcja filmu, może zaświadczyć, że *Ladunek 200* nie opisuje prawdziwie tamtej rzeczywistości. Dodał, że to, co pokazano na ekranie, nie mogło się wydarzyć w ZSRR, chyba że w środkowej Azji, a obraz Bałabanowa przyczynia się do konstruowania fałszywego mitu o przeszłości kraju²⁴. Zarzut ten, tutaj sformułowany jeszcze w wyważony sposób, przewijał się we wszystkich krytycznych opiniach o filmie.

Jednym z tych niewielu widzów na moskiewskim pokazie był Walerij Kiczyn, który z nieukrywaną złością zaatakował nie tylko utwór, ale i jego autora w recenzji *Orwell dla biedaków*²⁵. Krytyk opisywał sens owego nowego mitu o ZSRR, który tak bardzo zdenerwował odbiorców: w filmie Bałabanowa został pokazany kraj, w którym każda dziewczyna wychodząca wieczorem na dyskotekę musi liczyć się z tym, że zostanie porwana, zgwałcona za pomocą butelki, przykuta do łóżka milicjanta, na które na koniec zostanie rzucony trup jej narzeczonego poległego na wojnie w Afganistanie. Związek Radziecki widziany oczami reżysera to ojczyzna obłąkanych sadystów i profesorów naukowego ateizmu. Jest to wreszcie miejsce, gdzie nie ma ani jednego normalnego obywatela, wszyscy są ponurzy i źli, niebo jest pochmurne, milicjanci okazują się najgorszymi bandytami, a zamiast twarzy ludzie mają wykrzywione maski²⁶. Dalej następował atak na autora filmu, którego recenzent pragnął zdyskredytować na wszelkie możliwe sposoby. Po pierwsze, Kiczyn zauważał, że George Orwell, na którego stylizował się według niego reżyser, stworzył najlepszy obraz totalitarnego państwa istniejącego w 1984 r., nie umieszczając go jednak w żadnej konkretnej przestrzeni, co pozwala uznać go za metaforę zniewolenia w ogóle. Bałabanow natomiast jednoznacznie określił miejsce akcji, przez co jego antyutopia straciła wiarygodność. Ponadto, według recenzenta reżyser już wcześniej dał się poznać jako człowiek łasy na pieniądze, gotowy szokować publiczność, by osiągnąć sukces komercyjny.

Fałsz *Ladunku 200* polegałby na tym, że choć w ZSRR miały miejsce tragiczne wypadki, to nigdy takie, jak te opisane w filmie. Kiczyn twierdził, że w tamtych czasach ludzie czerpali moralne inspiracje z lektury Puszkina oraz Dostojewskiego i byli wierni dawnemu kodeksowi ludowemu. Autor recenzji wyznawał, iż jest w stanie uwierzyć, że zbrodnie pokazane w filmie mogły mieć miejsce dzisiaj, ale na pewno nie w Związku Radzieckim. Bałabanowskiej wersji *Roku 1984* nie

sposób porównywać z arcydziełem Orwella, bowiem reżyserowi brak uzdolnień, dobrego smaku, fantazji i poczucia miary – pisał Kiczyn. Przede wszystkim reżyser miał zmarnować talent aktorów, którzy grają, jakby byli martwi. Według recenzenta wybitni wykonawcy, którzy odmówili udziału w filmie, wyczuli w scenariuszu zgniliznę. Smród ten odstraszył też dystrybutorów. Natomiast fakt, iż *Ladunek 200* nie został wybrany do konkursów na festiwalach w Cannes i Berlinie, świadczy o tym, że międzynarodowa publiczność zauważyła w utworze ziarna faszyzmu. Wobec tego Kiczyn przyznawał, że nie potrafi zrozumieć zachwytych innych krytyków. Według niego można je wytłumaczyć tym, że są oni zafascynowani radykalizmem filmu; kolejne szokujące sceny wywołują w nich narkotyczny głód. Na koniec krytyk podsumowywał: reżyser nie stworzył prawdziwej metafory czasów sowieckich, wykorzystał tylko historyczne rekwizyty, a w dekoracjach widoczna jest dziura – z niej głupio sterczy głowa Bałabanowa.

Recenzja Kiczyna jest symptomatyczna, bo widać w niej niezwykle wzburzenie autora, złość i niemalże nienawiść do reżysera filmu. Dla porządku można zrekapitulować zarzuty recenzenta: *Ladunek 200* jest nieudaną, bo fałszywą metaforą sowieckiego doświadczenia; w utworze jest za dużo przemocy, wszyscy bohaterowie są czarnymi charakterami, natomiast prawdziwe życie w ZSRR było w gruncie rzeczy szczęśliwe, a ludzie zasadniczo dobrzy; film jest wytworem chorej wyobraźni reżysera, który nienawidzi swojej ojczyzny, jest żądny zysku i lubi znęcać się nad swoją publicznością; mądrzy widzowie odrzucają obraz, widząc w nim kłamstwo i amoralność; tych, którym *Ladunek 200* się podoba, można oskarżyć albo o skłonność do akceptacji patologii, albo o wrogie uczucie wobec własnego kraju.

Podobne zdanie o zachwyconych odbiorcach utworu miała Swietłana Sawickaja, deputowana Dumy Państwowej, kosmonautka, która za swoje zasługi dwukrotnie otrzymała tytuł Bohatera Związku Radzieckiego. W programie *Zamknięty pokaz* mówiła, że i twórcy, i sprzyjający im widzowie nienawidzą swego państwa i wspierają jego wrogów²⁷. Tego typu recepcję można określić za Janet Staiger jako funkcjonującą w trybie hegemonicznym. Odbiorcy oskarżają film, przyjmując dominującą współcześnie perspektywę, która przedstawia Związek Radziecki jako byt jednoznacznie pozytywny.

Co ciekawe, recenzji pozytywnych, a więc stojących w opozycji do oficjalnej polityki historycznej, można znaleźć sporo. Ich autorzy podkreślali, że metaforyczny charakter dzieła Bałabanowa jest jego atutem, a sam film – choć na pewno nieoparty na faktach – niesie prawdę. Wielu krytyków (między innymi Jurij Gładilszczikow czy Wala Kotik) twierdziło, że utwór należy interpretować jako oskarżenie współczesności, bo choć na ekranie pojawia się informacja o czasie akcji umiejscowionym w przeszłości, to *do dziś się nic nie zmieniło*²⁸, a historia gwałtu jest *alegorią miłości współczesnych władz rosyjskich do swego państwa*²⁹. Jelena Fanajłowa dziwiła się wszystkim tym, którzy wytykali reżyserowi anachroniczne użycie pewnych rekwizytów³⁰, ponieważ stanowiły one element mrocznej groteski spod znaku Gogola, Sałtykowa-Szczedriny i Sołoguba³¹. Porównanie filmu Bałabanowa do klasycznych autorów pozwoliło krytyczce stwierdzić, że *Ladunek 200* należy interpretować nie przez pryzmat poetyki realizmu, ale jako uniwersalną opowieść o narodowej mentalności wyrażającej się najpełniej w przemocy. O wyjątkowej biegłości artystycznej reżysera wspomniał również Jewgienij Gusiatsynski,

który uznał *Ładunek 200* za jeden z najlepszych filmów o latach 80. XX w. w ogóle. Bałabanow miał według niego genialnie skondensować wydarzenia, obrazy i postaci charakterystyczne dla tego okresu, co dało w rezultacie antyutopię – narrację będącą *zamkniętym systemem bez wejścia i wyjścia*, która pozwala ukazać metafizyczne, irracjonalne zło³².

Dymitr Sawieljow zauważył, że Bałabanow już od debiutu starał się tworzyć metaforyczne obrazy współczesności, posługując się klasycznymi tekstami literackim, np. *Zamkiem Kafki* czy *Biednymi ludźmi* Becketta. Kształt *Ładunku 200* wynika z tych twórczych doświadczeń, a widz skonfrontowany z filmem musi stwierdzić, że *choć nigdy tak nie było, to właśnie tak zawsze jest*³³. *Ładunek 200* to kino o Rosji dzisiejszej, ale i o rosyjskości w ogóle. Sawieljow pochylał się w tekście nad fenomenem odrzucenia filmu przez część publiczności w związku z pojawianiem się w nim współczesnych rekwizytów³⁴. Według krytyka ta część widowni wie, że wizja Bałabanowa jest prawdziwa, ale nie chce w nią uwierzyć, więc atakuje szczegóły fabuły. W istocie zatem anachronizmy umieszczone przez reżysera w świecie przedstawionym są *niczym kość rzucona psu, by odwrócić jego uwagę*³⁵. Gest artysty Sawieljow nazywa humanitarnym – to ratunek dla słabych, którym brakuje odwagi, by skonfrontować się z prawdą o gnijącym państwie.

Fanajłowa tłumaczyła burzliwe reakcje na film dwoma typami straumatyzowania publiczności. Jeden z nich nazwała autorskim, bo stał się udziałem reżysera, ale także tych widzów, którzy się z nim identyfikowali. Miał on polegać na osobistej traumie wywołanej zdegenerowaną późnosowiecką rzeczywistością, która przeniknęła umysł, duszę i ciało³⁶. Pewna część publiczności z przerażeniem odnajdywała więc w *Ładunku 200* prawdę o sobie i swojej traumatycznej przeszłości. Reszta ulegała traumatyzacji dlatego, że w obliczu tej prawdy nie mogła oprzeć się na współczesności, która niczym nie różni się od tego, co pokazał Bałabanow. Według Fanajłowej film nie mógł wywołać innych reakcji niż skrajnie przeciwne tryby absolutnej aprobaty i całkowitego odrzucenia.

Przytoczone interpretacje recepcji odwoływały się do stanowisk ideologicznych prezentowanych przez widzów. Pojawiały się jednak analizy odbioru skupiające się na wartościach artystycznych filmu. Taką postawę reprezentował najbardziej prominentny krytyk Wiktor Matizen, który przecież zdecydował o nieprzyznaniu Białego Słonia Bałabanowi na festiwalu „Kinotawr”. Rok później, w kwietniowym numerze czasopisma „Seans”³⁷, Matizen bronił swojej decyzji w artykule poświęconym *Ładunkowi 200*, uznając go za zły film. Cytował negatywne opinie innych recenzentów, którzy *cenią talent Bałabanowa i wiadomo, że krytycznie odnoszą się zarówno do przeszłej, jak i dzisiejszej Rosji*³⁸, co pokazuje, że w debacie wokół obrazu wcale nie tak wielkie znaczenie miały poglądy polityczne jej uczestników. Prezes Gildii Filmoznawców i Krytyków Filmowych przypominał, że Siergiej Kudrjawcew nazwał utwór *agitką stworzoną przy użyciu form znanych ze sztuki propagandowej totalitarnych reżimów XX w.*, przywoływał zdanie Walerija Kiczyna, że *film o sowieckim życiu nie powinien stosować chwytów z amerykańskiego kina klasy B*. Przytaczał także opinię niejakiego Włada Drakuli, iż *Ładunek 200 to całkowicie i wyłącznie retoryczne dzieło, które opiera się na prostych, ideologicznych gestach*³⁹. Sam Matizen powtarzał zarzut, że choć Bałabanow podkreślał autentyzm wydarzeń, to w utworze widoczny jest fałsz, a właściwie odejście od realizmu. Pokazane wypadki są bowiem nieprawdopodobne: dlaczego milicjant ukrywa

ofiara we własnym mieszkaniu, w którym żyje z matką, a nie gdzieś na pustkowiu, gdzie nigdy by jej nie odnaleziono? – pytał autor. Równie trudno było według niego uwierzyć w motywacje psychologiczne postaci, na przykład w nagłe nawrócenie ateisty.

Według Matizena ocenianie sytuacji w ZSRR czy we współczesnej Rosji na podstawie dzieła Bałabanowa, co czynią jego apologety, jest chybione, bo przypomina schematyczne rysunki podsuwane pacjentom przez psychiatrów. *Ładunek 200* należy bowiem do kina gatunków i korzysta z reguł kina grozy, a więc nie oddaje rzeczywistości takiej, jaka ona jest. Ci zaś, którzy wierzą w to, iż reżyser odsłania prawdę, dają się nabrać. Matizen pisał, że najbardziej aktywni zwolennicy utworu wypełniają go własnymi emocjami, przede wszystkim traktując go jak przykrywkę, by głosić swoje poglądy polityczne. Dlatego radził im, by oglądali film jako przykład horroru lub czarnej komedii, albo jako test na realizm pod tytułem „Znajdź dziesięć błędów na obrazku”.

Najciekawszą krytykę utworu Bałabanowa przeprowadziła Natalia Siriqli, która za punkt wyjścia przyjęła kwestię poetyki. Autorka, jak wielu innych przed nią, ze zdziwieniem notowała, że publiczność szukała w *Ładunku 200* dokumentalizmu. Obraz Bałabanowa jest antyutopią i w związku z tym możliwe są dwie reakcje odbiorców: jedni mogą krzyczeć, że obraz jest fałszywy, bo „tak nigdy nie było”, a inni, że prawdziwy i uniwersalny, bo „tak było zawsze”. Jednakże autorka zwracała uwagę, że w sześćdziesięciu procentach fabuła filmu jest oparta na opublikowanej w 1931 r. powieści Williama Faulknera *Azyl*⁴⁰. W obu utworach jednym z miejsc akcji jest opuszczony dom przy drodze, w którym nielegalnie sprzedaje się alkohol. To tam przyjeżdża inteligentny adwokat (u Bałabanowa – profesor naukowego ateizmu), a później młodzieniec z dziewczyną, którą – upiwszy się – zostawia samą wśród przerażających tubylców. Studentka staje się ofiarą maniaka impotentą. Najpierw zostaje zgwałcona kolbą kukurydzy (w filmie – butelką), a później wywieziona samochodem (w *Ładunku 200* – motocyklem) do miasta i uwięziona w domu publicznym (w filmie – w mieszkaniu milicjanta), gdzie jest wykorzystywana przez kolegów swego porywacza. U Bałabanowa historia przyjmuje o wiele bardziej tragiczny obrót. Według Siriqli trafniej byłoby umieścić w napisach początkowych informację, że film jest oparty „na motywach powieści Faulknera”, a nie na prawdziwych wydarzeniach⁴¹. Autorka artykułu przypuszczała, iż nazwisko amerykańskiego pisarza nie zostało użyte prawdopodobnie dlatego, że jego utwór miał służyć nie jako uniwersalizujący kontekst, ale jako narzędzie umożliwiające uwypuklenie charakteru narodowej patologii.

Główna i zasadnicza różnica między oryginałem literackim a wariacją rosyjskiego reżysera polega na konotacjach, jakie wywołuje postać zbrodniczego maniaka. U pisarza jest on przestępcą i alkoholikiem, u filmowca – milicjantem. W obu przypadkach reprezentuje postać nieludzką, jest wcieleniem absolutnego zła. Tyle że Faulkner mógł sobie pozwolić na bardziej szczegółowy opis psychologiczny bohatera, na przykład ujawniając, iż w dzieciństwie ciął on nożyczkami kanarki i kocięta, a przed śmiercią z obojętnością przygotowywał broń, by zabić tych, którzy mogli go pojąć i skazać na szubienicę. Bałabanow nie musiał natomiast niczego wyjaśniać: milicjant to maniak. Natalia Siriqli stwierdziła, że u rosyjskiego widza działa w tym momencie podświadomy lęk przed przedstawicielami władzy jako *wilkolakami w pagonach*⁴².





Autorka zauważyła, że reżyser konsekwentnie czyni wszystko, by w przedstawianej historii zejść na najniższy poziom piekła. *Azyl* jest ponurą książką, ale nie może się równać z pesymizmem *Ładunku 200*. Faulkner pokazuje, w jaki sposób człowiek, przypadkiem spotykając na swojej drodze nikczemność, może z tchórzostwa i strachu opowiedzieć się po stronie zła. Ofiary powieściowego maniaka nikt nie przykuwa do łóżka ani tym bardziej nie rzuca na nie trupów – jest ona uzależniona od swego oprawcy raczej moralnie niż fizycznie. Najbardziej wstrząsający moment w *Azylu* następuje wówczas, gdy dziewczyna z własnej woli krzywoprzysięga przed sądem, a tym samym przyczynia się do skazania niewinnego człowieka i uwolnienia swego kata. Bohaterka mogła dokonać wyboru i chcąc nie chcąc wziąć za niego moralną odpowiedzialność. Bałabanow sprawy te znacznie bardziej skomplikował.

Zdaniem autorki artykułu reżyser z upodobaniem pokazuje, że każda z postaci nieustannie staje przed wyborem: swoim sprzeciwem wobec zła i przemocy może uratować siebie i innych ludzi. Jednak żadna z osób tego nie dokonuje, nie decyduje się na czyn, bo nieobecny jest w niej impuls, który kazałby jej opowiedzieć się po stronie dobra. W takiej konstrukcji bohaterów autorka widziała największą ułomność filmu – widownia nie identyfikuje się z postaciami i nie odczuwa po nich żalu. Nawet gwałcona i torturowana niewinna Andżelika, powtarzająca mechanicznie kilka fraz, przypomina kukłę. Według recenzentki obraz nie wywołuje w widzach prawdziwych emocji i współczucia, a raczej odwołuje się do rozumowej percepcji i doprowadza do reakcji systemu nerwowego na zasadzie szoku. Film jest doskonale skonstruowany, ale przez to idealnie gładki i nie jest w stanie *zaczepić się w rzeczywistości* ⁴³.

Liczni krytycy uznali *Ładunek 200* za arcydzieło, jeden z najważniejszych utworów w historii postsowieckiego kina, ale zaskakująco wielu recenzentów pisało o braku satysfakcji z seansu, bo obraz nie spełnił ich oczekiwań jako film wojenny, thriller, melodramat czy dzieło czerpiące z tradycji „czernuchy”. Utwór Bałabanowa był promowany jako produkt adresowany do młodej publiczności przyzwyczajonej do konwencji gatunkowych ⁴⁴. Jednakże film ten, choć wyraźnie odwołuje się do klasycznych reguł kina gatunków, to równocześnie je podważa. Publiczność zauważyła w nim nieścisłości, deformacje, szczeliny w jednych miejscach i „ekscesy” w drugich, które za Barbarą Klinger można interpretować jako *efekty mające wyprodukować wewnętrzną autokrytykę ideologii, w której utwór funkcjonuje* ⁴⁵. Wielu recenzentów odnotowało, że kształt i wymowę *Ładunku 200* można zinterpretować jako reakcję reżysera na *glamour* współczesnych rosyjskich produkcji ⁴⁶ opartych na prostych schematach i kapitalistycznych założeniach. Bardzo często porównywano również film Bałabanowa do *9 kompanii* (*9 rota*, 2005, reż. Fiodor Bondarczuk), która odniosła w Rosji niebywały sukces frekwencyjny i komercyjny. Utwór Bondarczuka również opowiadał o wojnie w Afganistanie ⁴⁷, ale z punktu widzenia imperialnej, nacjonalistycznej i szowinistycznej ideologii, którą widzowie uznali za bliźniaczo podobną do oficjalnego stanowiska Kremla ⁴⁸.

E. Ann Kaplan zauważa, że pojęcie „*klasyczny tekst*” *opisuje dominujący tryb produkcji, który maskuje swoje własne funkcjonowanie, ukrywa ideologiczne napięcia i sprzeczności oraz (...) stwarza wrażenie, że daje dostęp do „prawdziwego świata*” ⁴⁹. Filmy, które Klinger określa jako progresywne, charakteryzują się tym, że nie starają się ani kamuflować ideologii, ani w przezroczysty sposób przedsta-

wiać rzeczywistości. Skomplikowanie formalne tych utworów działa niczym wyzwanie wobec tradycyjnych strategii reprezentacji. Dzięki temu manifestuje się w nich uniwersalna prawda o tym, że każdy utwór jest produktem opartym na przesłankach ideologicznych, a nie przejrzystą repliką rzeczywistości. Progresywny obraz jest antyrealistyczny i rozбивa koncept idealnej transmisji iluzji reprodukowany przez mainstream⁵⁰. Efekt, jaki osiąga subwersywny film klasy B, do którego *Ładunek 200* często porównywano, to jawna ekspozycja wyolbrzymionych reguł, jakim podlega kino klasyczne.

Wszystkie cechy gatunku progresywnego, jakie wymienia Klinger, były dyskutowane w recenzjach utworu Bałabanowa. Przede wszystkim charakterystyczna dla subwersji jest *ogólna atmosfera: posępna, cyniczna, apokaliptyczna i często wysoce ironiczna*⁵¹, dzięki której zostaje naruszona bezrefleksyjna transmisja afirmatywnej ideologii; podważeniu, a często i unicestwieniu ulegają wartości wyznawane przez dane społeczeństwo – w *Ładunku 200* jest to przede wszystkim pozytywna ocena ZSRR. Oprócz tego progresywne filmy tematyzują degenerację norm, które są pozytywnie przedstawiane w dominującej ideologii, a oskarżenie jest kierowane głównie przeciwko roli i naturze instytucji społecznych⁵² – u Bałabanowa milicji i partii komunistycznej.

Jeżeli chodzi o struktury narracyjne, to najważniejsze jest unieważnienie głównych opozycji, przede wszystkim podziału na dobro (porządek) i zło (chaos), co wywoływało głośnie sprzeciwy niektórych widzów *Ładunku 200*. Zostaje również ujawniona konstrukcja przyczynowo-skutkowa fabuły, najczęściej przez wyolbrzymienie jej zasad, w efekcie czego zostaje nadwyreżona wiarygodność reprezentacji (stąd zarzuty o plakatowość i schematyczność filmu Bałabanowa). Istotna jest też kwestia zakończenia, które w progresywnych tekstach jest otwarte, a więc nie gwarantuje rozwiązania pokazanych konfliktów⁵³. Nie daje też satysfakcji odbiorczej: widzowie narzekali, że los torturowanej Andżeliki pozostaje niewyjaśniony, a z finału filmu wiadomo tylko, że otoczona trzema gnijącymi trupami dziewczyna pozostanie przykuta do łóżka swego oprawcy, zanim ktoś ją uratuje. Ironia zakończenia polega na tym, że opowiedziana wcześniej historia pozwala publiczności przypuszczać, iż ratunku w ostatniej chwili nie będzie.

Dla gatunku progresywnego charakterystyczna jest również samoświadomość stylistyczna, pewien nadmiar środków artystycznych lub dysharmonijne ich zastosowanie. Najlepszym przykładem na występowanie tego rodzaju „ekscesów” w *Ładunku 200* jest narzekanie jednego z widzów, że w filmie pojawia się za dużo muzyki, pewne motywy zbyt często się powtarzają i zawsze występują w nieodpowiednich momentach⁵⁴. Skrajnie stereotypowa konstrukcja bohaterów ujawnia, że w kinie klasycznym płaskość charakterów postaci jest maskowana pracą aktora (często gwiazdy), który wnosi ze sobą aurę wyjątkowości. Gra aktorska w filmie Bałabanowa była często interpretowana jako zła, wręcz oskarżano reżysera o zmarnowanie potencjału swoich współpracowników.

Dodatkowo nieobecność w utworze wątków melodramatycznych nie pozwalała widzom zidentyfikować się z głównymi bohaterami⁵⁵. Skutkowała również brakiem momentów wytnienia od niezwykle brutalnych i pesymistycznych scen. *Ładunek 200* nie sprawdzał się jako film wojenny, gdyż jego fabuła w ogóle nie nawiązywała do konfliktu zbrojnego, nie następowało również *katharsis* swoiste dla thrilleru, bo reżyser zdekonstruował intrygę kryminalną, a zakończenie pozos-

tawił otwarte. Być może dzieło Bałabanowa najbliższe do progresywnego horroru, w którym zło jawi się jako immanentne i wszechobecne ⁵⁶, a więc pokonanie go jest niemożliwe. Widzowie przyzwyczajeni wyłącznie do klasycznych tekstów musieli odrzucić *Ladunek 200* jako niezrozumiały i niedający satysfakcji artystycznej. Jak pokazała Klinger, a przed nią Louis Althusser, tego typu reakcja wiąże się nie tylko z wyborem estetycznym, ale przede wszystkim z podporządkowaniem się ideologii dominującego systemu. I rzeczywiście, w najbardziej negatywnych recenzjach ataki na polityczną wymowę filmu były popierane krytyką jego poetyki.

W recepcji *Ladunku 200* najbardziej uderza jednak intensywność uczuć wywołanych przez seans. Jak pisała Sława Taroszina: *Bałabanow ukłuł nas wszystkich w coś dremiącego głęboko, coś fundamentalnego, podziemnego* ⁵⁷. Problemy widzów w interesujący sposób tłumaczy Andriej Szerbieniok, posługując się teorią psychoanalityczną. Należy bowiem zauważyć, że debata o utworze była nasycona tak wielkimi emocjami, jakby *rzecz szła nie o reprezentację, ale o samą rzeczywistość – a nawet coś ważniejszego niż rzeczywistość* ⁵⁸. Autor artykułu uważa, że za tę reakcję odpowiada trauma wywołana upadkiem ZSRR. Wiara rosyjskiego społeczeństwa w pozytywną czy negatywną wizję sowieckiej przeszłości nie spotyka się z rozpoznaniem, że „radziecki projekt” był niekompletny, ograniczony i fałszywy. Nasilenie emocji w dyskusjach o minionym okresie pokazuje, że nadzieja na narodowy konsensus jest daremna. Każdy obcy punkt widzenia, na przykład na temat roli Stalina w historii, zagraża podstawom zbiorowej psychiki i powoduje nieproporcjonalnie intensywną reakcję uczuciową. Widzowie postsowieccy funkcjonują w rzeczywistości, w której nie istnieje już żaden spójny system symboliczny, bo nawet komunizm nie może pojawić się bez kontekstu upadku „radzieckiego projektu”. Przeszłość jest odbierana jako brak, którego niczym nie da się wypełnić, choć rzutowane są na nią współczesne lęki i frustracje.

Według Szerbienioka rosyjska publiczność wie, że symboliczne szczeliny istnieją w samej rzeczywistości, która nieosłonięta jest już ideologią. Dlatego też atak na filmową reprezentację przeszłości pozwala zastępczo te pęknięcia zszyć. Widz ma świadomość, że wizja reżyserska jest wątpliwa i niepełna, ale dzięki kinu może skonfrontować się z tym, co jest znaczone i przez chwilę wierzyć w jego realne istnienie. Napięcie to – jak twierdził Szerbieniok – było doskonale widoczne w przypadku „czernuchy”, która pojawiła się pod koniec istnienia ZSRR. Filmy tego rodzaju wyjątkowo nieprzychylnie pokazywały otaczający świat, ale ów pesymistyczny ogląd nie wywoływał protestów, gdyż odbiorcy mogli wierzyć w to, że prawdziwa rzeczywistość jest bardziej skomplikowana, a czarne kino wyolbrzymia tylko jej negatywne cechy. Bałabanow otwarcie odwoływał się w *Ladunku 200* do reguły „czernuchy”, podkreślał sztuczność i autotematyczność filmu, nawet jeżeli w wywiadach przekonywał, że produkcja jest niemalże dokumentem. Ci, którzy rozpoznawali konwencje i kreację, nie mieli z utworem problemu – nie wywoływał on u nich objawów pourazowych. Natomiast widzowie naiwnie wierzący w prawdziwość historii czynili niebezpieczny krok ku konfrontacji z traumą, ta zaś kończyła się zwykle silnym wzburzeniem i gniewem, którego adresatem stawał się reżyser ⁵⁹. Nie zmienia to faktu, że film spełnił funkcję terapeutyczną: wielu odbiorców rozpoznało swój problematyczny stosunek wobec przeszłości.

Recepcja *Ladunku 200* jest przypadkiem szczególnym, ale paradoksalnie również wzorcowym. Była niezwykle burzliwa, na temat filmu wypowiadali się

wszyscy: ci, którzy go widzieli, oraz ci, którzy zarzekali się, że nigdy go nie obejrzą. Przede wszystkim jednak emocjonalna intensywność reakcji stała się inspiracją do społecznej debaty na temat postzależności współczesnej rosyjskiej tożsamości od sowieckiej przeszłości. I właśnie ten fakt stanowi o modelowym charakterze wydarzenia, jakim był odbiór dzieła Bałabanowa, ponieważ podział widowni na apologetów i przeciwników filmu odtwarzał konflikt umieszczony przez reżysera w centrum utworu. Jednak treść *Ładunku 200* i jej znaczenie nie są już przedmiotem tego szkicu.

PAULINA GORLEWSKA

- ¹ Zob. <http://seance.ru/blog/balabanov> (dostęp: 29.05.2013).
- ² Zob. http://seance.ru/blog/balabanov_wor-dorder_video/ (dostęp: 29.05.2013).
- ³ J. Staiger, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, tłum. I. Kurz, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 132.
- ⁴ B. Klinger, „Cinema/Ideology/Criticism” *Revisited: The Progressive Genre*, w: *Film Genre Reader III*, red. B. K. Grant, University of Texas Press, Austin 2003, s. 93.
- ⁵ A. Bałabanow, *Normy nie suszestwujot*, rozm. A. Kostylew, http://www.gazeta.ru/culture/2007/05/24/a_1725034.shtml (dostęp: 29.05.2013).
- ⁶ J. Gładiliszczikow, *Żest zamieczatelnych ludiej*, <http://www.film.ru/article.asp?id=4699> (dostęp: 29.05.2013).
- ⁷ K. Sawłowski, *A teper – diskoteka! Niebolszoj repotaż co sjomok filma Aleksieja Balabanowa „Gruz 200”*, <http://seance.ru/bog/a-teper-diskoteka/> (dostęp: 29.05.2013).
- ⁸ Popogrebski otrzymał również nagrodę za reżyserię, a Siergiej Puskepalis – za główną rolę męską.
- ⁹ Zob. <http://tatyanaadrubich.narod.ru/media/article-811.html> (dostęp: 29.05.2013).
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ Zob. <http://www.seance.ru/blog/open-letter> (dostęp: 29.05.2013).
- ¹² W. Kotik, *Putieszestwije za kraj magnolii*, http://www.gazeta.ru/culture/2007/06/14/a_1805688.shtml (dostęp: 29.05.2013).
- ¹³ M. Ferretti, *Rasstrojstwo pamjati: Rossija i stalinizm*, <http://polit.ru/article/2002/11/20/474-876/> (dostęp: 29.05.2013).
- ¹⁴ M. Ferretti, *La nostalgie du communisme dans la Russie post-soviétique*, <http://www.youscribe.com/catalogue/tous/savoirs/religions/la-nostalgie-du-communisme-dans-la-russie-post-sovietique-358844> (dostęp: 29.05.2013), s. 4-6.
- ¹⁵ Porównanie pracy pamięci o traumatycznej przeszłości w Rosji i Niemczech przedstawia w niezwykle ciekawym artykule Alexander Et-kind. Por. A. Et-kind, *Hard and Soft in Cultural Memory: Political Mourning in Russia and Germany*, <http://www.memoryatwar.org/publications-list/memory-in-grey-room.pdf> (dostęp: 29.05.2013).
- ¹⁶ W. Matizen, *Trupy pretknowienija*, „Seans” 2008, nr 33-34, <http://seance.ru/n/33-34/films33-34/gruz-200/trupy-pretknowienija/> (dostęp: 29.05.2013).
- ¹⁷ Por. A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. M. Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009, s. 243.
- ¹⁸ J. Gusiatsynski, *Nulewyje i wosmidesjatyje: nasledowanie po prjamoj*, „Seans” 2008, nr 35-36, <http://seance.ru/n/35-36/flashback-1984/nulewyie-i-wosmidesjatyie-nasledovanie-po-pryamoy/> (dostęp: 29.05.2013).
- ¹⁹ Recenzji i komentarzy dotyczących filmu Bałabanowa nie sposób zliczyć; niniejszy szkic został oparty na wyborze około 50 artykułów napisanych przez profesjonalnych krytyków.
- ²⁰ J. Staiger, dz. cyt., s. 155.
- ²¹ A. Bałabanow, dz. cyt.
- ²² Program *Zamknięty pokaz*, w ramach którego pokazano *Ładunek 200*, można obejrzeć online na stronie: <http://proisshestviya-dtp.ru/zakrytyj-pokaz-9-film-gruz-200-11-04-2008/> (dostęp: 29.05.2013).
- ²³ Zob. <http://www.arthouse.ru/news.asp?id=4320> (dostęp: 29.05.2013).
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ W. Kiczyn, *Orwell dla biednych*, <http://www.rg.ru/2007/06/08/gruz200.html> (dostęp: 29.05.2013).
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ <http://proisshestviya-dtp.ru/zakrytyj-pokaz-9-film-gruz-200-11-04-2008/> (dostęp: 29.05.2013).

- ²⁸ J. Gładilszczikow, dz. cyt.
- ²⁹ W. Kotik, dz. cyt.
- ³⁰ Najwięcej kontrowersji wywołała czerwona koszulka z napisem CCCP noszona przez jednego z bohaterów. Wszyscy widzowie zgodnie stwierdzili, że nikt w latach 80. nie założyłby takiej koszulki, nawet jeśli jakimś cudem by ją posiadał (por. m.in. <http://www.gruz-200.ru/press/zhest/> /dostęp: 29.05.2013/).
- ³¹ J. Fanajłowa, *Kosmetika wraga*, „Seans” 2008, nr 35-36, <http://seance.ru/n/35-36/flashback-1984/kosmetika-vraga/> (dostęp: 29.05.2013).
- ³² J. Gusiatsynski, dz. cyt.
- ³³ D. Sawieljow, *Nie kantowat*, „Seans” 2008, nr 33-34, <http://seance.ru/n/33-34/films33-34/gruz-200/ne-kantovat/> (dostęp: 29.05.2013).
- ³⁴ Oprócz koszulki z napisem CCCP Sawieljow wymienia breakdance tańczony na dyskotece, ale także niewiarygodny motyw pojawienia się córki rejonowego sekretarza partii na prowincjonalnej potańcówce (por. tamże).
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ J. Fanajłowa, dz. cyt.
- ³⁷ „Seans” 2008, nr 33-34; temat numeru: *Oparty na faktach*, <http://seance.ru/category/n/33-34/> (dostęp: 29.05.2013).
- ³⁸ W. Matizen, dz. cyt.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ N. Siriqli, *Bez boga w dusze, bez carja w gołowie...*, „Nowyj Mir” 2007, nr 9, http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2007/9/si20.html (dostęp: 29.05.2013).
- ⁴¹ Tamże.
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ Tamże.
- ⁴⁴ A. Bałabanow, dz. cyt.
- ⁴⁵ B. Klinger, dz. cyt., s. 77.
- ⁴⁶ Wypowiedź taka pojawiła się w audycji *Szok kulturowy* wyemitowanej 16 czerwca 2007 r. w radiu Echo Moskwy. Program nosił tytuł: „Ładunek 200” – *antykino Aleksieja Bałabanowa*; można go odsłuchać on-line na stronie: <http://echo.msk.ru/programs/kulshok/52541/> (dostęp: 29.05.2013).
- ⁴⁷ W *Ładunku 200* wojna jest tłem wydarzeń, a tytuł filmu to termin militarny oznaczający ciała poległych żołnierzy transportowane do Rosji.
- ⁴⁸ I. Kulikow, *Niczego siebie iriska*, http://www.gazeta.ru/culture/2007/07/18/a_1926696.shtml (dostęp: 29.05.2013).
- ⁴⁹ E. A. Kaplan, *Introduction*, w: *Women in Film Noir*, red. tamże, British Film Institute, London 1998, s. 2.
- ⁵⁰ Por. B. Klinger, dz. cyt., s. 79.
- ⁵¹ Tamże, s. 81.
- ⁵² Tamże, s. 82.
- ⁵³ Tamże, s. 83.
- ⁵⁴ W. Kiczyn, dz. cyt.
- ⁵⁵ O tej funkcji melodramatyzmu pisze Janet Staiger (por. tejże, dz. cyt., s. 146).
- ⁵⁶ B. Klinger, dz. cyt., s. 81.
- ⁵⁷ S. Taroschina, *Nam nie bolno*, <http://www.gazeta.ru/column/taroschina/2695903.shtml> (dostęp: 29.05.2012).
- ⁵⁸ A. Szerbieniok, „Ja znaju, no wsje rowno...”: *postsowieckoje kino i sowietskoe proszloe*, „Nieprikosnowiennij Zapas” 2012, nr 1, <http://magazines.russ.ru/nz/2012/1/s5-pr.html> (dostęp: 29.05.2013).
- ⁵⁹ Tamże.

