

Anna Reglińska-Jemioł

Uniwersytet Gdański



<https://orcid.org/0000-0001-5471-8032>

O ZWIĄZKACH TAŃCA Z PROPAGANDĄ – PRZYPADEK SIERGIEJA POŁUNINA

Putin powinien zachowywać się jak prawdziwy lider. Kiedy ujawniają się cechy prawdziwego wojownika? Wtedy, kiedy będzie wojna. Wtedy on będzie prawdziwym carem rosyjskim. Rzeczy, którymi zajmuje się teraz, idąc po wyznaczonej mu ścieżce, są wielkie. Jego duch przygotowywał się na to przez tysiąclecia [...]. Putin to jedyna droga dla Rosji. W jednym ze swoich poprzednich żyć był księciem Włodzimierzem i ochrzcił Ruś, teraz Władimir Władimirowicz musi ochrzcić nasz pogański kraj na nowo [...]. Trzeba kochać naszego prezydenta, ślać mu swoją miłość – jemu tak ciężko rządzić krajem, gdzie jest tylu po prostu głupich ludzi. Wystarczy go po prostu kochać i to wszystko.

Matuszka Fotinia (Świetłana Frołowa, prawosławna samozwańcza kapłanka)¹

Odbiór społeczny postaci Władimira Putina

Jednym z wymownych przykładów roli odgrywanej przez Władimira Putina i osiągniętego przez niego statusu we współczesnym społeczeństwie rosyjskim jest obecność funkcjonującej w okolicach Niżnego Nowogrodu sekty Zmartwychwstała Ruś, zgromadzenia, które w osobie przywódcy upatruje (między innymi) wcielenia apostoła Pawła. Jak podaje Karolina Bleharczyk, swoistą popularność i światową rozpoznawalność Kościoła Matuszki Fotinii Światłonośnej zawdzięcza propagowaniu kultu cudownej ikony Putina².

¹ Cyt. za: K. Bleharczyk, *Miłość i władza. Rosjanie kochają Putina*, Kraków 2016, s. 188, 190, 191. We wszystkich cytatach zachowano pisownię i interpunkcję oryginału, a wyróżnienia tekstu pochodzą od autorki artykułu.

² Matuszka Fotinia, prorokini sekty Zmartwychwstała Ruś, przez deklarację wiary w reinkarnację, wskazuje, że Władimir Putin jest inkarnacją króla Salomona,

Właśnie rozpowszechniany wizerunek prezydenta Federacji Rosyjskiej wpisuje się wyraźnie w narrację prokremlowskiej propagandy i jednocześnie staje swoistą ikoną popkultury. W badaniach Mariana Brody, Alicji Curanović, Piotra Łuczuka czy w dokumentach reportażowych Barbary Włodarczyk stawia się wprost pytanie o fenomen tak skutecznej w przekazie kreacji portretu rosyjskiego przywódcy, realizacji w pełni umożliwiającej dominację w przestrzeni medialnej. Wskazuje się tu m.in. na wykorzystanie od lat utrwalonego, usankcjonowanego w powszechnej świadomości rosyjskiej sposobu widzenia i oceny władzy (przede wszystkim w kategoriach siły, budzącej trwogę potęgi przewycięzającej chaos). Ponadto putinowski kult jednostki spopularyzował się i umocnił pod wpływem kultury masowej i nasilającego się procesu komercjalizacji w obszarze codziennych zachowań mieszkańców Rosji³. W medialnym dyskursie wymiar „atrakcyjności” wizerunku Putina budowany był przez podkreślanie jego sprawności i aktywności fizycznej, siły, męskości, vitalności, energii życiowej, ale także szczodrości. W przypadku rosyjskiego reżimu państwowego monopol w sferze komunikacji społecznej i wszelkich procesach z nią związanych odgrywa kluczową rolę. Jak zauważa Marta Juza, neoimperialna polityka Putina, nawiązująca do minionej świetności mocarstwa, zyskuje tak ogromne poparcie społeczne dzięki kontrolowanemu dyskursowi medialnemu i stałej weryfikacji tworzonych przesłań⁴.

wcieleniem apostoła Pawła, cara Piotra Wielkiego i cara Mikołaja II. Do roku 2011 zaprzeczano istnieniu kultu wizerunku prezydenta Federacji Rosyjskiej. Jednak z tego właśnie czasu pochodzi oświadczenie przywódczyni sekty, w którym wyjaśnia prasie, że „byli [u niej] jacyś amerykańscy dziennikarze, wszystko nagrywali kamerą i wtedy zdarzył się cud: na taśmie na miejscu ikony księżnej Olgi, pojawiła się ikona Władimira Putina”. Przed kolejnymi wyborami prezydenckimi w 2012 r. na oficjalnej stronie internetowej zgromadzenia podano, że ikona „odnowiła się”, wydzielając święte oleje. Taka narracja klasztoru traktowana jest przez Cerkiew jako herezja – K. Blecharczyk, op. cit., s. 183–190. Por. także R.B. Cialdini, *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, przeł. B. Wojciszke, Sopot 2016.

³ M. Broda, *Pytać o Putina – pytać o Rosję*, Łódź 2020, s. 124–144; A. Curanović, S. Kardaś, *Prezydent on-line. Wizerunek głowy państwa w odbiorze społecznym w przestrzeni poradzieckiej. Kазus Rosji na tle wybranych państw WNP*, Warszawa 2016, s. 112–139; M. Butkiewicz, P. Łuczuk, *Od Stalina do Putina. Media w procesie umacniania kultu jednostki*, Warszawa 2018, s. 119–159; B. Włodarczyk, *Szalona miłość. Chcę takiego jak Putin. Reportaże z Rosji*, Kraków 2021, s. 28–37.

⁴ M. Juza, *Media a przemiany roli i znaczenia władzy w społeczeństwie sieciowym*, [w:] *Mediatyzacja komunikowania politycznego. W kręgu badań politologicznych i medioznawczych*, red. M. Adamik-Szysiak, Lublin 2015, s. 136–139.

Dodatkowo podkreśla się gloryfikację postaci Putina przez rzesze młodych obywateli Rosji (przedstawiciele tzw. pokolenia „Pu”⁵), którzy chętnie ozdabiają swoje ubrania podobizną idola; tworzą o nim piosenki, filmy, gry komputerowe; obrazują go w bohaterskich odsłonach, heroicznych ujęciach na plakatach i portretach malarskich. W 2013 r. władze rosyjskie podjęły także inicjatywę stworzenia organizacji, proputinowskiego ruchu młodzieżowego „Sieć”, który z założenia ma edukować, a przede wszystkim wychowywać przyszłych przywódców elit politycznych⁶. Oczywiście dzięki powszechnemu dostępowi do mediów wszelkie kulturowe znaki reakcji na taką politykę Kremla stają się również czytelne dla światowej opinii publicznej⁷.

Fatalne zauroczenie?

W kontekście wzmagającej się skali indoktrynacji młodego pokolenia, przejawiającej się fascynacją i wręcz dogmatyczną admiracją osoby Władimira Putina, szczególnego wymiaru nabiera studium przypadku Siergieja Połunina (Sergij Volodimirovič Polunin), światowej sławy tancerza baletowego, urodzonego w 1989 r. w Chersoniu (Ukraina), zdeklarowanego zwolennika Putina.

Jawną manifestacją poglądów artysty stał się przedstawiający twarz rosyjskiego przywódcy tatuaż (umieszczony na klatce piersiowej tuż przy sercu), na którego wykonanie Połunin zdecydował się w 2018 r. W dniu swoich 29. urodzin opublikował na Instagramie post wyrażający podziw dla rosyjskiego przywódcy – podziękował mu w nim „za trwanie po stronie dobra”. W narracji tancerza nie brakuje zaskakujących fraz, trudnych do wytłumaczenia i zrozumienia

⁵ Jak wskazuje Karolina Bleharczyk, „ta nowa grupa społeczna pojawiła się ok. 2000 r., czyli w chwili objęcia urzędu prezydenta Federacji Rosyjskiej przez Władimira Putina – stąd nazwa „Pu”, jest to również nawiązanie do nazwy poprzedniego pokolenia (generacja „P”), które w latach dziewięćdziesiątych „wybrało Pepsi” (zgodnie z hasłem reklamowym: „bądź sobą – wybierz Pepsi”), czyli pierwszego po rozpadzie ZSRR, które zachłysnęło się zachodem” – K. Bleharczyk, op. cit., s. 87.

⁶ Więcej – por. ibidem, s. 96–104.

⁷ Na przykład wśród przedstawicieli środowisk artystycznych, którzy wyrazili swe poparcie dla działań Putina na Krymie, znalazł się dyrygent Walerij Giergijew, dyrektor artystyczny Teatru Maryjskiego w Petersburgu (jednej z ważniejszych scen baletowych Rosji). Więcej na temat przejawów wsparcia, ale także krytyki polityki putinowskiej wśród twórców kultury – por. A. Borkowska, *Kultura rosyjska wobec współczesnej polityki Kremla*, [w:] *Polska – Rosja. Polityka bezpieczeństwa Federacji Rosyjskiej. Kontynuacja i zmiana*, red. M. Minkina, M. Kaszuba, Siedlce 2016, s. 49–60.

dla odbiorcy spoza zasięgu i kręgu prokremlowskiej propagandy. Umieszczając np. zdjęcia swoich dwóch paszportów (ukraińskiego i rosyjskiego) na tle dłoni ułożonych w charakterystycznym geście serca, Połunin sugerował, że oba kraje potrzebują siebie nawzajem („Don't be fooled, don't go with hate. Russia and Ukraine will always be together no matter how hard they try. Let's stick with love for each other. Soon we will be together again”)⁸. W wywiadzie udzielonym kilka lat później Magdalena Maksymiuk (dziennikarce publikującej na łamach „Zwierciadła”) otwarcie przyznał:

Nigdy nie ukrywałem swojej sympatii dla Putina, podobnie jak tego, że chociaż urodziłem się na Ukrainie, zawsze czułem się Rosjaninem. Myślę, że komuś, kto pochodzi z zachodniej Europy czy w ogóle z innego miejsca na świecie, trudno jest mnie zrozumieć i zaakceptować [...]. Moje posty na Twitterze czy Instagramie, które doprowadziły do nasilonych ataków na mnie, miały tak naprawdę dość niewinny początek. Były akurat moje urodziny i zasugerowałem swoim fanom na Instagramie, by zamiast wysyłać mi życzenia i pozdrowienia, przekazali je także Putinowi. Napisałem wtedy, że widzę w nim światło i nadzieję. Chodziło mi wyłącznie o optymistyczny przekaz, o wzajemny szacunek i zrozumienie. Jednak po sekundzie od publikacji postu wylała się na mnie krytyka gigantycznych, przytłaczających rozmiarów. Ludzie zaczęli życzyć mi śmierci [...]. Skoro już to napisałem, muszę przy tym trwać. Doprowadziło to tylko do większych szkód. Ukraiński rząd uznał mnie za terrorystę, nie mogę tam teraz spokojnie pojechać. W swoim rodzinnym kraju nie jestem już mile widziany⁹.

Po ataku Rosji na Ukrainę, a nawet po wkroczeniu agresora do jego rodzinnego miasta, Połunin nie zdobył się na żadną reakcję, deklarację ani nawet na krótki wiążący komentarz. W narracji artysty w mediach społecznościowych

⁸ Dokładny zapis zamieszczonego przez artystę wpisu brzmi: „Thank you to Vladimir and everyone who is standing for good. My respect to you. It's not easy to be strong and to choose light. Love is light and it's the most powerful” – <https://www.facebook.com/sergeipolunin.dancer/photos/thank-you-to-vladimir-and-everyone-who-is-standing-for-good-my-respect-to-you-it/2061109143952102/> (dostęp: 22.07.2023). W kolejnym komentarzu umieścił zdjęcie rosyjskiego paszportu, wyraził przy tym radość ze stania się Rosjaninem („I am happy to become Russian and to take a stand against evil and unscrupulous people who create revolutions and wars in Ukraine, Georgia and many other countries”) – *Sergei Polunin's Putin posts get social media in a spin*, *bbc.com*, 4.12.2018, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-46440410> (dostęp: 20.06.2022).

⁹ M. Maksimuk, *Pamięć ciała*, „Zwierciadło” 2021, nr 5, s. 127–128.

(mimo licznych krytycznych uwag, gorzkich, pełnych dezaprobaty słów odnoszących się do jego postawy) wciąż dominował przekaz o zbliżających się występach czy też zapis z przebiegu rekonwalescencji po kontuzji, którą odniósł w marcu bieżącego roku. Na zdjęciu opublikowanym (z Moskwy) w pierwszym tygodniu lipca pojawia się ze swoim synem (Mirem – z ros. „spokój”, „pokój”). Publikację opatruje wymownym zdaniem: „Don’t hate the player hate the game”. Komentarz tancerza nawiązuje do koszulki chłopca z napisem „player” (kolory ubrania dziecka oraz znajdujących się na nim liter budzą jednoznaczne wizualne skojarzenie z flagą Federacji Rosyjskiej)¹⁰. W publikowanych kadrach, materiale zdjęciowym (edytor czy też sam autor fotografii?) dopuszcza się manipulacji¹¹ – prawdopodobnie na etapie graficznego opracowywania zdjęcia. Nadrzędnym celem zdaje się korzyść ideowa wynikająca z konkretnej kreacji wizerunkowej Połunina (np. retusz tatuażu z podobizną Putina staje się uważnie projektowanym posunięciem medialnym, podyktowanym świadomością społeczną, potrzebami, wrażliwością docelowej grupy odbiorców danego przekazu).

O przekazie choreograficznym na przestrzeni wieków

Przypadek baletowego solisty prowokuje do dalszych pytań w toku krytycznego dyskursu o sztuce tańca: czy balet może być „produktem komercyjnym, reklamowym”? Jakim językiem przemawia do publiczności taka choreografia? Wreszcie, czy jej artyzm może służyć propagandzie? Jeśli przeanalizować proces transmisji kulturowej w perspektywie historycznej, można dostrzec wyraźną tendencję proklamacji konkretnych idei poprzez choreografię (religijne procesje epoki średniowiecza, intermedia taneczne doby renesansu, barokowy *ballet de cour*, oświeceniowa forma *ballet d’action* Noverre’a, taglionizacja¹² baletu ery romantyzmu, wyzwolony taniec Isadory Duncan,

¹⁰ W krótkiej, lakonicznej informacji odsyłał również fanów do swojego konta na VKontakte (rosyjskim serwisie społecznościowym pozostającym pod kontrolą władz kremlowskich).

¹¹ Jak podkreśla Wojciech Wądlowski – owa manipulacja materiałem zmierza do osiągnięcia konkretnych korzyści, a wszelkie wykorzystywane w tym celu działania są ukrywane, aby nie burzyć w odbiorcy poczucia autentyczności dzieła – W. Wądlowski, *Poziomy manipulacji w fotografii. Przykład zdjęć inscenizowanych*, [w:] *Przestrzenie manipulacji społecznej*, red. D. Doliński, M. Gamian-Wilk, Warszawa 2014, s. 161–162.

¹² Pojęcie „taglionizacji” baletu ery romantyzmu łączy się z postacią Marii Taglionni (1804–1884), która niejako zainicjowała kult tancerek na scenie baletowej epoki

taniec wyrazisty w Niemczech początku XX w.). W kolejnych epokach tworzyły się swoiste kolekcje wizualnych inspiracji, nowe transkulturowe jakości i wykształcały przy tej okazji również własne style tańca, posługujące się specyficznym, często perswazyjnym kodem ekspresji. Antropolodzy, historycy, badacze tańca (m.in. Roderyk Lange, Janina Pudełek, Anya Peterson Royce, Irena Turska) wskazują na różnorodność idei i form leżących u podstaw tej praktyki artystycznej, podkreślając jednocześnie pewną wspólnotowość systemu myślenia o sztuce tańca nawet w odległych kręgach kulturowych. Jak zauważa Wojciech Klimczyk:

[k]ażde społeczeństwo to żywy kinetyczny proces, w którym idee i poruszenie stale ze sobą grają. To z kolei oznacza, że możliwa jest do napisania kinetyczna historia społeczeństw [...]. Poruszając się w taki a nie inny sposób, jednostki i społeczności budują konkretną kinetyczną tożsamość, dokonują politycznego wyboru określonych wartości, te zaś wchodzą zawsze w relację antagonistyczną, niekoniecznie otwarcie wrogą, z innymi wartościami i tożsamościami. Taniec, wytwarzając kinetyczną wspólnotę, jest w związku z tym narzędziem światopoglądowego sporu¹³.

Na szesnastowiecznych i siedemnastowiecznych dworach Europy na potrzeby monarszej propagandy balet wykorzystywał ciało teatralnie wyreżyserowane, choreograficznie poskromione. Znaczącą datą w kształtowaniu tej formy był rok 1661, w którym Ludwik XIV ufundował Académie royal de danse. Osiem lat później, także z inicjatywy monarchy, powstała Académie de musique, która stała się ostatecznie podwalinami Paris Opéra. Określonymi aktami władca usankcjonował pozycję tańca jako sztuki wysokiej. Przedstawienia

XIX w. Jej kreacja tytułowej roli w balecie *La Sylphide* (1832) stała się wzorcem uosabiającym ideały scenicznej prezentacji (lekkość, liryzm, łagodność). Jak zauważa Ivor Guest, „czasownik taglionizować był powszechnie używany w ciągu pierwszych lat występów tancerki w Paryżu – sztuka baletu nabrała nowego znaczenia i cała dotychczasowa struktura okazała się, w ciągu jednego wieczoru, przestarzała” – I. Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1978, s. 26.

¹³ W. Klimczyk, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, Kraków 2015, s. 17. O formie utanecznionych spektakli francuskiego dworu pisze dobitnie Arnold L. Haskell – „przebiegłe umysły, dbające bardziej o sprawy polityczne niż o przyjemność, wykorzystywały modne szaleństwo do celów narodowej propagandy, aby między innymi ukazać ambasadorom potęgę Francji. W podobnym celu Hitler demonstrował swój »paradny krok«. Francuzi jednak robili to w bardziej subtelny i elegancki sposób” – A.L. Haskell, *Balet*, przeł. A. Bońkowska, Kraków 1965, s. 20.

baletowe, stanowiące integralną część dworskiego ceremoniału, eksponowały prymarną pozycję władcy¹⁴. Balet jako widowisko kulturowe stanowił nie tylko szlachetną rozrywkę – w rękach władcy stawał się instrumentem wychowania i wyrafinowanym aparatem propagandy. Ciała tancerzy w ruchu zachwycały harmonią wykonania poszczególnych figur, przedstawienie zaś obrazu zbiorowości w zhierarchizowanym układzie intensyfikowało wśród poddanych poczucie respektu wobec istniejącego porządku społecznego¹⁵. Baletem w propagowaniu oświeceniowych reform posługiwała się Katarzyna Wielka, czyniąca z tej dziedziny artystycznej szczególną ramę komunikacji społecznej. W ramach celebrowania „triumfu nauki”, dnia szczepienia rodziny cesarskiej przeciwko ospie, z inicjatywy monarchini na dworze w Petersburgu wystawiono w 1768 r. alegoryczny balet Gaspara Angioliniego *Triumfująca Minerva albo przesąd pokonany*¹⁶.

Ścisłe skodyfikowany przekaz taneczny był implikacją klasycznej postawy (która aż do czasów współczesnych wskazywała kierunek rozwoju tej dziedziny artystycznej). Szczególnego rozmachu, impetu twórczego nabral balet na gruncie rosyjskim, zyskując przy tym zauważalny rys czynnika politycznego (wspomnijmy tu chociażby znakomite technicznie zespoły Teatru Balszoi i Teatru Maryjskiego, które z czasem stały się jednymi z bardziej rozpoznawalnych na świecie propagandowych znaków rosyjskiej kultury). Balet był w Rosji sztuką elitarną, integralnie związaną z rządami carów, zorientowaną na zaspokojenie gustów dość hermetycznego środowiska. Z czasem (mimo represji ze strony władzy bolszewickiej) poszerzył znacznie krąg swoich odbiorców, odsuwając na bok „oschły schematyzm” wyrazu kojarzony ze statusem

¹⁴ Ludwik XIV uczestniczył sam w 27 *grands ballets*. Kreował przede wszystkim postaci bogów i pierwszoplanowych bohaterów. Jednym z takich przedstawień było *Le ballet royal de la nuit* (1653), w którym Ludwik XIV występował jako Apollo, król Słońce i stąd właśnie pozyskał swój przydomek. To przedstawienie zainicjowało falę kreacji postaci Słońca i Apolla przez Ludwika – A. Reglińska-Jemioł, *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Poznań 2012, s. 61–63.

¹⁵ Zresztą, jak wskazuje Jerzy Limon, w tym czasie można odnaleźć wspólny dla całej Europy model dworskiej ikonosfery, transmutację pewnej ideologii bliskiej swoistej propagandzie, której przedstawianie nie różniło się na poszczególnych dworach. W ten czytelny system znaków teatralnych wpisywały się francuski *ballet de court*, włoskie *intermezzi* i angielskie *masques*. Więcej por. J. Limon, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk 2001, s. 396–397, 540–542.

¹⁶ I. Naroditskaya, *Bewitching Russian Opera. The Tsarina from State to Stage*, Oxford 2019, s. 21.

imperialnej rozrywki¹⁷. Rosyjski rodzaj ekspresji tanecznej w powszechnej świadomości odbiorczej kojarzony jest przede wszystkim z perfekcją, brawurą wykonania, wyrazistością scenicznego charakteru tancerzy kształconych w elitarnych, ale jednocześnie dość konserwatywnych placówkach. Anna Pawłowa (1881–1831), primabalerina Teatru Maryjskiego w Petersburgu tak odniosła się do tego fenomenu:

Zadziwia was, dlaczego sztuka baletowa rozkwitła w mojej ojczyźnie i dlaczego tyle znakomitych tancerek wywodzi się z Rosji? [...] Oddają się one tańcowi bez reszty, całym swym jestestwem. Tajemnica mego sukcesu polega na szczerości, [...] dążeniu do podporządkowania elementów fizycznych tańca koncepcji psychologicznej¹⁸.

Zwraca również uwagę związek baletu rosyjskiego z formami tańca ludowego. Swoiste słowa klucze odnoszące się do tradycji baletowych Rosji (czytelne nawet dla przeciętnego uczestnika kultury) to ponadto: muzyka Piotra Czajkowskiego do baletu *Jeziro łabędzie*, *Dziadek do orzechów* czy *Śpiąca królewna*; działalność Mariusa Petipy; reforma Michaiła Fokina; grupa baletowa Diagilewa (z Igorem Strawińskim jako kompozytorem i Wacławem Niżyńskim jako solistą); metoda nauczania tańca klasycznego Agrippiny Waganowej¹⁹.

W świetle wyborów Siergieja Połunina

Siergiej Połunin, będący niewątpliwie tancerzem światowej klasy i jednym z bardziej utalentowanych tanecznych artystów swojego pokolenia, w pewnym sensie wpisuje się w ciąg tych skojarzeń. W 2010 r. został najmłodszym w historii głównym tancerzem zespołu baletowego w The Royal Ballet w Londynie (choć już dwa lata później zaskoczył wszystkich decyzją o końcu swojej kariery). Szerszej publiczności dał się poznać w 2014 r. dzięki stworzonej choreografii do utworu *Take Me to Church* Hoziera (realizacja autorstwa Davida LaChapelle'a cieszyła się ogromnym zainteresowaniem internautów i do tej pory osiągnęła w YouTube około trzydziestu milionów wyświetleń). W 2016 r.

¹⁷ J. Tokarczyk, *Balet. Kryształowy łabędź carskiego Petersburga*, Łódź 2013, s. 129–131. Więcej por. R.J. Wiley, *A Century of Russian Ballet. Documents and Eyewitness Account 1810–1910*, Oxford 1990; S. Morrison, *Bolshoi Confidential. Secrets of the Russian Ballet from the Rule of the Tsars to Today*, New York 2016.

¹⁸ Cyt. za: N. Czernowa, *O balecie rosyjskim i radzieckim*, Warszawa 1986, s. 3.

¹⁹ T. Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970, s. 321–359.

reżyser Steven Cantor stworzył poświęcony Połuninowi dokument filmowy zatytułowany *Dancer*. Niesiony falą ponownej popularności, wypalony zawodowo baletmistrz zmienił zdanie o odejściu. Lista aktywności tancerza w przestrzeni społecznej z tego okresu jest imponująca – kreacje aktorskie w: *Murder on the Orient Express* (2017), *Red Sparrow* (2018) u boku Jennifer Lawrence, obrazie filmowym losów Rudolfa Nuriejewa *The White Crow* (2019), melodramacie *Passion Simple* (2019); liczne sesje fotograficzne (w tym do kalendarza Pirelli na 2019 r., którego tematem przewodnim uczyniono marzenia), a nawet poświęcony mu rozdział w książce Bena Brooksa *Stories for Boys who Dare to be Different* (2018)c, adresowanej do młodych czytelników.

Wśród odnoszących się do Połunina nagłówków prasowych powtarzają się porównania do Wacława Niżyńskiego, Rudolfa Nuriejewa czy Michaiła Barysznikowa. Jednak równie często towarzyszą im hasła raczej o pejoratywnym wydźwięku: „bad boy baletu”, „pełna wdzięku bestia”, „trudny i nieprzewidywalny”. Narrację tę uzupełniają szeroko komentowane w prasie i mediach społecznościowych życiowe wybory Połunina (powrót do Rosji i udział w tamtejszym programie rozrywkowym *Balshoi Ballet*, angaż w Moskiewskim Akademickim Teatrze im. Stanisławowskiego i Niemirowicza-Danczenki); fascynacje nie tylko osobą Putina, ale również polityką Donalda Trumpa; obraźliwe, seksistowskie komentarze (ostatecznie to właśnie one doprowadziły do kryzysu w relacjach z Operą Paryską, która wycofała się z zaproszenia artysty jako głównego solisty w *Jeziorze łabędzim*)²⁰.

Z tej medialnej mozaiki wyłania się wizerunek popkulturowego fenomenu, portret tancerza-celebryty, któremu z sukcesem udało się sztukę baletową zaimportować do kultury masowej. Statusu artysty („rządcy dusz”) nie obronił, nie sprostął próbie, o czym świadczą ambiwalentne reakcje fanów na jego putinowską postawę. Na „upór”, o którym baletmistrz wspomina w wywiadzie z Magdaleną Maksimuk, po prostu może sobie pozwolić (występuje na czele

²⁰ Powyższy fragment artykułu na podstawie przeglądu materiałów prasowych i wybranych publikacji internetowych: M. Maksimiuk, op. cit., s. 126–129; J. Brych, *Słynny fan Władimira Putina*, Polityka [blog], 9.02.2019, <https://www.taniec.blog.polityka.pl/2019/02/09/slynnny-fan-wladimira-putina/> (dostęp: 5.06.2022); M. Hayes, *Paris Opéra Ballet Revokes Sergei Polunin's Invitation to Guest Star*, Dance Magazine, 13.01.2019, <https://www.dancemagazine.com/sergei-polunin-paris/> (dostęp: 8.06.2022); P.Y. Kim, *Sergei Polunin autobiography*, Phyllip Y Kim, <https://www.phillipykim.com/free-sergei-polunin/> (dostęp: 10.06.2022); D. Chazan, *Sergei Polunin dropped by Paris Opera Ballet after homophobic rant*, The Telegraph, 15.01.2019, <https://www.telegraph.co.uk/news/2019/01/14/sergei-polunin-dropped-paris-opera-ballet-homophobic-rant/> (dostęp: 4.06.2022).

własnego zespołu Połunin Ink w Moskwie, Dubaju czy Szanghaju). Wiosną 2021 r. nakładem niemieckiego wydawnictwa teNeues ukazała się też *autobiografia artysty Free. A Life in Images and Words* ze wstępem autorstwa Helen Mirren (na okładce zdjęcie Połunina bez kontrowersyjnego tatuażu rosyjskiego przywódcy).

Bibliografia

- Blecharczyk K., *Miłość i władza. Rosjanie kochają Putina*, Kraków 2016.
- Borkowska A., *Kultura rosyjska wobec współczesnej polityki Kremla*, [w:] *Polska – Rosja. Polityka bezpieczeństwa Federacji Rosyjskiej. Kontynuacja i zmiana*, red. M. Minkina, M. Kaszuba, Siedlce 2016.
- Broda M., *Pytać o Putina – pytać o Rosję*, Łódź 2020.
- Brych J., *Słynny fan Władimira Putina*, Polityka [blog], 9.02.2019, <https://www.taniec.blog.polityka.pl/2019/02/09/slynnny-fan-wladimira-putina/> (dostęp: 5.06.2022).
- Butkiewicz M., Łuczuk P., *Od Stalina do Putina. Media w procesie umacniania kultu jednostki*, Warszawa 2018.
- Chazan D., *Sergei Polunin dropped by Paris Opera Ballet after homophobic rant*, The Telegraph, 15.01.2019, <https://www.telegraph.co.uk/news/2019/01/14/sergei-polunin-dropped-paris-opera-ballet-homophobic-rant/> (dostęp: 4.06.2022).
- Cialdini R.B., *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, przeł. B. Wojciszke, Sopot 2016.
- Curanović A., Kardaś S., *Prezydent on-line. Wizerunek głowy państwa w odbiorze społecznym w przestrzeni poradzieckiej. Kazus Rosji na tle wybranych państw WNP*, Warszawa 2016.
- Czernowa N., *O balecie rosyjskim i radzieckim*, Warszawa 1986.
- Dancer, reż. S. Cantor, Wielka Brytania 2016.
- Guest I., *Balet romantyczny w Paryżu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1978.
- Haskell A.L., *Balet*, przeł. A. Bońkowska, Kraków 1965.
- Hayes M., *Paris Opéra Ballet Revokes Sergei Polunin's Invitation to Guest Star*, Dance Magazine, 13.01.2019, <https://www.dancemagazine.com/sergei-polunin-paris/> (dostęp: 8.06.2022).
- Juza M., *Media a przemiany roli i znaczenia władzy w społeczeństwie sieciowym*, [w:] *Mediatyzacja komunikowania politycznego. W kręgu badań politologicznych i medioznawczych*, red. M. Adamik-Szysia, Lublin 2015.
- Kim P.Y., *Sergei Polunin autobiography*, Phyllip Y Kim, <https://www.phillipykim.com/free-sergei-polunin/> (dostęp: 10.06.2022).
- Klimczyk W., *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, Kraków 2015.

- Limon J., *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk 2001.
- Maksimuk M., *Pamięć ciała*, „Zwierciadło” 2021, nr 5.
- Morrison S., *Bolshoi Confidential. Secrets of the Russian Ballet from the Rule of the Tsars to Today*, New York 2016.
- Naroditskaya I., *Bewitching Russian Opera. The Tsarina from State to Stage*, Oxford 2019.
- Reglińska-Jemioła A., *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Poznań 2012.
- Sergei Polunin's Putin posts get social media in a spin, bbc.com, 4.12.2018, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-46440410> (dostęp: 20.06.2022).
- Tokarczyk J., *Balet. Kryształowy łabędź carskiego Petersburga*, Łódź 2013.
- Wiley R.J., *A Century of Russian Ballet. Documents and Eyewitness Account 1810–1910*, Oxford 1990.
- Włodarczyk B., *Szalona miłość. Chcę takiego jak Putin. Reportaże z Rosji*, Kraków 2021.
- Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

Strony internetowe

- <https://www.facebook.com/sergeipolunin.dancer>
- <https://www.instagram.com/poluninink/>
- <https://www.poluninink.com/>