

---

Dorota Jewdokimow  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
ORCID: 0000-0002-9452-5523

## Emocje w sztuce ucieleśnione. Strach i „ciało Rosji” w wideoklipie *Straszno* rosyjskiej grupy artystycznej Shortparis

### Wprowadzenie

Niniejszy tekst składa się z dwóch ściśle powiązanych ze sobą części. W pierwszej z nich formułuję podstawowe założenia teoretyczne tworzące ramę, na której opieram, przeprowadzoną w drugiej części artykułu, próbę analizy kulturowej wybranego tekstu multimodalnego, jakim jest wideoklip rosyjskiej grupy artystycznej Shortparis *Straszno*. Obie części artykułu uznaję za równie ważne, co podkreślam w jego dwuczłonowym tytule. Tak samo istotna pozostaje tu rekonstrukcja podstawowych pojęć i kategorii służących porządkowaniu i opisywaniu wybranego fragmentu rzeczywistości kulturowej, jak i próba aplikacji tychże narzędzi. Dość obszerna, choć mimo wszystko skrótowa, rekonstrukcja określonych ujęć teoretycznych służy precyzyjnemu wyjaśnieniu perspektywy badawczej, z jakiej dokonuję analizy kulturowej utworu artystycznego. Jest to przede wszystkim perspektywa kulturoznawcza, interdyscyplinarna, zakładająca integrację i twórcze wykorzystanie założeń teoretycznych pochodzących z różnych obszarów wiedzy humanistycznej. Wstępnie wyjaśniam użyte w tytule sformułowanie „ciało Rosji”, które można rozumieć metaforycznie, jako określenie odpowiadające pojęciu „duszy rosyjskiej” i uzupełniające je, wskazujące na esencjalistyczne

pojmowanie kultury rosyjskiej, odznaczającej się w tym jej ujęciu wyjątkowym charakterem, obdarzonej określonym zespołem cech szczególnych, wynikających z osobnej drogi rozwoju historyczno-kulturowego Rosji. Rosyjskość w takim jej rozumieniu wiązałaby się ze szczególnym sposobem odczuwania i wrażliwości. Z perspektywy semiotycznej „ciało Rosji” stanowiłoby będzie korposferę, ukształtowany w określonym kontekście historyczno-kulturowym zespół znaczeń, nawarstwionych wokół ciała oznaczającego wieloaspektowy kompleks semiotyczny lub w nim. Cieleśność (ruch, relacja z otoczeniem, atrybuty ciała) w przekazie artystycznym pozostaje istotnym nośnikiem znaczeń, jak również emocji, które koduje i ewokuje jednocześnie. Odwołując się do wybranych ujęć emocji, wydobywających ich relacyjny charakter, przyjmuję założenia, że emocje mają charakter rozszerzony i ucieleśniony, obiekt emocji jest kulturowo konstruowany (Łoman) i obiekt emocji cyrkuluje (Ahmed). Założenia te stanowią punkt wyjścia i istotne oparcie podjętej przeze mnie próby kulturowej analizy wideoklipu rosyjskiej grupy artystycznej Shortparis *Strashno*. Głównym celem podjętej tu próby będzie rekonstrukcja znaczeń i emocji zakodowanych w – intencjonalnie i świadomie wykorzystywanych przez artystów w ich twórczości – ciałach.

Moja analiza skupia się głównie na wizualnej warstwie wideoklipu, nieco marginalizując pozostałe modalności utworu. Marginalizacja ta jednak w żaden sposób nie pozbawia wartości muzycznej i tekstowej warstwy wideoklipu, a raczej wynika ze świadomości ich złożoności i niemożności włączenia ich analizy w ramy ograniczonego objętościowo tekstu artykułu. W swojej pracy rekonstruuje przede wszystkim społeczno-kulturowy kontekst utworu<sup>1</sup>, odnosząc się przy tym do wypowiedzi samych artystów dotyczących kondycji współczesnej Rosji, a także teorii wyjaśniających mechanizm powstawiania i funkcjonowania strachu jako emocji kulturowej, m.in. do koncepcji „globalnej ekonomii strachu” Sary Ahmed. Wyniki podjętej przeze mnie próby analizy konkretnego utworu artystycznego, w jego usytuowaniu w szerszym kontekście społeczno-kulturowym, mogą służyć lepszemu rozumieniu współczesnej, pełnej napięć, sprzeczności i zmienności rzeczywistości kultury rosyjskiej. Istotnym celem artykułu jest również wskazanie perspektywy dalszych badań wyszczególnionego tu przeze mnie obszaru, wykraczających poza ramy proponowanego tekstu i wymagających zaprojektowania i użycia odmiennych narzędzi metodologicznych.

---

<sup>1</sup> Gillian Rose nazywa to „modalnością społeczną” przedstawienia wizualnego, którą definiuje jako termin „dotyczący całego spektrum stosunków gospodarczych, społecznych i politycznych, a także instytucji i praktyk związanych z obrazem, poprzez które jest on widziany i używany”. Modalność społeczna jest jedną z trzech, obok technologicznej i kompozycyjnej, wymienionych przez Rose modalności. Zob. Ross 2010: 33.

## Ciało Rosji

Sformułowanie „ciało Rosji” pojawia się w tytule wywiadu Shortparis. Strach, nienawiść i ciało Rosji (oryg.: *SHORTPARIS: страх, ненависть и тело России*), którego udzielił lider zespołu Shortparis Nikołaj Komiagin Nikołajowi Sołodnikowi na jego kanale YouTube w roku 2019. W swobodnej i wielowątkowej rozmowie dziennikarza i wokalisty grupy Shortparis określenie „ciało Rosji” pojawia się dwukrotnie. Jako pierwszy przywołuje je Nikołaj Komiagin, mówiąc, że „Petersburg to eksperyment na ciełe Rosji”<sup>2</sup>. W dalszym toku rozmowy Sołodnikow, również odnosząc się do aktu kreacji Petersburga, dopowiada: „represyjny gest na ciełe Rosji”. Tym samym aktywowana zostaje metafora „ciała narodu”, zawierająca jego personalizację i zakładająca fizyczne jego wyodrębnienie, ustalająca również określoną jego anatomię i fizjologię, a także powołująca określone charakterystyki cielesności (np.: słabość, siła, podatność na zranienie).

Metafora ta sprzężona jest bezpośrednio z konceptem „duszy rosyjskiej”, który byłby wobec niej komplementarny. To przesuwana nas w kierunku esencjalistycznego ujęcia kultury rosyjskiej i rosyjskości, wskazującego na jej istotową odrębność wobec innych nacji i kultur. Ta odrębność w tekstach kultury rosyjskiej uzyskuje swą charakterystykę w postaci katalogu przypisywanych jej cech, takich jak „bogonośność”, ale również bezkresność, antynomiczność, nieokreśloność (Jewdokimow 2006). „Bogonośność” nakłada na „duszę rosyjską” szczególną misję duchową wobec innych narodów. Wszystkie te cechy tworzą dość mglisty i stereotypowy obraz, porządkujący nasz odbiór zawiłej rzeczywistości kulturowej, a raczej nadający mu kierunek. Istotnym elementem tego obrazu jest powielany i powtarzany wielokrotnie cytat z wiersza Fiodora Tiutczewa, który wybrzmiewa również w przywołanej wyżej rozmowie: „Умом Россию не понять, / Аршином общим не измерить: / У ней особенная стать – / В Россию можно только верить” (cyt. za: Bierdiajew 2004: 291; przekład filologiczny: „Rozumem Rosji nie można pojąć / Ani zmierzyć powszechną miarą / W niej szczególny kształt / W Rosję można tylko wierzyć”). Cechą integrującą metaforę duszy i ciała Rosji jest ich „szerokość”. Jeden z bohaterów powieści Fiodora Dostojewskiego *Zbrodnia i kara*, Świdrygajłow, oznajmia: „Rosjanie [...] mają w ogóle naturę szeroką, szeroką jak ich ziemia...” (Dostojewski 1992: 450). Natomiast Mikołaj Bierdiajew w swej fundamentalnej pracy *Rosyjska idea* napisze: „Zachodzi odpowiedniość między bezmiarem i nieskończonością rosyjskiej ziemi i duszy rosyjskiej, między geografią fizyczną i geografią duchową. W duszy narodu rosyjskiego jest taki sam bezmiar, bezkres, dążenie do nieskończoności, jaką

<sup>2</sup> *SHORTPARIS: страх, ненависть и тело России, #ещенепознер*, <https://www.youtube.com/watch?v=EOaOicuTwjU&t=614s> (dostęp: 14.01.2025).

odnajdujemy w rosyjskiej równinie” (Bierdiajew 1999: 8). Tym samym ustanawia się nierozzerwalna więź między ciałem i duszą narodu. „Ciało Rosji” staje się nośnikiem emocji, treści duchowych i moralnych, fundamentem szczególnego sposobu poznania i odczuwania. Częścią „anatomii” tegoż „ciała”, w niektórych jego ujęciach, jest etniczna złożoność, położenie między Wschodem i Zachodem.

Metafora „ciała narodu” nie jest zjawiskiem właściwym jedynie dla kultury rosyjskiej, jest to metafora powszechnie stosowana w ramach wielu kultur narodowych jako część narracji tożsamościowej (Musolf 2021). W kulturze chrześcijańskiej ma ona swoje źródła w Piśmie Świętym, gdzie czytamy: „Podobnie jak jedno jest ciało, choć składa się z wielu członków, a wszystkie członki ciała, mimo iż są liczne, stanowią jedno ciało, tak też jest i z Chrystusem. Wszyscyśmy bowiem w jednym Duchu zostali ochrzczeni, [aby stanowić] jedno Ciało” (1 Kor 12, 12–18). Pawłowa formuła mistycznego ciała Chrystusa pierwotnie zostanie przeszczepiona na grunt eklezjologiczny w odniesieniu do instytucjonalnego wymiaru Kościoła, a następnie prawny i polityczny, by służyć ustanowieniu uświęconego „ciała politycznego” (Kantorowicz 2008: 23–41).

Metafora „ciała Rosji”, uwzględniająca na poziomie analizy społecznej jej anatomię w postaci wielu nacji wchodzących w skład Federacji Rosyjskiej, a dalej fizjologię określającą funkcje poszczególnych grup społecznych i etnicznych w życiu narodu, pozostaje niewątpliwie istotna i aktywna w twórczości Shortparis. W tym miejscu jednak warto sięgnąć również do semiotycznego rozumienia przywołanego tu sformułowania. W proponowanym tu ujęciu „ciało Rosji” stanowiłoby „korposferę”. Termin ten wywiedziony został przez José Enrique’a Finola z koncepcji semiosfery Jurija Łotmana. Korposfera umiejscowiona jest w semiosferze stanowiącej przestrzeń, poza którą semioza jest niemożliwa i która stanowi semiotyczne kontinuum wypełnione strukturami różnego typu i na różnym poziomie organizacji (Łotman 2017: 93–113). Samą semiosferę budują inne „sfery”, poszczególne poziomy semiosfery stanowią wzajemnie połączoną grupę semiosfer. Zgodnie z ustaleniami Finola „korposfera należy do «wewnętrznie powiązanej grupy semiosfer», zajmującej szczególne miejsce, ponieważ, jak zobaczymy, to właśnie tam rozpoczyna się semiotyzacja świata. Korposferę można scharakteryzować jako cały zespół znaczeń – znaków, języków, semioz – który wywodzi się z ciała jako wieloaspektowy, dynamiczny kompleks semiotyczny” (Finol 2014: 3)<sup>3</sup>. Byłaby to przestrzeń cielesnej autoidentyfikacji jednostki i jej orientacji w rzeczywistości fizycznej. Pojęcie „korposfery” Finol wiąże z konceptem cielesności/fizyczności/materialności (*corporeality*), „zwykle definiowanej jako cecha bycia fizycznym”. Tutaj musimy myśleć o ciele jako o semiotycznej cielesności, przez którą Finol rozumie i w której widzi „ciało jako aktywny świat,

<sup>3</sup> Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia D.J.

świat performujący semiozę” (Finol 2014: 10). Ciało ma zdolność do tworzenia znaczeń i komunikacji, jest też kluczowym konceptem pozwalającym zrozumieć pojęcie tożsamości, „które jako konstrukt społeczny i indywidualny do głębi można rozumieć jedynie jako proces semiotyczny” (Finol 2014: 10).

Cielesność, fizyczność (*corporeality*) będzie odgrywała kluczową rolę w twórczości artystycznej grupy Shortparis, w której staje się ona jednym z głównych nośników znaczeń i narzędzi komunikacji z odbiorcą; ciała artystów są ciałami performującymi, aktywnie włączonymi w proces tworzenia znaczeń, stanowią istotne medium w komunikacji twórców z odbiorcami. Cielesność będzie miała szczególne znaczenie w trakcie koncertów, gdzie relacja fizyczna jest niezapośredniczona, ale również w przedstawieniach audiowizualnych, takich jak wideoklipy, gdzie ciała artystów są już obecne w sposób zapośredniczony. Ciało będzie w obu sytuacjach komunikacyjnych, choć na różne sposoby, kodowało, wyrażało i ewokowało emocje, w tym emocje zbiorowe.

## Emocje rozszerzone i ucieleśnione

Temat cielesności sytuuje się w centrum zainteresowań humanistycznych już od wielu dekad, możemy mówić wręcz o „filozoficznej reinkorporalizacji podmiotu” (Myrdzik 2017: 121); podmiot w filozofii i sztuce XX i XXI wieku jest już zdecydowanie podmiotem ucieleśnionym (Dziadek 2014, Shusterman 2007). Opozycja ciała i duszy ustanowiona przez kulturę chrześcijańską i podtrzymywana przez filozofię kartezjańską zostaje ostatecznie przekroczona w myśli humanistycznej XX wieku. Oczywisty z dzisiejszej perspektywy wydaje się ucieleśniony i rozszerzony charakter emocji (Colombetti 2014). Emocje włączone są do badań nad poznaniem rozszerzonym i stają się ważnym elementem kulturowej ekologii poznawczej, dla której jednostką badawczą jest relacja organizm–środowisko. Perspektywa kulturowej ekologii poznawczej pozwala przenieść uwagę z samego podmiotu, jego umysłu czy mózgu na strukturę relacji między podmiotem a jego otoczeniem. W takim ujęciu proces odczytywania znaczeń ma charakter relacyjny, znaczenie jest tworzone w odniesieniu do szerokiego zakresu doświadczenia rzeczywistości oraz w relacji z innymi uczestnikami kultury.

Ludzkie myślenie Hutchins opisuje jako rodzaj praktyki kulturowej, nabywanej w toku zawsze ucieleśnionych interakcji i zgodnie z powszechnymi społecznymi i materialnymi prawidłowościami oraz znaczeniami obecnymi w świecie, a ściślej mówiąc w kulturowym ekosystemie jednostki ludzkiej, uczącej się nie przez obserwację, lecz przez współuczestniczenie (Wachowski 2021: 33–53).

Anastasia Kolmogova, używając bardzo precyzyjnych narzędzi badawczych wypracowanych w ramach podejścia teoretycznego Hutchinsa, dowodzi, że emocje społeczne mogą być rezultatem rozproszonych procesów poznawczych (Kolmogova 2015: 267–272).

Sara Ahmed w swej książce *The Cultural Politics of Emotion*, wychodząc poza skoncentrowaną na jednostce perspektywę psychologiczną, rozważa problem społecznego wymiaru emocji. Ahmed, której praca stanowi istotne odniesienie w przeprowadzonej dalej interpretacji tekstu kultury, proponuje analizę „ekonomii afektywnej”, zgodnie z którą uczucia nie są związane z podmiotem ani przedmiotem, „ale powstają w wyniku cyrkulacji. Cyrkulacja przedmiotu pozwala myśleć o «społecznym» wymiarze emocji” (Ahmed 2014: 8).

W swych późnych pracach Jurij Łotman postulował idee semiotyki emocji, które miały szczególne znaczenie w czasie społecznych niepokojów, kiedy to emocje zbiorowe stawały się istotnym elementem procesu historycznego, będąc znaczącym regulatorem życia społecznego.

Łotman wskazywał mechanizm kulturowej konstrukcji obiektu strachu. W pracy poświęconej kulturowemu fenomenowi „polowania na czarownice” pisał:

W tej sytuacji pojawiają się zmistyfikowani, semiotycznie skonstruowani adresaci – nie zagrożenie wywołuje strach, a strach konstruuje zagrożenie. Obiekt strachu jest konstrukcją społeczną, zrodzoną przez kody semiotyczne, za pomocą których społeczeństwo konstruuje samo siebie i otaczający je świat (Łotman 1998: 63–64).

Przywołane tu ujęcia emocji przekraczają perspektywę jednostkową, indywidualną, i tworzą grunt do rozpoznania emocji zbiorowych, społecznych. Owo przejście od jednostkowego do zbiorowego w różnych teoriach odnajduje właściwe sobie wyjaśnienie. W rozważaniach Jurija Łotmana pojęciem kluczowym będzie „izomorfizm”. W *Nieprzewidywalnym mechanizmach kultury* czytamy:

struktury ludzkie tworzą jedności, składające się z części, których każdy pojedynczy składnik jest izomorficzny wobec całości. W ten sposób każdy element występuje w dwóch hipostazach. Jako oddzielna jednostka jest podobna do całości i ma jej wszystkie podstawowe właściwości. Takie najdonioślejsze cechy osoby ludzkiej jak świadomość, odpowiedzialność, wybór rozwiązania – cała summa jakości etycznych należy do pojedynczego człowieka. Pod tym względem jest on podobny do ludzkości – ponosi za nią osobistą odpowiedzialność, przyjmuje na siebie jej wspólne grzechy i przekazuje jej swoje. To personalne podobieństwo człowieka do ludzkości zasadniczo odróżnia go od wszystkich innych struktur tworzących kolektywy. Na tym poziomie ilość nie odgrywa roli i jednostka okazuje się izomorficzna wobec całości (Łotman 2018: 61–62).



Sara Ahmad natomiast posługuje się pojęciem zestrojenia (oryg. *alignment*): „Nie twierdzę, że istnieje psychiczna ekonomia strachu, która następnie staje się społeczna i zbiorowa: raczej, jak już sugerowałam, indywidualny podmiot powstaje przez samo jego zestrojenie z kolektywem” (Ahmed 2014: 71). Zestrojenie, o którym tu mowa, ma wysoki stopień złożoności, stanowiący pole dociekań badaczki.

Przyjmując założenie, że emocje mają charakter rozszerzony i ucieleśnione, obiekt emocji jest kulturowo konstruowany (Łotman) i obiekt emocji cyrkuluje (Ahmed), przejdę do analizy określonego tekstu kultury, którym jest wideoklip rosyjskiej grupy artystycznej Shortparis.

### Reprezentacja strachu jako ucieleśnionej emocji kulturowej w wideoklipie *Strashno* grupy artystycznej Shortparis

Rosyjska grupa artystyczna Shortparis powstała w roku 2012 w Petersburgu, obecnie w jej skład wchodzi: Nikołaj Komiagin, Alexander Ionin, Pavel Lesnikov oraz Danila Kholodkov. Dotychczas ukazały się cztery albumy studyjne Shortparis: *Docheri* (2013), *Pasha* (2017), *Tak zakalialas' stal'* (2019), *Jablonnyj sad* (2021). Twórczość grupy ma charakter eksperymentalny, awangardowy, co czyni ją niełatwą w odbiorze. Artyści odwołując się do tradycji ruchów awangardowych, m.in. dadaizmu, rezygnują z konwencjonalnych form wyrazu artystycznego. Mimo to grupa zyskała względnie dużą rozpoznawalność, zwłaszcza wśród rosyjskiej publiczności wielkomiejskiej. Istotną komponentą jej działalności artystycznej pozostaje krytyka społeczna, którą deklaratywne oddziela od krytyki politycznej. Po inwazji wojsk rosyjskich na terytorium Ukrainy w roku 2022 zespół opublikował antywojenny wideoklip *Jablonnyj sad* (pol. Sad jabłoniowy), stanowiący jednoznaczny i czytelny deklarację, choć wyrażoną w sposób zapośredniczony przy użyciu środków artystycznych. Aparat władzy w Rosji, od momentu rozpoczęcia, tak przez siebie nazywanej, „specjalnej operacji wojskowej”, wszelkie antywojenne wystąpienia uznaje za akty antypaństwowe, przyznając często ich autorom i autorkom status „agentów zagranicznych” bądź „terrorystów”, a tym samym znacznie ograniczając ich prawa obywatelskie. Pomimo dramatycznych okoliczności grupa Shortparis przez długi czas rozwijała swą aktywność artystyczną w Rosji, utrzymując przy tym właściwą sobie pozycję krytyczną wobec rosyjskiej rzeczywistości społecznej i stając po stronie tych warstw społecznych, które pozbawione zostały ochrony, które pozostają nieuprzywilejowane. Na początku roku 2024 <sup>4</sup> Shortparis ostatecznie, mimo uruchomionej strategii

<sup>4</sup> «Медуза» публикует новый список «запрещенных российских музыкантов», <https://meduza.io/feature/2024/02/08/meduza-publikuet-novyy-spisok-zapreshchennyh-rossiyskih-muzykantov> (dostęp: 18.01.2025).

apolityczności, znalazł się na liście artystów, których działalność zakazana jest na terenie Rosji.

Wideo klipy stanowią osobny i istotny element twórczości grupy. Wiele z nich podejmuje interesujący nas tu temat artystycznej reprezentacji emocji kulturowych, nadając im charakter ucieleśniony przez włącznie warstwy wizualnej prezentującej i eksponującej cielesny wymiar twórczości Shortparis. Wśród wideoklipów opublikowanych przez grupę odnajdujemy te, które bezpośrednio przywołują w swych tytułach emocje podstawowe:

- WSTYD – *Styd* (premiera: 21.03.2018);
- STRACH – *Strashno* (premiera: 19.12.2018);
- MIŁOŚĆ – *Liubov moja budet tut* (premiera: 18.10.2021)
- SMUTEK – Shortparis, chór weteranów im. F.M. Kozłowa – *Jablunnyj sad* (premiera: 11.03.2022) [Pierwszy wers tekstu: „O piechal’ moya...”];
- ZŁOŚĆ/GNIEW – *Grozd’ja gniewa* (20.11.2023).

Próbie analizy kulturowej poddam tu najpopularniejszy, tj. najczęściej wyświetlany wideoklip grupy *Strashno*. Posługuje się trzema kodami: werbalnym, wizualnym i dźwiękowym, które tworzą nierozzerwalną całość. W celach analitycznych odseparuję je od siebie i skoncentruję się głównie, choć niewyłącznie, na kodzie wizualnym. Sam tytuł wideoklipu *Strashno*, w języku polskim *Strasznie*, ewokuje pytanie: Kto się boi i czego? Komu jest strasznie i dlaczego? Złożoność tego pytania wzmacnia pierwszy kadr wideoklipu, widzimy w nim sylwetkę białego mężczyzny z ogoloną głową odwróconego do odbiorcy plecami, na których widnieje napis w języku arabskim: „straszenie”. Nie wiemy jeszcze, czy to ten mężczyzna jest obiektem strachu czy raczej tym, który się boi, któremu jest strasznie. W kolejnych kadrach widzimy już grupę białych mężczyzn o określonych atrybutach cielesnych. Wyłaniają się kształty ciał, które stanowią obiekty strachu, trigery, obiekty emogenne. Jak stwierdza Sara Ahmed, strach wzbudzany jest przez możliwość kontaktu z obiektem, a więc jest cielesny, „Ta wiedza jest cielesna. [...] Emocje dotyczą przedmiotu, który powołują i kształtują, jak również są kształtowane przez kontakt z przedmiotem” (Ahmed 2014: 7). Dodatkowo kontakt ten jest ukształtowany przez przeszłą historię kontaktów, które są już minione, niedostępne w teraźniejszym, bezpośrednim doświadczeniu, a pozwalającym określonym obiektom wciąż wywoływać strach. Takimi obiektami są w wideoklipie przywołane ciała białych mężczyzn o pewnych atrybutach, z których każdy wywołuje negatywne, związane z zagrożeniem skojarzenia: ogolone głowy – neonaziści; wojskowa odzież – siła, agresja, atak; dres – agresja i siła; arabskie napisy – zagrożenie ze strony świata islamskiego; czarne torby – ukryta broń. Każdy z tych atrybutów osobno posiada swoją historię i moc wzbudzania strachu. Dodatkowym obiektem strachu pozostaje przestrzeń szkolnej sali gimnastycznej, do której wkracza grupa mężczyzn. Przestrzeń ta w kręgu kultury rosyjskiej jest nasycona znaczeniowo i emocjonalnie, wiąże się z istotnym



i traumatycznym dla społeczeństwa rosyjskiego wydarzeniem, jakim stał się atak terrorystyczny w Biesłanie na początku września 2004 r. Był to jeden z najtragiczniejszych aktów terrorystycznych w historii Rosji, a jego ofiary to w większości dzieci.

Ciała białych mężczyzn pojawiają się w przestrzeni szkolnej sali gimnastycznej naprzeciw ciał innych ludzi, kobiet i mężczyzn również o określonych atrybutach: orientalnych rysach, z charakterystycznymi elementami garderoby, biżuterii. Początkowo ciała innych usytuowane są na ziemi w pozycji ofiar, jednak spoczywający wcześniej mężczyźni powoli podnoszą się i stają do konfrontacji. Moment kulminacyjny tej relacji jest momentem całkowitej zmiany atrybutów, ich przemieszania i włączenia nowych. Obiekty strachu podlegają gwałtownej cyrkulacji. Ciało lidera grupy Shortparis nabiera cech kobiecych, zmieniają się jego ruchy, a także strój. Efekt ten dodatkowo jest wzmocniony przez górny zakres głosu, jakiego używa wokalista. Sieć relacji między obiektami/ciałami, ich atrybutami i przestrzenią wskazuje na postać/ciało terrorysty i ofiary, których identyfikacja, początkowo namacalna, gwałtownie staje się niejasna, granica między nimi ulega zamazaniu. Dokonuje się dekonstrukcja obiektu strachu, wskazująca jednocześnie na jego kulturową konstrukcję. Traci on wyraźny kształt pozwalający na jego identyfikację, jednak nie znika, raczej jest wszędzie i wszystkim. Widzimy dynamiczny ruch kamery imitujący przemieszczanie się niewidzialnego dla nas, jednak poruszającego się ciała. Wszyscy się boją i wszyscy są zagrożeniem. „Lód nie spasiot, major idiot...”, śpiewa Nikolay Komiagin. W słowach tych bezpośrednio nawiązuje do tekstu piosenki Grazhdanskoy Oborony napisanej przez jedną z najistotniejszych w rosyjskiej muzyce popularnej postaci: Igora Letowa. Słowa odnoszą się do represji, jakich Letow doświadczył ze strony KGB, kiedy zarówno on, jak i pozostali członkowie zespołu zostali oskarżeni o działalność antysowiecką. W roku 1987 Letow nagrał utwór *My – led* (pol.: *My – lód*), który wyraża opór młodych ludzi wobec władzy: „Póki istniejemy, będzie zła gołoledź / major poślizgnie się, major upadnie / jesteśmy przecież lodem pod nogami majora”<sup>5</sup>. W reinterpretacji tych słów przez Shortparis „lód”, opór młodzieży nie stanowi już przeszkody na drodze rządzących krajem.

W sytuacji całkowitej bezradności, gdy obiekt strachu jest wszechobecny i trudny do wyodrębnienia, niezbędny jest ktoś, kto nas obroni i czyje ciało nie podlega zranieniu, idea. Ta potrzeba onnipotentnego obiektu redukującego lęk wyrażona została w ostatniej scenie wideoklipu, gdzie widzimy postać chłopca z dumnie uniesioną głową z czerwoną szarfą na piersi i z rosyjską

<sup>5</sup> <https://genius.com/Grazhdanskaya-oborona-we-are-ice-lyrics> (dostęp: 18.01.2025). Oryg.: „Пока мы существуем – будет злой гололёд / И майор поскользнётся, майор упадёт / Ведь мы – лёд под ногами майора!”, <https://music-action.livejournal.com/415534.html>? (dostęp: 6.01.2025).

flagą w dłoniach. Chłopiec jest niesiony na podeście przez grzęznących w błocie mężczyzn, a towarzyszy mu grupa ludzi reprezentujących różnicowanie etniczne i klasowe Rosji. Właściwym odniesieniem pozwalającym na zrozumienie tej sceny jest katolicka procesja, której prototypem pozostaje wędrówka narodu wybranego do Ziemi Obiecanej. W tradycji katolickiej jest to nowy lud Boży podążający za Chrystusem ku niebu. Postać chłopca może w tym kontekście symbolizować nową Rosję, która swój zróżnicowany etnicznie lud prowadzi ku światłej przyszłości. Przy tym kierunek podążania jest niejasny. Scena finalna wideoklipu byłaby z tej perspektywy projekcją momentu nierozstrzygnięcia, zawieszenia, kiedy wszystkie opcje rozwoju historycznego stają się możliwe – momentu nazywanego przez Łotmana „momentem bifurkacji”.

Jednym z głównych bohaterów wideoklipu są mniejszości etniczne pochodzące z regionów wchodzących w skład Federacji Rosyjskiej lub pozostających z nią w określonej zależności: politycznej lub ekonomicznej. Są to przede wszystkim mieszkańcy Azji Środkowej. Problem migrantów i mniejszości etnicznych w Rosji nie po raz pierwszy staje się obiektem troski i zainteresowania grupy Shortparis, która od początku swego istnienia nieustannie deklaruje i demonstrowa zaangażowanie i aktywizm społeczny, radykalnie dystansując się wobec aktywizmu politycznego. W roku 2017 na otwarciu Bertgold Centre w Petersburgu, miejsca przeznaczonego dla twórczej inteligencji Petersburga, grupa Shortparis wykonała swoisty gest wsparcia wobec doświadczających nadużyć mniejszości etnicznych w Rosji. Nikolay Komiagin w wywiadzie udzielonym „Daily Afisha” mówił o swoim spostrzeżeniu z dnia poprzedzającego koncert, ostatecznie określającym przesłanie planowanego występu. Nikolay opowiada:

Dzień przed koncertem przyszedłem zobaczyć scenę. I zobaczyłem obok stolków, przy których dobrze ubrani dziewczyny i chłopcy piją kawę, [...] robotników z Azji Środkowej. Czterdziestoletni mężczyźni przymilnie zaglądali do tego świata, jak im się zdaje, luksusu i burżuazyjnej pomyślności. A na nich patrzono jak na materiał do recyklingu<sup>6</sup>.

W konsekwencji Shortparis rozpoczął swój koncert oświadczeniem deklamowanym przez głos wygenerowany w Google Translate, mówiącym, że właściwym odbiorcą koncertu nie jest zasiadająca w audytorium twórcza inteligencja, a przyjezdni z „południowych stepów”, których pracą wypełnione są ulice Petersburga. Następnie Nikolay odczytał tekst napisany

---

<sup>6</sup> Dima Romanov, «Верните власть Медведеву!»: Shortparis о честности, Крыме и внутреннем факе, <https://daily.afisha.ru/music/6200-vernite-vlast-medvedevu-shortparis-o-chestnosti-kryme-i-vnutrennem-fake/> (dostęp, 06.01.2025).

w języku kirgiskim<sup>7</sup>, włączając tym samym w przestrzeń komunikacyjną nierosyjskojęzyczną grupę mieszkańców Rosji. Jest to moment wyłonienia, wydobywania ze sfery niewidzialności grupy migrantów Azji Środkowej stanowiących istotną komponentę „ciała Rosji”. Wideoklip *Straszno*, uobecniający ciała migrantów, powstał w roku 2018. W wideoklipie tym ciała migrantów reprezentują słabość, pozycję ofiary, obszar nadużycia, marginalność i jednocześnie obcość kulturową, skłonność do konfrontacji, zagrożenie terroryzmem, wskazując tym samym na bliskość figury terrorysty z figurą migranta. O samym utworze wokalista grupy powie:

[...] napisaliśmy manifest. Nie polityczny, manifest czasu. On odzwierciedla doświadczenia pokolenia w określonym geograficznym i czasowym punkcie. To soundtrack życia w Rosji 2019 r., jeden z soundtracków. [...] To nie wystąpienie przeciw Putinowi, to klip socjalny. I to, że publiczność robi z tym klipem, co tylko zechce, to świetnie. Ale nie rozumiem, jaki to ma związek z opozycyjnością<sup>8</sup>.

Nikolay Komiagin w wielu wywiadach będzie deklarował apolityczność grupy; oddzielając krytykę społeczną od krytyki politycznej, a tym samym społeczny aspekt życia Rosjan od politycznego, będzie negował związek między decyzjami politycznymi a kondycją społeczeństwa rosyjskiego. Następuje tu zawężenie rozumienia pojęcia polityczności tylko do tego, co odnosi się do władzy politycznej, a nawet do postaci samego Putina. W wywiadzie udzielonym Kseni Sobczak<sup>9</sup> lider grupy w sposób krytyczny wypowiada się o twórczości Pussy Riot, akceptuje i przystaje na wypowiedź dziennikarki, która uznaje krytykę Putina za formę konwencjonalizmu, podążania za dominującym trendem. Komiagin w tym samym wywiadzie wyraża jednocześnie uznanie wobec akcjonizmu rosyjskiego. Stanowisko to przestaje być tak oczywiste w świetle innej wypowiedzi muzyka. Gdy Nikolay Solodnikov, w przywoływanym już wywiadzie, pyta: „Polityka to nie o was?”, Komiagin

<sup>7</sup> SHORTPARIS в Бертгольд Центре, <https://www.youtube.com/watch?v=X782DLFDjZs> (dostęp: 06.01.2025).

<sup>8</sup> Николай Овчинников, «Страшно» – это саундтрек жизни в России 2019 года: интервью с группой Shortparis, <https://daily.afisha.ru/music/11980-strashno-eto-saundtrek-zhizni-v-rossii-2019-goda-intervyu-s-gruppyoy-shortparis/> (dostęp, 22.01.2025).

<sup>9</sup> «Все хотят свободной дискуссии». SHORTPARIS в Онеге: необыкновенный концерт у Полярного круга, <https://www.youtube.com/watch?v=D99QwhOozSU&t=1s> (dostęp: 22.01.2025). Wywiad udzielony dziennikarce zaangażowanej w podtrzymywanie obecnej władzy w Rosji wymagałby osobnej analizy. W momencie jego publikacji twórczość grupy w Rosji podlega już ograniczeniu, podczas gdy treść wywiadu wskazuje na próbę utrzymania publicznej działalności grupy, deklarującej zaangażowanie społeczne i unikanie krytyki politycznej.

odpowiada „Wszystko jest polityką”<sup>10</sup>. Może to wskazywać na świadomą strategię działania grupy, która odcinając się od krytyki władzy, chciała zachować możliwość istnienia w przestrzeni publicznej w Rosji, co ostatecznie zakończyło się niepowodzeniem.

W tym momencie, próbując pogłębić swoje rozumienie treści samego wideoklipu, zwróćę się do wielokrotnie już przywoływanych rozstrzygnięć Sary Ahmed sformułowanych w ramach przeprowadzonej przez nią analizy „globalnej ekonomii strachu”. W jej ujęciu strach nie jest narzędziem wpływu społecznego dążącym do kontroli ani też objawem życia nowoczesnego, kosztem transformacji. Ahmed deklaruje: „Chcę zasugerować, że język strachu wiąże się z intensyfikacją zagrożeń, co ma na celu stworzenie rozróżnienia między tymi, którzy są zagrożeni, i tymi, którzy zagrażają” (Ahmed 2014: 72). Momentem zwrotnym intensyfikującym złożoność przestrzennej i cielesnej polityki strachu w „globalnej ekonomii strachu” jest w przekonaniu badaczki 11 września 2001 r. To moment na stałe wiążący strach z terroryzmem.

Możemy zauważyć, że strach, oczywiście, zawiera się w samej nazwie terroryzmu: terrorystów natychmiast identyfikuje się jako agentów skrajnego strachu, to znaczy tych, którzy starają się wzbudzić go u innych (uczynić ich mniej mobilnymi lub mniej swobodnymi w poruszaniu się), a także tych, którzy chcą nieść śmierć i zniszczenie (Ahmed 2014: 72).

Główny element politycznych komentarzy dotyczących działalności terrorystów to wskazanie na ich intencje ograniczenia mobilności, możliwości przemieszczania się, co jest główną komponentą wolności. Nie dać się zastraszyć, nie ulec terrorystom można tylko przez przekroczenie ustanawianego przez nich ograniczenia. Ahmed proponuje „alternatywne odczytanie ekonomii strachu, które rozróżnia formy mobilności, a także różne rodzaje zamykania ciał, ich przetrzymywania” (Ahmed 2014: 73). Częścią przeżywanego strachu jest potencjalna bliskość obiektu, możliwość minięcia go, przejścia obok. „Zdarzenia, dziejąc się, ustanawiają obiekt strachu, mijając zaś, przekształcają strach w niepokój, w którym nie chodzi o ryzyko zbliżenia się obiektu, a zbliżenia się do obiektu” (Ahmed 2014: 73). Samo zdarzenie (np. akt terrorystyczny), wielokrotnie przywoływane i odtwarzane przez komentatorów, przekształca się w „obiekt fetyszowy” (*a fetish object*), aktywując formy dostosowania, sprzymierzenia jednostki z zaatakowanym narodem, co stanowi swoiste powtórzenie procesu zestrojenia się, sprzymierzenia narodu z jednostkami, które zostały faktycznie zaatakowane (Ahmed 2014: 74). Zdarzenie, akt terrorystyczny, staje się pretekstem do zatrzymania wszelkich

---

<sup>10</sup> SHORTPARIS: страх, ненависть и тело России #ещенепознер, <https://www.youtube.com/watch?v=EOaOicuTwjU&t=614s> (dostęp: 14.01.2025).

osób podejrzanych o terroryzm, „w tym przypadku ocena ryzyka staje się kwestią wiary, a samo podejrzenie staje się podstawą zatrzymania” (Ahmed 2014: 75). Sama strukturalna możliwość, że każdy może być terrorystą, prowadzi ostatecznie do faktycznego przywrócenia i poszerzenia uprawnień do zatrzymania kogokolwiek. Polityka strachu odwołuje się do lęku naruszenia granic, wzbudza poczucie bycia najeżdżanym przez niepożądanych innych zagrażających narodowemu bezpieczeństwu. Konstytuowana jest „ontologia niepewności” oparta na założeniu, że rzeczy są niebezpieczne same w sobie, co uzasadnia „imperatyw zapewnienia bezpieczeństwa”. Ogłoszenie, anonowanie kryzysu bezpieczeństwa legitymizuje nowe formy nadzoru (Ahmed 2014: 77).

Narracje o kryzysie uzasadniają również powrót do wartości tradycyjnych. Ciała ofiar zostają przekształcone w symbole zagrożenia terroryzmem, odnosząc się do wszystkiego tego, co stanowi ryzyko terroryzmu. Ryzyko to natomiast niektórzy komentatorzy wiążą bezpośrednio nie tylko z zewnętrznym zagrożeniem, lecz także wewnętrzną słabością, taką jak „seularyzacja, wielokulturowość, zanik więzi społecznych i rodzinnych” (Ahmed 2014: 77). Narracja kryzysu bezpieczeństwa oznacza powrót do „wartości tradycyjnych”. Wyłoniona w narracji kryzysu bezpieczeństwa „możliwość” (oryg. *could-be-ness*) legitymizuje również ograniczenie mobilności ciał kojarzonych z terroryzmem (Arabów, Azjatów, mieszkańców Wschodu). „Strukturalna możliwość, że terrorysta może przejść obok nas, uzasadnia rozwój form wywiadu, inwigilacji i prawa do zatrzymania” (Ahmed 2014: 79). Tym samym rozszerza możliwość mobilności określonych ciał i ogranicza innych. Ahmed zwraca uwagę na bliskość, w jakiej zostaje aktywowana postać terrorysty, z postacią osoby ubiegającej się o azyl. Ta bliskość konstytuuje możliwość ześlizgnięcia się jednej postaci w drugą. Tworzy podstawy założenia, „że osoby ubiegające się o azyl, uciekające przed terrorem i prześladowaniami, mogą być fałszywe, o ile mogą być agentami terronu i prześladowań” (Ahmed 2014: 80). Ma to odzwierciedlenie w prawodawstwie, w którym ograniczenia dotyczące prawa do azylu zbiegają się z przepisami dotyczącymi terroryzmu.

To gwałtowne przesunięcie między postacią osoby ubiegającej się o azyl a międzynarodowym terroryzmem powoduje, że osoby „bez domu” stają się źródłem „naszego strachu” i przyczyniają się do powstania nowych form ochrony granic, w których przyszłość jest zawsze zagrożona przez innych, mogących mijać nas i trafić do naszego społeczeństwa. Powstrzymywanie ciał innych dotkniętych tą ekonomią strachu najdobitniej objawia się w dosłownej śmierci osób ubiegających się o azyl w kontenerach, śmierci nieopłakiwanej przez te same narody, które ucieleśniają obietnicę przyszłości dla osób ubiegających się o azyl. To mrozące krew w żyłach przypomnienie tego, jaka jest stawka w globalnej gospodarce strachu (Ahmed 2014: 80).

Opis mechanizmu „ekonomii strachu” aktualizuje się w przestrzeni społecznej współczesnej Rosji, która powieliła mechanizm konstytuowania „ontologii niepewności”, uzasadniającej „imperatyw zapewnienia bezpieczeństwa”. Anonsowany przez władze i podsycany działaniami wojennymi stan nieustannego kryzysu bezpieczeństwa legitymizuje wszelkie formy nadzoru i przemocy. Rozpowszechniany obraz terrorysty nieustannie poszerza swe granice, terrorystą staje się każdy, kto krytycznie odnosi się do władzy. Każdy też jest potencjalnym terrorystą, co zakłada nieustanną kontrolę społeczną. Ta obszerna rekonstrukcja podstawowych rozpoznawczych dotyczących ekonomii strachu może stanowić ramę interpretacyjną dla poddanego tu analizie wideoklipu. Badana przez Ahmed ekonomia strachu ma zasięg globalny, dotyczy również kultury rosyjskiej, choć ta przybiera właściwe dla swego kontekstu kulturowego formy. Momentem intensyfikacji przestrzennej i cielesnej polityki strachu w rosyjskiej „ekonomii strachu” był atak na moskiewski teatr na Dubrowce w roku 2002, a następnie rok 2004, kiedy nastąpił atak na szkołę w Biesłanie. Za oba te ataki ponoszą odpowiedzialność czeczeńscy terroryści, co ustanowiło i ustabilizowało wizerunek terrorysty w Rosji, konstytuowało obiekt strachu, reprezentowany przez mieszkańców byłych republik radzieckich bądź republik wchodzących w skład azjatyckiej części Rosji. Przy tym postać terrorysty sytuowana jest w bezpośredniej bliskości z postacią emigranta, gastarbajtera, emigranta ekonomicznego, który pojawia się w wideoklipie grupy. Uchwycony tam został moment tranzytywności, przechodniości obu tych figur. Zarysowany tu kontekst z pewnością nie jest kontekstem tylko społecznym, a dotyka wprost polityki kraju wobec swoich obywateli oraz obywateli byłych bądź wchodzących w skład Federacji Rosyjskiej republik. Wideoklip *Straszno* odnosił się do rzeczywistości rosyjskiej roku 2019, był jej soundtrackiem. Zawarty w nim komentarz społeczny i polityczny (?) nie traci jednak na swej aktualności, gdyż procesy i zjawiska w nim reprezentowane uległy intensyfikacji, przybierając formę radykalną.

## Zakończenie

Według proponowanego przeze mnie odczytania wideoklipu *Straszno* ciała stają się głównymi nośnikami znaczeń i emocji, kodują znaczenia i emocje odczytywane, dekodowane następnie przez odbiorców. W ich odczytaniu istotny pozostaje rosyjski kontekst społeczno-kulturowy oraz polityczny, który pozwala zrozumieć proces kulturowego konstruowania obiektu emocji, w tym konkretnym przypadku strachu. Obiekt ten okazuje się niejednoznaczny, tranzytywny, podlegający ciągłej cyrkulacji, a to wywołuje dezorientację i poczucie nieustannego zagrożenia; obiektem może być ktokolwiek i cokolwiek, co konstytuuje „ontologię niepokoju”. Poczucie zagrożenia, związane



z możliwością pojawienia się kulturowo konstruowanego obiektu strachu, otwiera możliwość ograniczeń nakładanych na konkretne, wybrane ciała, ich oddzielenie, selekcje i poddanie ścisłemu nadzorowi z dopuszczeniem form przemocy. Emocje indywidualne podlegają rozszerzeniu, przybierając postać emocji kulturowych bądź społecznych. Dokonuje się to, jak przekonywał Jurij Łotman, w oparciu o zasadę izomorfizmu, zgodnie z którą „struktury ludzkie tworzą jedności, składające się z części, których każdy pojedynczy składnik jest izomorficzny wobec całości”, bądź, jak twierdzi Sara Ahmed, przez zestrojenie jednostki ze zbiorowością. Emocja podlegająca rozszerzeniu to strach, który ma dodatkowo charakter ucieleśniony: stanowi reakcję ciała, jest wyrażany przez ciało, pojawia się w ciele i wzbudzany jest przez inne ciała, stanowiące potencjalne zagrożenie, określa relacje przestrzenną wobec innych ciał. Strach ogranicza możliwość przemieszczania się jednych ciał, poszerzając mobilność innych. Wideoklip *Straszno* grupy Shortparis, w zaprezentowanym tu rozumieniu, stanowi artystyczną reprezentację opisaną przez Sarę Ahmed „ekonomii strachu”, „w której postać terrorysty zostaje kojarzona z pewnymi ciałami (a nie innymi), a jednocześnie terrorysta «może być» kimkolwiek i wszędzie” (Ahmed 2014: 15). Odnosząc te rozstrzygnięcia do zaktualizowanej w tytule artykułu metafory „ciała Rosji”, powiemy, że Rosja w swym ucieleśnieniu jest tą, która się boi i która może stanowić obiekt strachu, która czuje się zagrożona i jednocześnie zagraża. W ten sposób „ciało Rosji” staje się polem dialektyki naprzemiennego i nieustannego wzbudzania strachu i jego doświadczania, co zawiera się już w pierwszym kadrze wideoklipu i jego tytule STRASZNIE.

Wideoklip stanowi poznawczą reprezentację emocji, będąc istotnym bodźcem je wywołującym. Ma on moc ustanawiania i dekonstruowania kulturowego obiektu emocji, co czyni go potężnym narzędziem wpływu społecznego, mogącym służyć propagandzie, jak również skutecznej krytyce społecznej. W niniejszym tekście zajęłam się kwestią kodowania emocji ucieleśnionych w twórczości artystycznej, osobnym zaś problemem pozostaje to, jakie emocje ewokowane są przez nią i jaką funkcję pełni sztuka w procesie regulacji bądź rozprzestrzeniania emocji kulturowych. W przypadku wideoklipów podstawą do badania tych wywoływanych przez przekaz artystyczny mogą być komentarze pozostawiane przez odbiorców, podlegające rozpoznaniu przy użyciu narzędzi badań netnograficznych, co wyznacza kierunek dalszej eksploracji nakreślonego tu przeze mnie obszaru.

## Bibliografia

- Ahmed Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburg.  
Bierdiajew Mikołaj. 1999. *Rosyjska idea*. J. C. – S. W. (przeł.). Warszawa.

- Bierdiajew Nikolai. 2004. *Dusza Rossii*. W: *Russkaja Idea*. Sbornik proizwiedienij russkich mysliteliej. Evgienij Wasiljew (red.). Moskwa. 289–317.
- Colombetti Giovanna. 2014. *The Feeling Body*. Cambridge–London.
- Dostojewski Fiodor M. 1992. *Zbrodnia i kara*. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski (przeł.). Londyn.
- Dziadek Adam. 2014. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa.
- Finol José H. 2014. “On the Corposphere”. *Chinese Semiotic Studies* vol. 10 is. 3.
- Jewdokimow Dorota. 2006. *Zagadka „duszy rosyjskiej”*. Próba analizy zjawiska. W: *Fenomen duchowości*. Anna Grzegorzcyk, Jacek Sójka, Rafał Koschany (red.). Poznań. 157–170.
- Kantorowicz Ernst H. 2008. „*Misteria państwa*. Pewien koncept absolutystyczny i jego późnośredniowieczne korzenie, przeł. Robert Pawlik”. *Kronos* nr 8. 23–41.
- Kolmogova Anastasia V. 2015. “Frame Modeling of Social Emotion of Pride in the Context of Distributed Cognition Theory”. *Procedia – Social and Behavior Sciences* vol. 200. 267–272.
- Lotman Jurij. 1998. „Okhota za ved’mami. Semiotika strakha”. *Sign Systems Studies* vol. 26. 61–82.
- Łotman Jurij. 2017. *O semiosferze*. W: idem. *Historia, kultura, literatura*. Bogusław Żyłko (przeł.). Gdańsk. 93–113.
- Łotman Jurij. 2018. *Nieprzewidywalne mechanizmy kultury*. Bogusław Żyłko (przeł.). Poznań.
- Musolff Andreas. 2021. *National Conceptualisations of the Body Politic: Cultural Experience and Political Imagination*. Singapore.
- Myrdzik Barbara. 2017. „O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych”. *Annales. Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*. Lublin – Polonia. Sectio N vol. 2, s. 115–128.
- Ross Gillian. 2010. *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*. Ewa Klekot (przeł.). Warszawa.
- Shusterman Richard. 2007. *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*. Wojciech Małecki (oprac. i przeł.). Wrocław.
- Wachowski Witold. 2021. „*Ekologia poznawcza jako tradycja badawcza*”. *Argument. Biannual Philosophical Journal* vol. 11 nr 1. 33–53.

## Netografia

- «Все хотят свободной дискуссии». SHORTPARIS в Онеге: необыкновенный концерт у Полярного круга, <https://www.youtube.com/watch?v=D99QwhOozSU&t=1s> (dostęp: 22.01.2025).
- <https://genius.com/Grazhdanskaya-oborona-we-are-ice-lyrics> (dostęp: 18.01.2025).
- «Медуза» публикует новый список «запрещенных российских музыкантов», <https://meduza.io/feature/2024/02/08/meduza-publikuet-novyuy-spisok-zapreshennyh-rossiyskih-muzykantov> (dostęp: 18.01.2025).
- Овчинников Н., «Страшно» – это саундтрек жизни в России 2019 года: интервью с группой Shortparis, <https://daily.afisha.ru/music/11980-strashno>

-eto-saundtrek-zhizni-v-rossii-2019-goda-intervyu-s-gruppy-shortparis/ (dostęp: 22.01.2025).

SHORTPARIS в Бергтольд Центре, <https://www.youtube.com/watch?v=X782DLFDjZs> (dostęp: 06.01.2025).

SHORTPARIS: страх, ненависть и тело России #ещенепознер, <https://www.youtube.com/watch?v=EOaOicuTwjU&t=614s> (dostęp: 14.01.2025).

### Streszczenie

Artykuł składa się z dwóch ściśle ze sobą związanych części. W pierwszej autorka formułuje podstawowe założenia teoretyczne tworzące ramę, na której opiera się próba analizy kulturowej wybranego tekstu multimedialnego – wideoklipu rosyjskiej grupy artystycznej Shortparis, przeprowadzona w drugiej części artykułu. Przywołując wybrane ujęcia emocji podkreślające ich relacyjną naturę, autorka zakłada, że mają charakter rozszerzony i ucieleśniony, obiekt emocji jest kulturowo konstruowany (Łotman) i cyrkuluje (Ahmed). Głównym celem artykułu pozostaje rekonstrukcja znaczeń kulturowych i emocji zakodowanych w analizowanym wideoklipie. Niezwykle istotny jest tutaj społeczno-kulturowy i polityczny kontekst utworu, pozwalający odbiorcy zrozumieć proces kulturowej konstrukcji przedmiotu emocji, w tym konkretnym przypadku strachu. Obiekt ten staje się niejednoznaczny, tranzytywny, poddany ciągłej cyrkulacji, co powoduje dezorientację i poczucie ciągłego niepokoju; obiektem strachu może być każdy i wszędzie, co ostatecznie konstruuje „ontologię niepokoju”.

### Emotions in Art Embodied: Fear and “Body of Russia” in the Music Video *Strashno* by Russian Group Shortparis

#### Abstract

The article consists of two closely related parts. In the first part, the author formulates the basic theoretical assumptions that form the framework for the cultural analysis of a selected multimodal text – namely, the videoclip of the Russian artistic group Shortparis – conducted in the second part of the article. Referring to selected approaches to emotions which emphasize their relational nature, the author assumes that emotions are extended and embodied; that the object of emotion is culturally constructed (Loman); and that it circulates (Ahmed). The main aim of the article is to reconstruct the cultural meanings and emotions encoded and embodied in the analyzed videoclip. The Russian socio-cultural and political contexts remain crucial, as they allow the recipient to understand the cultural construction of the object of emotion – in this case, fear. This object proves to be ambiguous, transitory, and subject to constant circulation, leading to disorientation and a sense of perpetual threat. The object can be anyone, anywhere, which constitutes an “ontology of insecurity.”

**Słowa kluczowe:** emocje ucieleśnione, wideoklip, ekonomia strachu, cielesność, korposfera

**Keywords:** embodied emotions, videoclip, economics of fear, corporeality

**Dorota Jewdokimow** – ur. w 1978 r. Absolwentka Instytutu Psychologii UAM w Poznaniu. Aktualnie zatrudniona jako profesorka uczelni w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Jest autorką monografii *Człowiek przemieniony. Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego* (2009), *Na stycznej. Idea zjednoczenia Kościołów w rosyjskiej myśli filozoficzno-religijnej i społecznej* (2017) oraz współautorką, wraz z Karoliną Kizińską, pracy *Cultural Theory and History: Sign and Context* (Poznań 2014). E-mail: dorotaje@amu.edu.pl.