

- Krawczenko, S.A. „Oceny procesa reformowania rosyjskiego społeczeństwa w świetle integralnej paradygmy P.A. Sorokina”, [w:] Pitrim Sorokin i socjalno-kulturowe tendencje naszego wremieni – Materiały k międzynarodowemu symposiumu poświęconemu 110-letniemu dniu paradygmy P.A. Sorokina, M–SPB, 4–6 lutego 1999.
- Najman, A. (1998). Sławny koniec bezsłownych pakalenij, M. Newler L. (1997). Tezisy o plutowskiej ekonomice, „Znanije – sila”, nr 9.
- Papiernyj, W. (1996). Kultura Dwa.
- Sorokin, P.A. (1998). Głównie tendencje naszego wremieni.
- Sorokin, P.A. (1992). Sowremiennoje sostojanije Rossiji, „Nowyj mir” nr 4.
- Szalin, D. Nieopublikowane pismo Szalina D. Dondureju (1998). Cytirujetsa s razreszenija D. Dondureja.
- Szczerbinin, A.I. (1999). S kartinki w twajom bukware, „Polis” nr 1.
- Wasilienko, I.A. (1997). Politiczeskiej wremia na rubieże kultur, „Waprosy filosofii”, nr 9.

Boris Firsov – filozof, rektor honorowy Uniwersytetu Europejskiego w Petersburgu.

Kto powiedział, że źle nam się żyło?

Tomasz Zarycki

PRZESZŁOŚĆ KOMUNISTYCZNA W ROSYJSKIEJ KULTURZE POPULARNEJ

Nostalgia za komunizmem w Polsce i Rosji w kontekście historycznym

W niniejszym artykule chciałbym zająć się problemem nostalgii za komunizmem w kulturze popularnej, skupiając się na przypadku współczesnej Rosji i jej percepcji w polskim dyskursie mediów głównego nurtu. Po pierwsze, starać się będę wskazać na główne różnice w funkcjonowaniu przeszłości komunistycznej w kulturze popularnej Polski i Rosji. Po drugie, zwrócę uwagę na słabo zauważany w Polsce wymiar ironii i ambiwalencji towarzyszący rosyjskim odwołaniom do spuścizny sowieckiej.

Syndrom nostalgii za okresem komunistycznym, w szczególności w wymiarze kulturowym, wydaje się zjawiskiem dość powszechnie występującym w większości krajów dawnego „bloku socjalistycznego”. Najbardziej znanym w skali globalnej jej przejawem wydaje się „Ostalgia” w byłej NRD, której świadomość spopularyzował w szczególności film *Good bye, Lenin* (np. Vogel, 2006). W publikowanych, między innymi na łamach „Kultury Popularnej”, artykułach (Talarczyk-Gubała 2004, Wajda, 2004) omawiano już fenomen nostalgii za przeszłością komunistyczną w Polsce. Fenomen nostalgii za komunizmem rozwija się nie mniej dynamicznie we współczesnej Rosji. Podobnie jak w Polsce, z największym sentymentem wspomniane są tu zwykle lata 70. nazywane często „okresem zastoju”. Warto zauważyć, że pojęcie breżniewowskiego „zastoju”, gdy powstawało w latach 80., miało wyraźną negatywną konotację wskazującą na utratę dynamiki rozwojowej kraju, co w końcowym efekcie doprowadziło, jak wiadomo, do jego rozpadu. Jednak już po upadku ZSRR w wielu kontekstach „okres zastoju”, podobnie jak lata rządów Gierka w Polsce, zaczął zyskiwać pozytywne znaczenie. Na znaczeniu zyskał szczególnie aspekt „stabilizacji” i bezpieczeństwa społecznego.

Jednak obok podobieństw, pomiędzy oboma społeczeństwami, uwagę zwrócić należy także na istotne odmienności, które dotyczą między innymi sposobu, w jaki pamięć okresu komunistycznego funkcjonuje dziś w kulturze popularnej w obu krajach. Przypomnijmy więc pokrótce istotne aspekty kontekstu historycznego. Po pierwsze, pamiętać należy, że w Rosji, w przeciwieństwie do Polski, komunizm nie był narzuconym przez obce mocarstwo ustrojem, ale ideologią imperialną własnego państwa. Kojarzy się więc do dziś z głęboko zakorzenionymi w świadomości Rosjan wizjami świetności i potęgi ZSRR, z którymi wielu z nich silnie się identyfikuje. Upadek ustroju, inaczej niż w Polsce, wiązał się nie tyle z ideą wyzwolenia narodowego, ile raczej utraty wiary w gospodarczo-społeczną wydajność komunizmu. Po drugie, w Związku Sowieckim zakres wolności, również w zakresie kultury, był znacznie mniejszy niż w Polsce. W związku z powyższym, nie znajdziemy w spuściznie filmowej po ZSRR filmów odpowiadających polskim komediom Barei czy nawet serialom w rodzaju *Czterdziestolatka*. Komedie sowieckie pozbawione były jakichkol-

wiek odwołań politycznych, a akcja znacznej ich części toczyła się w dość abstrakcyjnym świecie nieznanymi problemami społecznymi, ekonomicznymi, a w szczególności politycznymi. Podobnie trudno szukać wyraźnej krytyki politycznej w filmach innych gatunków. Jeśli ją odnajdziemy, to w niezwykle głęboko zawołanych aluzjach, których zrozumienie jest dla współczesnego, w szczególności młodszego widza niezwykle trudne. Obok posiadania doświadczenia życiowego z czasów komunistycznych warunkiem zrozumienia ukrytych podtekstów jest oczywiście dość wysoki poziom kompetencji kulturowych, pozwalających między innymi na odczytanie wyrafinowanych niekiedy metafor, odwołań do literackiej klasyki czy niedopowiedzeń. Polskie kino okresu komunistycznego, podobnie jak wszystkie inne gałęzie kultury, w szczególności wysokiej, ale często też popularnej, również posługiwały się wyrafinowanymi technikami maskowania politycznie niepoprawnego przekazu. Czyniły one ze znacznej części dzieł komunikaty, które opisywać można bez wątplenia postmodernistycznym pojęciem „podwójnego kodowania”. Było to kodowanie podwójne, w znaczeniu zdefiniowanym przez teoretyka architektury Charlesa Jencksa (Jencks, 1978), obejmujące z jednej strony treści czytelne dla przeciętnego odbiorcy, a z drugiej te możliwe do wychwycenia dla odbiorcy wyrafinowanego. Jak wiadomo, w miarę kompetentni cenzorzy byli w stanie odczytać znaczną część treści „ukrytych” (choć bywało, że nie wszystkie), jednak w wielu przypadkach przyzymkali oni oko na nieprawomyślnie politycznie treści, między innymi dlatego, że ich czytelność ograniczona była często do dość wąskiego grona odbiorców, co pozwalało uważać je za mniej groźne dla stabilności systemu politycznego. Choć owe zasady podwójnego kodowania i gry z cenzurą podobne były we wszystkich krajach komunistycznych, w Związku Sowieckim, gdzie polityczne ograniczenia wolności w sferze kultury były znacznie większe niż w Polsce po 1956 roku, bariera dzieląca wymiar dzieła dostępny publiczności masowej i wymiar zrozumiały dla odbiorcy „wtajemniczonego” była o wiele większa i wyznaczała tylko niewielki obszar względnej wolności w kulturze. Niemożność prowadzenia jakiegokolwiek otwartej polemiki z władzami i niedopuszczalność otwartej ironii z systemu powodowały, że krytyczne wizje świata niezwykle często sprowadzały się w kinie sowieckim i innych dziełach sztuki w ZSRR do przejawów wybitnie wyrafinowanych kodów, na przykład melancholii czy aluzyjnego dystansu wobec rzeczywistości na bardzo wysokim poziomie filozoficznej abstrakcji. Swietłana Boym zwraca uwagę, że niezależność w kulturze ZSRR polegała w dużym stopniu nie tyle na sposobie kodowania, ile prywatnego dekodowania, na „alternatywnym sposobie czytania przy użyciu dwuznaczności, ironii, aluzji, prywatnej intonacji, która przeciwstawiała się oficjalnemu biurokratycznemu i politycznemu dyskursowi” (Boym, 2002: 283). Boym chętnie cytuje Lidię Ginzburg, która wspomina, iż stosunek do reżymu w komunistycznej Rosji można było rozpoznać zaledwie po intonacji i sposobie recytowania oficjalnych haseł. Jak się wydaje, owa obecność ironii i ambiwalencji, w szczególności zarysowanej w bardzo niejasnych rysach w treści utworów, a odbieranej wysoce indywidualnie w prywatnym świecie odniesień, pozostała istotną cechą kultury rosyjskiej, w tym także jej popularnego wydania. Jest to także, po dzień dzisiejszy, dość wyraźna różnica w stosunku do kultury polskiej, w której nie doszło nigdy do aż tak drastycznego wycięcia sfery wolności w kulturze do przestrzeni prywatnych, których w Rosji sowieckiej najważniejszym symbolem była kuchnia, jako miejsce swobodnej dyskusji na tematy zasadnicze. Znacznie wyższy poziom wolności w Polsce komunistycznej spowodował więc, że kultura polska nie odwoływała się zwykle do aż tak głęboko zakodowanych przekazów, a jej interpretacje nie były tak wyraźnie ograniczone do przestrzeni prywatnej, ale podzielały je szersze grupy społeczne.

Dziś natomiast jednym z głównych powodów utrzymywania się przywiązania rosyjskich twórców kultury do aluzyjności i ambiwalencji, a więc, innymi słowy, podwójnego kodowania wydaje się wysoce niejednoznaczny stosunek Rosjan do własnego państwa. Owo napięcie po-

między tym co powiedzieć można, a tym o czym mówić mało kto ma odwagę, które niemal całkowicie zanikło w kulturze polskiej, wynika w dzisiejszej Rosji zarówno z bardzo niejednoznacznego stosunku do komunistycznej przeszłości (jawiącej się raz jako powód do wstydu, innym razem do dumy) oraz z polityki kulturowo-historycznej coraz silniejszych w Rosji władz państwowych. O jej naturze będzie mowa poniżej, jednak warto wcześniej zauważyć, że choć Władimir Putin i działania jego ekipy cieszą się dziś dużym poparciem w Rosji, to rosyjskie elity kulturowe podchodzą do nich w sposób wysoce ambiwalentny. Z jednej strony można mówić o dość powszechnej dumie z silnego państwa i jego przywódcy budzącego respekt na świecie. Z drugiej jednak można mówić o rzadko wyrażanym wprost zawstydzeniu. Wynika ono między innymi z licznych niedoskonałości współczesnego państwa rosyjskiego, w szczególności gdy patrzy się na nie z punktu widzenia tak zwanych „zachodnich” standardów cywilizacyjno-kulturowych. Właśnie owo napięcie pomiędzy rosyjskimi ambicjami do mocarstwowego statusu i dążeniem do kulturowo-cywilizacyjnej odrębności a chęcią przynależności do kulturowo-politycznej wspólnoty „świata zachodniego” wydaje się być jednym z kluczowych źródeł ambiwalencji we współczesnej kulturze rosyjskiej.

Od „urodzonego w ZSRR” do „zrobionego w ZSRR” – ewolucja znaczenia przeszłości komunistycznej we współczesnej Rosji

Nasilenie opisywanej tu ambiwalencji w kulturze, związane z niepewnością co do statusu sowieckiej i rosyjskiej spuścizny historycznej i kulturowej, roli państwa i tym podobne, osiągnęło, jak się wydaje, swoje apogeum w okresie końcowej *perestrojki*, gdy ZSRR jeszcze istniał, ale swoboda wypowiedzi zwiększała się radykalnie z każdym rokiem. Cytowana Swietłana Boym (Boym, 2002: 290) pisze, iż „perestrojce towarzyszyły *hossa* pamięci, ironiczna i refleksyjna nostalgia w sztuce oraz ożywione debaty o przeszłości na łamach prasy”. Jej zdaniem, po upadku ZSRR, „w połowie lat 90. w Rosji pojawiły się hybrydyczne formy nostalgii, które kulturę globalną wcielały w kontekst lokalny. Obcokrajowcy często narzekali, że kultura *hossy* pamięci była zbyt rosyjska, przeladowana nieświadomością, lokalnymi aluzjami o przekręconej składni, oraz tak skomplikowana, że nieprzetłumaczalna na inne języki” (Boym, 2002: 292). Zastępująca te formy kulturowe nowa kultura rosyjska, rozwijająca się od połowy lat 90., nazywana przez Boym „kulturą globalną”, była w stosunku do dawnej o wiele mniej jednoznaczna i dość wyraźnie określona w opozycji do Zachodu, ale jednocześnie stała się prostsza i bardziej zrozumiała dla odbiorców zagranicznych.

Warto zwrócić uwagę, że w Polsce w pewnym zakresie również obserwować można było podobny cykl. Ostatnie lata komunizmu charakteryzowały się dość wieloznacznymi i aluzyjnymi formami kulturowymi, po czym nadszedł okres pełnego otwarcia na Zachód, który przyniósł ujednoznacznienie przekazu kulturowego. Po kilku latach idealny obraz Zachodu zastępować zaczęły wizje o wiele bardziej ambiwalentne, a do łaski wracać zaczęły bardziej „polskie” motywy sprzed 1989, jak na przykład wspomniane polskie filmy kultowe. W Polsce, w porównaniu z Rosją, opisywany cykl miał niezwykle delikatny przebieg. Ponieważ sfera wolności była tu zawsze o wiele większa niż w ZSRR, osłabienie komunizmu pod koniec lat 80., otwarcie na kulturę zachodnią i ponowne okrycie wcześniej zakazanych wątków własnej kultury nie wywołało u nas aż tak wielkiego szoku kulturowego, jakiego, na przełomie lat 80. i 90., doświadczyło społeczeń-

stwo rosyjskie. Napięcie pomiędzy kulturą narodową a globalną nie było też nigdy tak poważne w Polsce, jak w ZSRR, a więc i proces redefinicji tożsamości, związany z poczuciem odrzucenia przez Zachód w latach 90., był w Polsce o wiele słabszy. Okazał się także, przede wszystkim w wymiarze politycznym, opóźniony w stosunku do Rosji, gdzie wyraźny zwrot polityczny w kierunku umacniania państwa, jako gwaranta niezależności od Zachodu, nastąpił jeszcze przed 2000 rokiem, a w Polsce wiązać go można dopiero z dojściem do władzy Prawa i Sprawiedliwości w 2005 roku. W obu przypadkach zaowocowało to także zwiększeniem ambicji państwa odnośnie do wpływów na sferę kultury. W Polsce jednak, pomimo na przykład deklarowanych intencji prowadzenia „polityki historycznej”, możliwości państwa pozostają w tym zakresie bardzo ograniczone w porównaniu z Rosją, gdzie polityka głównych nadawców telewizyjnych i innych mediów, niezależnie od ich formalnego statusu własnościowego, jest obecnie ściśle podporządkowana dyrektywom z Kremla. Jednocześnie ciekawą różnicą, pomiędzy Polską a Rosją, jest to, że etatystycznie nastawieni politycy PiS domagają się ograniczenia obecności treści kulturowych pochodzących z okresu komunistycznego, jako szkodliwych ze względu na ich błędny obraz historii (skrajnymi przykładami takiej polityki są na przykład decyzję TVP o zdjęciu z anteny filmów, takich jak *Cztery Pancerni i Pies*, *Stawka większa niż życie* czy też programu muzycznego *Wideołeka dorosłego człowieka*), zaś w Rosji polityka państwa, zdominowanego przez elity postkomunistyczne, jest w tym zakresie zupełnie przeciwna.

Tymczasem przyjrzyjmy się bliżej naturze przełomu, jaki dokonał się w sferze rosyjskiej kultury popularnej, dzięki aktywnemu zaangażowaniu w nią państwa. Za najbardziej symboliczne i przełomowe wydarzenie, w historii kultury popularnej postkomunistycznej Rosji, większość krytyków współczesnej kultury rosyjskiej uznaje jednoznacznie noworoczny program nadany przez kanał pierwszy Rosyjskiej Telewizji Publicznej w sylwestra 1996–1997. *Stare piosenki o najważniejszym* (*Staryje piesni o glawnom*) szybko uzyskały rangę legendy i zrobiły karierę daleko wykraczającą nie tylko poza świat muzyki, ale nawet kultury w ogóle. Premierę *Starych piosenek* uważa dziś wielu politologów i socjologów za przełomowy moment w kształtowaniu się stosunku do komunistycznej przeszłości we współczesnej Rosji. Sam program był niezwykle profesjonalnym i oryginalnym spektaklem, w którym popularni rosyjscy piosenkarze, różnych pokoleń, wykonali znane niegdyś i bardzo melodyczne piosenki z czasów stalinowskich. Całość połączono krótkimi dialogami w zabawną historię dziejącą się w idyllicznym kołchozie mającym wiele wspólnego z sielankową wizją przedrewolucyjnego majątku¹. Spektakularny efekt wzmocniła niezwykle wyrafinowana scenografia i ogólna pieczołowitość, z jaką przygotowano cały „projekt”. Program spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem, był wielokrotnie powtarzany i wydawany na kasetach i płytach. W latach następnych przygotowano noworoczne programy będące jego kontynuacją, a odwołujące się do stylistyki i piosenek z lat 60., a następnie 70. Do dziś telewizja rosyjska produkuje kolejne programy będące wariacjami na temat *Starych piosenek o najważniejszym*, które stały się niewątpliwie wzorcem tworzącym nowy gatunek programu telewizyjnego. Co jednak najważniejsze, program ten już na początku drugiej kadencji Borysa Jelcyna pokazał, jak w sposób udany można zaadaptować do współczesnej kultury popularnej melodie i inne wzorce kulturowe z czasów sowieckich. *Stare piosenki* można określić jako przełomowy moment legitymizacji poprzez włączenie do współczesnej kultury popularnej rosyjskiej nostalgii za okresem komunistycznym. Jednocześnie jednak zwrócić należy uwagę na ich typowo ironiczny i przewrotny charakter. Także i tu do czynienia mamy, zdaje się, z podwójnym kodowaniem bardzo charakterystycznym dla treści programowych telewizji rosyjskiej późnego Gorbaczowa i Jelcyna.

Ów wysoce niejednoznaczny charakter *Starych Piosenek* był źródłem ich kontrowersyjności dla licznych komentatorów. Z jednej strony oskarżano program o pośrednią rehabilitację sta-

linizmu. Jak wskazali niektórzy, stalinizm został w noworocznym *show* odpolityczniony poprzez sprowadzenie go do sielskiej codzienności i motywów wesołych, niewinnych piosenek z epoki. A jako że okres stalinowski był epoką skrajnego upolitycznienia życia społecznego, takie ujęcie uznać można za przejaw zakłamywania historii. Z drugiej strony, broniący programu wskazywali między innymi na jego czysto rozrywkowy, głównie muzyczny charakter, co, według nich, nie dawało podstaw do zbyt daleko idących interpretacji politycznych. Od strony „fabularnej” cały spektakl, toczący się w kołchozie, miał w dużym stopniu groteskowy charakter, co mogło być wręcz odczytywane w kategoriach naigrywania się z epoki. Przede wszystkim jednak w przekonaniu obrońców spektaklu *Stare piosenki* pochwalić można za bardzo udaną, wysoce profesjonalną i twórczą próbę włączenia istotnej, a jednocześnie niemającej charakteru politycznego, części sowieckiej spuścizny kulturowej do obiegu współczesnej rosyjskiej kultury popularnej. Spuścizna ta, jak się argumentuje i jak wskazują na to również w Polsce, w szczególności lewicowi komentatorzy, jest istotnym elementem życiorysów żyjących kilku pokoleń Rosjan, nie ma więc powodu by, zwłaszcza w aspektach nie-politycznych, nie odwoływać się do niej i dziś.

Te wybrane elementy debaty na temat projektu *Stare Piosenki* pokazują dobrze niejednoznaczność problemu rehabilitacji treści kulturowych z czasów sowieckich. Niezależnie jednak od oceny programu, pozostaje faktem dość powszechnie uznawanym, iż jego wpływ na współczesną rosyjską kulturę popularną jest trudny do przecenienia. Otworzył on falę odwołań do melodii i innych form kulturowych z czasów sowieckich i stworzył nowy gatunek programu rozrywkowego. Co jednak w opinii wielu, najważniejsze *Staryje piesni o glawnom* uutorowały drogę do projektu „polityki historyczno-kulturowej”, który przyjęty został obecnie na Kremlu. Polega on na swoistym „odpolitycznieniu” znacznej części motywów XX-wiecznej historii Rosji i ich syntezy, czy raczej wymieszaniu, w ramach konglomeratu, w którym poszczególne elementy będą się wzajemnie neutralizować. Mowa tu, między innymi, o różnych wątkach historycznych i kulturowych z okresu przedrewolucyjnego, stalinowskiego, breżniewowskiego i tak dalej. Poszczególne elementy mają tu w założeniu przyciągać różne grupy wiekowe i polityczne społeczeństwa rosyjskiego, co w sumie budować będzie spójność społeczną i szeroką legitymizację obecnej władzy. Przejawami realizacji takiej właśnie polityki polityczno-kulturowej są powrót do melodii sowieckiego hymnu ze zmodyfikowanymi słowami czy też odwoływanie się zarówno do symboliki sowieckiej, jak i – w czasie reform, do przedrewolucyjnej (w czasie reform) symboliki państwowej i wojskowej (godła, flagi i inne symbole). Boym cytuje typową opinię o tym podejściu do historii wyrażoną w następujących słowach „Przecież wszystko to stanowi część naszej historii. Teraz możemy być z niej dumni. Oczywiście, były również problemy, ale kto ich nie ma” (Boym, 2002: 271).

Wyrafinowany projekt *Piosenek o Najważniejszym* miał więc niewątpliwie wiele wymiarów i może być uznany za klasyczny przykład podwójnego czy wielokrotnego kodowania. Główny autor scenariusza programu – znany dziennikarz Leonid Parfionow – słynie zresztą w Rosji z oryginalnych projektów telewizyjnych o niejednoznacznej wymowie. W historycznym serialu dokumentalnym *Namiedni* analizował ostatnie dwie dekady istnienia ZSRR, zaś w programie historycznym *Rosyjskie Imperium* przedstawił autorską reinterpretację historii Rosji od Piotra I do Mikołaja II. Te programy były już przedmiotem niejednej pracy naukowej (na przykład Sagalayav, 2006), ale pomimo swej niejednoznaczności i napiętych stosunków samego Parfionowa z Kremlem², tworzone przez niego syntezy współczesnych form telewizyjnych globalnej kultury popularnej z tradycyjnymi treściami historyczno-kulturowymi z okresu komunistycznego i przedrewolucyjnego stanowią istotny punkt odniesienia dla tworzenia się mniej wyrafinowanych, a bezpośrednio popieranym przez Kreml, form kultury popularnej o wymiarze politycz-

nym. Można więc powiedzieć, że wbrew pozorom, zależność pomiędzy „władzą” a kulturą w Rosji nie jest, a przynajmniej nie była, całkowicie jednoznaczna. Zasadniczo w przeciwieństwie do Polski, gdzie, po upadku komunizmu, trudno mówić o silnym ideologicznym wpływie państwa na kulturę, w Rosji ta ostatnia, a szczególnie jej nurt masowy, jest silnie dziś podporządkowany sferze polityki. Jednocześnie, jak widać na przykładzie *Starych piosenek*, to w sferze kultury, jak można przypuszczać, narodziła się koncepcja syntezy kulturowej podchwyciona następnie przez Kreml. W oryginale była ona pełna ambiwalencji i niedopowiedzeń, ale ekipa rządząca dokonała znacznego ujednoczenia jej przekazu, zastępując w znacznym zakresie tradycyjną interpretację prywatną, na którą otwarte były formy, takie jak *Stare Piosenki o Najważniejszym*, legitymizowaną przez państwo, interpretacją publiczną. W efekcie idea „odpolitycznienia” kultury okresu komunistycznego i wymieszania jej z rosyjską kulturą przedrewolucyjną stała się oficjalną linią „polityki kulturowej” Kremla.

To zaś spowodowało, że znaczna część rosyjskich artystów, w tym piosenkarzy, w szczególności tych odwołujących się do szerszej publiczności i mających ambicję funkcjonowania w telewizji ogólnokrajowej, w mniejszym lub większym zakresie wpisuje się w ramy wspomnianej ideologii. Najbardziej skrajnymi przejawami tej tendencji jest udział licznych gwiazd rosyjskiej estrady w organizowanych przez państwo uroczystych koncertach patriotycznych, w szczególności z okazji rocznicy zakończenia II wojny światowej (a dokładniej Wielkiej Wojny Ojczyźnianej) obchodzonej w Rosji 9 maja, Dnia Obrońców Ojczyzny (23 lutego) czy Dnia Milicji obchodzonego 10 listopada. W ostatnich latach stały się one spektaklami, w czasie których klasyczny rosyjski pop miesza się z patetycznymi pieśniami w stylu operowym, marszami w wykonaniu mundurowych chórów i wreszcie odświeżonymi przebojami sowieckiej estrady i piosenkami odwołującymi się do mitów Rosji carskiej. Większość znanych piosenkarzy uczestniczy w mniejszym lub większym stopniu w tego typu spektaklach transmitowanych na cały kraj, co zapewnia im widoczność w rosyjskich mediach. Niektórzy ograniczają się tylko do wykonania jednej niepolitycznej piosenki z lat 70., inni występują z napisanymi specjalnie dla nich nowymi utworami o wyraźnie ideologicznym charakterze. Często scenografia imprezy wymaga przebierania się przez nich, na przykład w tradycyjne mundury Armii Czerwonej. Co ciekawe, w schemat ten, w różnym zakresie, wpisują się prawie wszyscy wykonawcy od zaprawionych w uczestnictwie w imprezach propagandowych „weteranów estrady”, jak Lew Leszczenko czy Josif Kabzon, po najmłodsze pokolenie wykonawców odwołujących się na co dzień do globalnych, często kosmopolitycznych stylów współczesnej kultury. Dobrym przykładem młodej gwiazdy rosyjskiej pop-kultury, lojalnie składającej daninę wobec polityki kulturowej władzy, jest urodzony w 1981 roku Vitas (www.vitas.com.ru). Ten awangardowy i twórczy wokalista, znany również z oryginalnych teledysków, wstępuje jednocześnie na patriotycznych koncertach śpiewając klasyczne piosenki z czasów Breżniewa, jak *Pticca szczyastia (Ptak szczęścia)* – kompozycję weteranki sowieckiej piosenki Aleksandry Pachmutowej. Vitas nagrał również wyrafinowany teledysk do patriotycznej i patetycznej pieśni o ojczyźnie pod tytułem *Bieriega Rossiji (Brzezi Rosji)*.

Najbardziej wyrazistym przykładem opisywanej tendencji wśród rosyjskich piosenkarzy jest chyba jednak Oleg Gazmanow. Nie tylko intensywnie występuje we wszystkich patriotycznych koncertach śpiewając piosenki mieszające bohaterów z czasów carskich, komunistycznych i współczesnych, ale wylansował własny przebój, którego treść jest otwartą wykładnią ideologii odpolitycznienia i zatarcia różnic pomiędzy różnymi elementami rosyjskiej spuścizny historycznej i kulturowej. Mowa tu o głośnej piosence pod tytułem *Zdielan w SSSR (Zrobiony w ZSRR)*. Jest ona bezpośrednim nawiązaniem do przeboju Bruce'a Springsteena

z lat 80. *Born in the USA (Urodzony w USA)*. W tym przypadku trudno jednak już mówić o dużym poziomie ambiwalencji, bo tekst jest dość bezpośredni w swoim przekazie. Oto jego fragment:

*Urodziłem się w Związku Radzieckim,
Zostałem zrobiony w ZSRR.
Urodziłem się w Związku Radzieckim,
Zostałem zrobiony w ZSRR.
Rurykowicze, Romanowowie, Lenin i Stalin –
To jest mój kraj.
Puszkina, Jesienin, Wysocki, Gagarin –
To jest mój kraj.
Zniszczone cerkwie i nowe kościoły,
Plac Czerwony i budowa BAM...
Złoto olimpijskie, starty, zwycięstwa –
To jest mój kraj.
Żukow, Suworow, kombajny, torpedy –
To jest mój kraj.
Oligarchowie, ubodzy, potęga i zniszczenie,
KGB, MSW i wielka nauka...
Glinka, Tołstoj, Dostojewski, Czajkowski,
Wrubel, Szalapin, Chagall, Ajwazowski.
Ropa, diamenty, złoto, gaz,
Flota, komandosi, lotnictwo, specnaz.
Wódka, kawior, Ermitaż i rakiety,
Najpiękniejsze kobiety naszej planety,
Szachy, opera, najlepszy balet,
Powiedzcie, gdzie jeszcze jest to, czego my nie mamy?!
(Wojciechowski, 2005)*

Jak zwraca uwagę Wojciechowski (2005), piosenka Gazmanowa była niezwykle ostentacyjnie promowana na wszystkich kanałach telewizyjnych, co pozwala uznać jej przesłanie za zgodne z obowiązującą dziś na Kremlu polityką kulturową. Jak długą drogę przebyła rosyjska kultura popularna w ciągu dziesięciu lat od połowy lat 90. do połowy lat 2000 pokazuje porównanie piosenki Gazmanowa z utworem o bliźniaczym tytule legendarnego zespołu rockowego DDT. W piosence *Raźdionnyj w SSSR (Urodzony w ZSRR)*, nagranej w 1994, ale wydanej na płycie (pod tym samym tytułem) dopiero w roku 1997, Jurij Szewczuk, solista zespołu DDT, śpiewał słowa, które oddawały jeszcze nastrój okresu szoku po upadku ZSRR: „Wczoraj byłeś gospodarzem imperium. A dziś jesteś sierotą”. Gazmanow nie jest już sierotą, jest dumnym „produktem ZSRR”, ale warto zwrócić uwagę na fakt, przeoczony przez Wojciechowskiego, a mianowicie, że ciągle swojego imperium częściowo się wstydzi, ma przynajmniej problemy z jednoznacznym narysowaniem jego pozytywnego obrazu. Nie śpiewałby bowiem o „zniszczonych cerkwiach” (w czasach rzekomo jednoznacznie wychwalanego przezeń ZSRR) „oligarchach i ubogich” (w obecnej Rosji) czy bliżej nieokreślonego „zniszczeniu”.

Jednowymiarowość polskiej percepcji rosyjskiej kultury popularnej

Niezwrócenie przez Wojciechowskiego, w artykule poświęconym tylko tej piosence, uwagi na ów ważny element obrazu ZSRR, jaki maluje lojalny wobec Kremla Gazmanow³, wydaje się dość charakterystyczną dla polskich mediów tendencją, polegającą na dość jednowymiarowym przedstawianiu rosyjskiej kultury popularnej. Jak się bowiem wydaje, przy zdecydowanym ograniczeniu stopnia swojej wieloznaczności, w dalszym ciągu mamy w Rosji do czynienia z procesami „podwójnego kodowania” w stopniu o wiele silniejszym niż nie tylko w zachodniej kulturze masowej, ale i we współczesnej kulturze polskiej. Owa, ciągle charakterystyczna dla kultury rosyjskiej, ambiwalencja jest wymiarem dość trudno dostrzegalnym dla znacznej części polskich obserwatorów. Ten problem wydaje się analogiczny do postrzegania kultury polskiej z perspektywy zachodniej. Tu również ambiwalencja, autoironia czy wieloznaczność, której pełne są polskie filmy czy powieści, szczególnie z okresu zależności politycznej kraju od Rosji, a następnie ZSRR, trudne są do odczytania dla zachodniego obserwatora.

Przykładem niedostrzegania właśnie owej ambiwalencji może być polska percepcja współczesnej rosyjskiej kultury popularnej, w ramach której rzadko dostrzega się wspomniany wymiar (czy wręcz szereg wymiarów) charakterystycznej rosyjskiej autoironii, ambiwalencji, zakodowanych, mniej lub bardziej wyraźnie, sygnałów sugerujących dystans zajmowany przez twórców i wykonawców do politycznych aspektów swoich poczynań. Jako przykłady takiej, dość powierzchownej, perspektywy służyć mogą teksty omawiające wydarzenia w rosyjskiej kulturze popularnej publikowane w polskiej prasie głównego nurtu. I tak na przykład Mirosław Pęczak, w artykule opublikowanym w „Polityce”, przedstawia obraz oddania się rosyjskich muzyków na usługi Kremla także w zakresie militarystycznej polityki i brutalnych wojen wewnętrznych prowadzonych pod hasłem „operacji antyterrorystycznych”. Tytuł artykułu *Wypijmy za nas, za was i za specnaz* jest cytatem z piosenki zespołu „Liube” pod tytułem *Dawaj za (Wypijmy za)*. Pęczakowi umyka jednocześnie cała niejednoznaczność i przewrotność, nie tylko twórczości zespołu w ogóle, ale i konkretnej tytułowej piosenki będącej jednocześnie muzyczną ilustracją serialu telewizyjnego *Specnaz*. Zacytujmy więc jej odnośny fragment w wolnym tłumaczeniu:

*Wypijmy za życie, niech będzie przeklęta wojna,
Wypijmy za tych, którzy w domu czekają na ciebie
Wypijmy za nich, wypijmy za nas
I za Syberie i za Kaukaz
Za światła dalekich miast
I za przyjaciół, i za miłość
Wypijmy za was, wypijmy za nas
I za desant, i za specnaz. (tłum. T.Z.)*

Pacyfistyczne „przeklęcie wojny” nie ma oczywiście charakteru politycznego, nie pozwala jednak tego ani wielu innych utworów kwalifikować jako militarystycznych hymnów zagrzewających do boju z Czeczenami, jak chciałoby wielu polskich komentatorów. Podobnie w innej piosence o tematyce wojskowej pod tytułem *Samowoloczka (Samowolka)* Nikołaj Rasztargujew – solista grupy Liube – wyraża raczej ambiwalentny stosunek do polityki śpiewając „Tie za Stalina, tie za Lienina, a ja za wsiech rassijskich bab” („Ci za Stalina, ci za Lenina, a ja za wszystkie rosyjskie baby”). Co jeszcze ciekawsze, 12 czerwca 1996 roku w czasie koncertu kończącego kampanię wyborczą Borysa Jelcyna, przed drugą turą wyborów prezydenckich, Rasztargujew

zmienił słowa piosenki, śpiewając „Tie za Stalina, tie za Jelcyna, a ja za wsiech rassijskich bab” („Ci za Stalina, ci za Jelcyna, a ja za wszystkie rosyjskie baby”). Koncert transmitowany na całą Rosję był zresztą klasycznym przykładem zaangażowania gwiazd rosyjskiej muzyki rozrywkowej w legitymizację aktualnych władz na Kremlu. Warto wspomnieć, że odbywał się on w ramach kilkumiesięcznego *tournee* dużej grupy rosyjskich piosenkarzy po całym kraju pod hasłem „Gwiazdy rosyjskiej estrady za Jelcynem”. Przewrotność zasadniczo bardzo patriotycznej i sentymentalnej poetyki piosenek zespołu „Liube” doskonale demonstrowa także retoryczne pytanie „Kto skazał szto my plocho żyli?” („Kto powiedział, że źle nam się żyło?”) stawiane w stosunku do czasów komunistycznych w piosence *Sza (Cisza)*. To niezwykle charakterystyczne dla zagubienia w świecie wartości po upadku ZSRR ironiczne pytanie stało się zresztą tytułem albumu zespołu z 1992 roku.

Podobnym przykładem, bardzo jednostronnej percepcji rosyjskiej kultury popularnej w Polsce, może być odbiór filmu *9 kompanija Fiodora Bodnarczuka (9 Kompania Fiodora Bodnarczuka)*. Piotr Gociek pisze na przykład we „Wprost”, wychodząc od swojej oceny filmu, iż „wojenne kino rosyjskie sięga do radzieckich wzorców, by propagować kult imperium” i dodaje, że *9 Kompania* „to nie film antywojenny, ale jeszcze jeden hymn ku czci rosyjskiego żołnierza”. *9 Kompania* nie jest oczywiście filmem pacyfistycznym, tak jak nie jest nią wspomniana piosenka *Dawaj za* grupy Liube, ale trudno też powiedzieć, pomimo że chwalił ją nawet sam prezydent Putin, że jest to film jednoznacznie gloryfikujący wojnę, jak prezentuje go Gociek. Skupia się raczej na tragicznym losie żołnierzy, daremności ich poświęcenia i ofiary życia. Czyni to oczywiście zgodnie z dominującymi we współczesnej Rosji tendencjami depolityzującymi w dużym stopniu przeszłość historyczną. Jest to jednak jednocześnie film pełen niejednoznaczności i ukrytych aluzji, od których coraz bardziej odzwyczajają się polscy odbiorcy przywykający do klasycznej zachodniej jednowymiarowości i przejrzystości intencji politycznych dzieł filmowych zachodniej kinematografii głównego nurtu. Natomiast, jak wskazują rosyjscy krytycy, *9 Kompania* może być postrzegana, między innymi, jako element debaty na temat sensu wojny w Czeczenii, na temat której, biorąc pod uwagę uwarunkowania polityczne, trudno byłoby obecnie nakręcić poważny film. Warto też wspomnieć, że do filmów „imperialnej propagandy”, w tym samym artykule, Gociek zalicza *Szatrafbat (Batalion Karny)* Nikołaja Dostala. Wzmiankujemy tu tylko, że film niezwykle obrazowo ilustruje okrucieństwo stalinowskiej polityki prowadzenia wojny bez oglądania się na straty w ludziach. Podobnie jak w *9 Kompanii* w końcowej scenie filmu przy życiu pozostaje tylko jeden z bohaterów – wszyscy pozostali giną w wyniku bezmyślnego i brutalnego sposobu prowadzenia wojny przez władców na Kremlu. Jednocześnie jeden z głównych bohaterów filmu decyduje się na służbę w szeregach armii Własowa, walczącej u boku Niemców, a jego wybór przedstawiany jest jako zrozumiały wynik głębokiej moralnej rozterki. Trudno chyba o bardziej niejednoznaczny obraz II wojny światowej. Ciekawe zresztą, kiedy w Polsce doczekamy się filmów na temat niejednoznaczności moralnych wyborów Polaków służących w Wehrmachcie, Korpusie Bezpieczeństwa Wewnętrznego czy sowieckich formacjach specjalnych, walczących z polskim podziemiem niepodległościowym czy uczestniczących w innych tragicznych wydarzeniach wojny i lat powojennych?

Jak się wydaje, oprócz nieumiejętności uchwycenia wielowymiarowości znaczeń rosyjskiej kultury popularnej, wynikającej ze swoistego odzwyczajania się polskich odbiorców od wysoce ambiwalentnych w wymiarze politycznym form kultury, w grę wchodzić może także problem dysonansu poznawczego. Związany może on być z siłą mechanizmu symbolicznej kompensacji polskich kompleksów niższości wobec Zachodu przy pomocy wizji wyższości cywilizacyj-

no-kulturowej Polski nad Rosją (Zarycki, 2004). Ponieważ, współczesna rosyjska kultura popularna okazuje się być w wielu aspektach polem o wiele bardziej żywym i twórczym niż jest nim kultura polska, sposobem na marginalizowanie niezgodnych z oczekiwaniami poznawczymi tendencji może być deprecjonowanie twórczości rosyjskiej poprzez przypisywanie jej jednostronnego schematu upolitycznienia.

Podsumowanie

Można, jak sądzę, wyróżnić dwie podstawowe różnice pomiędzy sposobami funkcjonowania nostalgii za czasami komunistycznymi w kulturze popularnej Polski i Rosji. Po pierwsze, w Polsce zjawisko to ma, w dużym stopniu, charakter spontaniczny i w niewielkim stopniu kontrolowane jest przez instytucje państwowe, a jeżeli już to, tak jak było to całkiem niedawno, starają się one mu raczej przeciwdziałać. Eksploatacją nostalgii za komunizmem jest już w większym stopniu zainteresowany w Polsce biznes, o czym może świadczyć na przykład odkupienie licencji na *Czterech Pancernych i Psa* przez kanał „Kino Polska”. Zasadniczo jednak, jak wskazuje na to na przykład Wajda, w Polsce popularność wątków z okresu komunistycznego ma przede wszystkim charakter „kontrkulturowej” tendencji polegającej na niechęci do odgórnie narzuconych wzorów, która wydaje się cytowanej autorce polską specjalnością (Wajda, 2004: 49). W Rosji natomiast, jak pokazano to w niniejszym artykule, nostalgia za komunizmem została, pod koniec lat 90., wpisana w aktywnie promowaną przez państwo politykę kulturową. Ma ona, między innymi poprzez depolityzację sfery kulturowo-historycznej, zwiększyć siłę poparcia obecnych władz w różnych w szerokim spektrum społecznym. Jednocześnie jednak Rosja pozostaje w stosunku do Polski krajem, gdzie nawet w kulturze popularnej pozostała znaczna przestrzeń niedopowiedzenia, ambiwalencji i pola pozostawionego do prywatnej interpretacji politycznego znaczenia utworów. Choć rosyjscy twórcy kultury popularnej są więc, w dużym stopniu, zmuszeni do wpisania się w koncepcję ideologiczną, wymagającą odwoływania się do nostalgii za okresem komunistycznym, pozostawiają oni więcej zakodowanych sygnałów swojego niejednoznacznego stosunku do rzeczywistości społeczno-politycznej niż czynią to dziś ich polscy koledzy.

PRZYPISY

- ¹ Boym przypomina, że wcześniej sielankowy obraz kolchozu pokazał także Nikita Michajłow w *Spalonych słońcem*, gdzie zarysował „nostalgiczną wizję sowieckiego życia z lat 30., kiedy to ziemiaństwo rosyjskie oraz komunistyczni komisarze żyli razem i szczęśliwie w wiejskich posiadłościach, jak z Czechowa” (Boym, 2002: 294).
- ² W 2004 roku Parfionow został zwolniony z telewizji NTV za wyemitowanie wywiadu z wdową po zamordowanym przez rosyjskie służby specjalne byłym prezydencie Czeczenii Jandarbijewie. Obecnie Parfionow znów został dopuszczony na ekrany wraz ze swoim programem o spuściźnie Leonida Breżniewa.
- ³ Media donoszą o bliskich kontaktach Gazmanowa z Putinem. Firma „Gazmanov Production” uzyskuje jednocześnie kontrakty na obsługę patriotycznych koncertów i imprez kulturalnych dla państwowego koncernu Gazprom.

BIBLIOGRAFIA

- Boym, S. (2002). Nostalgia i postkomunistyczna pamięć, [w:] F. Modrzejewski, M. Sznajderman (red.). *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Gociek, P. (2006). *Szeregowiec Iwan*. „Wprost” 29 października 2006, nr 43.
- Jencks, C. (1978). *Language of post-modern architecture*. London: Academy Editions.
- Pęczak, M. (2002). *Wypijmy za nas, za was i za specnaz*, „Polityka”, 23 listopada 2002, nr 47.
- Sagalaev, V. (2006). *Imperial Fatigue: Russia's Beau Monde and the Brand Nouveau* (Leonid Parfionov), Reферat na BASEES Conference (British Association for Slavonic and East European Studies), Cambridge.
- Talarczyk-Gubała, M. (2004). *Kultura popularna i nostalgia za komunizmem*. „Kultura Popularna”, nr 4(10).
- Vogel, A. (2006). *Ostalgie – desiring a communist past?* „Antropology News”, vol. 47 (3). March.
- Wajda, K. (2004). *07 wciąż się zgłasza*. „Kultura Popularna” nr 4 (10).
- Wojciechowski, M. (2005). *Zrobiony w ZSRR*. „Gazeta Wyborcza”, 11 marca 2005.
- Zarycki, T. (2004). *Uses of Russia: The role of Russia in the Modern Polish National Identity*. „East European Politics and Societies”, vol. 2 (18).

FILMOGRAFIA

- 9 Kompania* (2005). Reż. Fiodor Bodnarczuk. Rosja.
- Good bye, Lenin* (2003). Reż. Wolfgang Becker. Niemcy.
- Namiedni 1961–2003: Nasza Era* (1997–2003). Reż. Dżanik Fazijew. Rosja.
- Staryje piesni o glawnom* (1996). Reż. Dmitri Fiks. Rosja.
- Sztrafbat* (2004). Reż. Nikołaj Dostał. Rosja.
- Spaleni słońcem* (1994). Reż. Nikita Michajłow. Rosja.