

DOROTA JEWDOKIMOW

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa
e-mail: dorota.jewdokimow@amu.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0002-9452-5523>
<https://doi.org/10.14746/h.2024.3.3>

Rosyjska straszna bajka. Potencjał krytyczny estetyki „posthorroru” grupy artystycznej Ic3peak

*A Russian Horror Fairy Tale. The critical potential
of the post-horror aesthetics of the art group Ic3peak*

Abstract. *The content of the article is an application and development of Yuri Lotman's concepts of cultural emotions, in particular the semiotics of fear. The author assumes that fear as a cultural emotion is encoded, expressed and evoked by art using its own artistic tools. The aim of the article is to indicate how the mechanism of fear can be intercepted by art and incorporated into its subversive potential. The author does this by referring to the work of the Russian artistic group Ic3Peak, which consciously reaches for the aesthetics of "post-horror," creating a coherent artistic message, as well as their artistic image. The text contains the theses that art mediates fear, depriving it of the real possibility of influence and control. At the same time, by virtue of the ambivalence of horror, which repels and attracts at the same time, mediation can paradoxically lead to the normalization of fear and its romanticization. The work of Ic3peak, apart from its critical function, creates a sense of community of experience, belonging to a larger whole that allows the fans to transcend the fear that paralyzes the individual.*

Keywords: *semiotics of fear, videoclip, "post-horror", resistance culture, Ic3peak*

Słowa kluczowe: *semiotyka strachu, wideo, „posthorror”, kultura oporu, Ic3peak*

W swych późnych pracach Jurij Łotman postulował idee semiotyki emocji, która jest szczególnie istotna w momentach społecznych niepokojów, kiedy emocje kolektywne, zbiorowe stają się konstytutywnym elementem procesu



historycznego, będąc jednocześnie ważnym regulatorem życia społecznego, poddawany i łatwo poddającym się wpływowi zewnętrznemu, szybko i niekontrolowanie rozprzestrzeniającym się¹. Rozważania Łotmana poświęcone emocjom kulturowym z dzisiejszej perspektywy możemy uznać za prekursorskie względem „zwrotu afektywnego”, jaki dokonał się w humanistyce i który zaowocował szeregiem ważnych publikacji², choć ten kierunek badań kultury był już od dawna obecny w europejskiej humanistyce³. Osobne miejsce w rozważaniach Łotmana poświęconych emocjom kulturowym zajmuje semiotyka strachu, której badacz poświęcił wiele uwagi. Pierwsze intuicje i wstępne tezy dotyczące strachu w kulturze, rozwijane w kolejnych publikacjach, rosyjsko-estoński uczyony wyraził już w szkicu napisanym wspólnie z Borysem Uspienskim *O semiotyce pojęć „wstyd” i „strach” w mechanizmie kultury*⁴. W latach 80. XX wieku Łotman napisał serię artykułów poświęconych mechanizmowi rozprzestrzeniania się strachu, wskazując, jak semiotyczne studia nad kulturą bezpośrednio prowadzą do semiotyki emocji kulturowych⁵. Semiotyka emocji kulturowych Łotmana rozwijała się paralelnie i w

¹ L. Gherlone, *Lotman Continues to Astonish: Revolutions and Collective Emotions*, „Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso” 2019, no. 14(4), ss. 163–83; M. Tamm, *Lotman and Cultural History*, w: *The Companion to Juri Lotman. A Semiotic Theory of Culture*, eds. M. Tamm, P. Torop, Bloomsbury Academic, 2022.

² B. Myrdzik, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales UMCS” 2017, Sectio N, vol. II, ss. 115–128.

³ Namysł nad rolą emocji w kulturze ma określoną już tradycję, której rekonstrukcja przekracza możliwości niniejszego tekstu i nie jest jednocześnie jego celem. Jedną z prekursorów tego kierunku namysłu nad kulturą była Ruth Benedict, która w swej pracy *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej* (tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa 2016) wprowadziła rozróżnienie na kulturę wstydu i kulturę winy, poddając je szczegółowej analizie i tworząc ich precyzyjne opisy. Fundamentalna dla tego obszaru badań jest również praca Jeana Delumeau *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.* (tłum. A. Szymanowski, Pax, Warszawa 1986), do której odwoływał się często Łotman. Ważne w tym kontekście są także rozpoznania Julii Kristewej nawiązującej zarówno do badań semiotycznych, jak też zaplecza psychoanalitycznego (*eadem*, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Universitas, Kraków 2007). Badania nad emocjami w kulturze intensyfikują się, eksplodują niemalże w związku ze „zwrotem afektywnym”, który aktualizuje, wcześniejsze wobec antropologicznych, filozoficznych ujęć emocji. Choć należy zaznaczyć, że badacze reprezentujący „zwrot afektywny” deklaratorywnie koncentrują się na badaniach afektu, mniej zaś na emocjach kulturowych będących obiektem zainteresowania Łotmana. Dlatego trzeba uznać, że Łotman inicjował kierunek badań kultury właściwy przedstawicielom „zwrotu afektywnego”, sam jednak go nie reprezentował. Wprowadzone rozróżnienie wymagałoby szerszego opracowania i omówienia. Zob. R. Nycz, *Humanistyka wczoraj i dziś. Wstęp*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, IBL PAN, Warszawa 2015.

⁴ J. Łotman, *O semiotyce pojęć „wstyd” i „strach” w mechanizmie kultury*, tłum. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, red. R. Mayenowa, E. Janus, PIW, Warszawa 1975, ss. 202–205.

⁵ J. Łotman, *Ob „Ode, vybrannoy iz Ioba” Lomonosova*, w: J. Lotman, *Izbrannyye stat’i v trekh tomakh*, vol. 2, Aleksandra, Tallin 1992, ss. 29–39; J. Łotman, *Okhota za ved’mami. Semiotika strakha*, „Sign Systems Studies” 1998, vol. 26, Tartu University Press, ss. 61–82.

splocie z koncepcją procesu historycznego poddawanego podwójnym wpływom: racjonalnym i irracjonalnym.

Treść niniejszego artykułu mieści się w dużej części w obszarze semiotyki strachu. Zakładam tu, iż strach jako emocja kulturowa jest kodowany, wyrażany i wzbudzany, ewokowany przez sztukę za pomocą właściwych jej środków artystycznych. Moim celem jest również wskazanie, jak mechanizm strachu może być przechwycony przez sztukę i włączony do jej potencjału subwersyjnego. Dokonuję tego, sięgając do twórczości rosyjskiej grupy artystycznej Ic3Peak, która w sposób świadomy sięga do estetyki „posthorroru”, kreując spójny przekaz artystyczny, jak również swój wizerunek artystyczny.

Kultura, posługując się strachem jako regulatorem zachowań ludzkich oraz skutecznym narzędziem wpływu i kontroli społecznej, wytworzyła jednocześnie szereg mechanizmów osvajania strachu, pośród których najistotniejszym pozostaje mechanizm zapośredniczenia. Mechanizm ten pełni istotną rolę w życiu psychicznym jednostki, jak również w życiu kultury. To zapośredniczenie jest przede wszystkim obecne w twórczości artystycznej, która tworząc właściwy dystans wobec obiektu zagrożenia, pozwala na bezpieczne i kontrolowane przeżywanie silnych emocji. Estetyzacja i zapośredniczenie strachu obecne są w poddawanej tu analizie twórczości współczesnej rosyjskiej grupy artystycznej Ic3peak. Realizacje artystyczne grupy wpisują się w estetykę „posthorroru”, której główną funkcją pozostaje wzbudzenie strachu, przy jednoczesnym przekształceniu tradycyjnych środków ekspresji, kodów i konwencji właściwych estetyce horroru. Estetyka ta wykorzystywana jest w ramach podejmowanej przez duet krytyki społecznej i politycznej, bezpośrednio związanej z sytuacją społeczną i polityczną Rosji. Ic3peak tworzy multimodalne realizacje artystyczne w postaci wideoklipów, których recepcja dokonuje się w obszarze wyobraźni i pamięci wizualnej odbiorcy i które zawierają poznawcze reprezentacje emocji kulturowych. Recepcja poszczególnych utworów wiąże się z procesem dekodowania znaczeń, odczytywania treści, jak również przeżywaniem emocji przez te treści ewokowanych. Artyści świadomie korzystają jednocześnie z wielu tradycji oraz konwencji muzycznych, literackich i kinematograficznych, przywołują figury, obrazy, motywy zaczerpnięte z folkloru rosyjskiego oraz popkultury. Mimo wielości łączonych przez artystów tradycji treść ich utworów pozostaje czytelna, zaś forma zachowuje cechy spójności, jasności przekazu artystycznego. Odbiór ich realizacji artystycznych będzie każdorazowo różny w zależności od kompetencji kulturowych odbiorcy, jego możliwości rozpoznawania kontekstu społecznego, kulturowego i politycznego.

Rosyjska grupa artystyczna Ic3peak została założona w październiku 2013 r. w Moskwie przez Anastazję Krieslin i Nikołaja Kostyleva. Duet tworzy eksperymentalną muzykę elektroniczną, swoją twórczość określa jako „wizualny terroryzm”, „operę futurystyczną”, które to określenia sugerują łączenie różnych konwencji i modalności zmysłowych, z wyróżnieniem tej wizualnej, w sztuce.

Zespół nagrał dotychczas pięć albumów, z których utwory dostępne są na platformach Spotify, Apple Music, YouTube. Grupa nie jest związana z żadną wytwórnią płytową i reprezentuje nowy sposób dystrybucji muzyki, wynikający z rozwoju technologicznego. Przedmiotem moich zainteresowań będą stworzone przez grupę wideoklipy, w których istotna jest zarówno warstwa dźwiękowa, słowna, jak i wizualna. Mimo że w ograniczonym stopniu, to możemy zastosować w odniesieniu do wideoklipu pojęcie „audio-logo-wizji” sformułowane przez Michela Chiona. Ograniczony stopień stosowalności wynika z precyzyjności wprowadzonych przez Chiona pojęć formułowanych raczej na gruncie kinematografii, gdzie teledysk jest uznawany jako forma niedoskonała, pozbawiona „szczególnych ambicji intelektualnych”⁶. Ta negatywna ocena mogła wynikać z perspektywy czasowej, z której była ona formułowana: w latach 90. XX wieku teledysk był nową formą wypowiedzi artystycznej, której język rozwijał się w sposób spontaniczny i w odniesieniu do istniejących już form wypowiedzi artystycznej⁷. Współczesny teledysk, jak przekonuje w wywiadzie udzielonym Juriemu Dudiovi (30 czerwca 2020 r.) Krieslin, „wchłania wszystkie formy sztuki”⁸. Ze względu na wagę wizualności w twórczości artystów, możemy powiedzieć, że wideoklipy stanowią najpełniejszą formę wypowiedzi artystycznej duetu. W warstwie konceptualnej stanowią one efekt pracy autorskiej artystów.

Ważną częścią twórczości grupy pozostaje krytyka społeczna i polityczna. Podejmowana przez artystów problematyka zmieniała się wraz ze zmieniającą się sytuacją społeczną i polityczną w Rosji. Poszczególne utwory zawierają komentarz dotyczący istotnych problemów społeczeństwa rosyjskiego: przemocy domowej (*Plak-plak*)⁹, niezmienności władzy politycznej (*Smerti bol'she net*). W roku 2020 w klipie *Marsz*¹⁰ pojawiła się bezpośrednio tematyka antywojenna, a także sprzeciw wobec stopniowej militarystyki kraju i pojawiającym się tendencjom antydemokratycznym. Anastazja Krieslin śpiewa: „Jakbym była obca w swej rodzinie/ Jednak się nie boję i się nie okłamuję/ Moje ciało w bliznach, a dłoń w brudzie/ Szukam swego domu i korzeni tak jak ty/ [...] Moje serce pękło, a w oczach tęsknota/ Nigdy więcej nie powrócę/ Z każdym rokiem powietrze wokół cięższe/Nie chcę zabijać

⁶ M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Ha!art, Warszawa–Kraków 2012, s. 134.

⁷ Zob. szerzej: U. Jarecka, *Od teledysku do wideoklipu*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002; eadem, *Świat wideoklipu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999; M. Pick, *Poetyka wideoklipu muzycznego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2021, nr 4055, Literatura i kultura popularna, Wrocław, ss. 481–493.

⁸ IC3PEAK – *music and modern art / вДyдь*, <https://www.youtube.com/watch?v=95ReakCrX0&t=3531s> [dostęp: 20.07.2024].

⁹ Ic3peak, *Plak-plak*, <https://www.youtube.com/watch?v=Y6tDdjOmsCY> [dostęp: 20.07.2024].

¹⁰ Ic3peak, *Marsz*, <https://www.youtube.com/watch?v=xqohApD6Ng8> [dostęp: 12.09.2024].

ludzi/ Bez zaproszenia wchodzi do mego domu/ Nowe słowo i nowe prawo”¹¹. W ich twórczości dostrzegamy proces stopniowej aktywizacji postawy obywatelskiej pod wpływem okoliczności politycznych, wprowadzania kolejnych praw ograniczających wolność wypowiedzi. Artyści również bezpośrednio zaangażowali się w protesty antyrządowe¹², brali w nich udział i występowali podczas ich trwania. Aktywność artystyczna grupy uruchamia swój naturalny potencjał subwersyjny, staje się narzędziem protestu społecznego, ważnym ogniwem rodzącej się w Rosji kultury oporu, która może „istnieć tylko wtedy, gdy rozwija się myśl krytyczna. [...] Opór przeciwko zawłaszczeniu symbolicznemu przez kulturę większości, jej wartościom i kategoriom, strategiom biograficznym i oficjalnej historii, tylko dzięki myśli krytycznej może stać się podstawą alternatywnych kultur”¹³. To tworzenie alternatywnej wizji rzeczywistości stanowi deklaratywnie główny cel grupy Ic3peak.

Momentem przełomowym w ich rozwoju artystycznym była publikacja na platformie YouTube 30 października 2018 r. wideoklipu *Smerti bol'she net*¹⁴ (147 mln wyświetleń), po której duet został poddany surowym represjom ze strony służb bezpieczeństwa. Bezpośrednio po premierze wideoklipu zaczęły się problemy z organizacją koncertów. Każdemu koncertowi towarzyszyła policja, poddając samych artystów i organizatorów koncertów wielokrotnym przesłuchaniom, co dokumentuje film Andrieja Łoszaka *Pust' vse gorit*¹⁵ (pol. *Niech wszystko płonie*), stanowiący relację z koncertu w Woroneżu. Ogromna popularność wideoklipu grupy wzbudziła zainteresowanie Nikity Michalkowa, który na swoim kanale Besagon TV¹⁶ poświęcił wiele uwagi utworowi rosyjskiej grupy. Reżyser odniósł się do

¹¹ Tłumaczenie literalne Dorota Jewdokimow, tekst oryginalny: „Я будто чужая в своей родной семье/ Но я не боюсь и я не вру себе/ Мое тело в шрамах, а ладонь в грязи/ Я ищу свой дом и корни как и ты/ [...] Мое сердце в сколах, а в глазах тоска/ Не вернусь обратно больше никогда/ Воздух вокруг с каждым годом душней/ Я не хочу убивать людей/ Без приглашения заходят в мой дом/ Новое слово и новый закон”. <https://genius.com/Ic3peak-marching-lyrics> [dostęp: 12.09.2024].

¹² Grupa Ic3peak występowała (wraz z innymi grupami – Krovostok, Face) na proteście 10 sierpnia 2019 r. w Moskwie, którego bezpośrednim powodem była odmowa rejestracji kandydatów niezależnych w wyborach samorządowych. Był to jeden z wielu protestów w miastach rosyjskich w roku 2019. Zob.: <https://zona.media/article/2019/08/10/sakharov> [dostęp: 20.07.2024]; <https://www.youtube.com/watch?v=YC9w11ogNxM> [dostęp: 20.07.2024].

¹³ E. Rewers, *Subwersyjny podmiot w ruchu. Wprowadzenie*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacja. Praktyka” 2010, nr 2(64), s. 8.

¹⁴ Ic3peak, *Smerti bol'she net*, <https://www.youtube.com/watch?v=MBG3Gdt5OGs> [dostęp: 15.07.2024]. Aktualnie wideoklip osiągnął poziom około 170 mln wyświetleń.

¹⁵ *Pust' vse gorit*, Specprojekt Andrieja Łoszaka, <https://www.youtube.com/watch?v=arL4iw3td2s> [dostęp: 20.07.2024].

¹⁶ Kanał „Besagon TV” został założony przez reżysera w 2011 r.. Miał on formę monologu reżysera, zawierającego odpowiedzi na pytania, które formułowali jego odbiorcy. W kanale tym Michalkow zasłynął z głoszenia teorii konspiracyjnych. Kanał został zablokowany na początku 2024 r. (<https://meduza.io/news/2024/01/18/s-youtube-udalili-kanal-nikity-mihalkova-besogontv>) [dostęp: 15.07.2024]. Obecnie program jest dostępny jedynie na rosyjskich platformach, o czym

fenomenowi masowej popularności wideoklipu, który w ówczesnym czasie osiągnął poziom 7 mln odsłon. Wypowiedź Michałkowa, którą poddam tu szczegółowej analizie, zakotwicza sam utwór w kręgu uruchamianego przez kulturę mechanizmu strachu, któremu artyści ostatecznie umykają, posługując się nim samym w dokonanej subwersji artystycznej. Sam mechanizm strachu, który rozpoznaje i opisuje w swych pracach Łotman, jak również Delumeau, jest właściwy dla całej kultury europejskiej, jednak różnie, zależnie od kontekstu historyczno-kulturowego, definiowane są obiekty strachu, co jest związane z doświadczeniem historycznym i polityką pamięci określonej wspólnoty kulturowej. Obiekt strachu, jak przekonuje Łotman, „jest konstrukcją społeczną, produktem kodów semiotycznych, za pomocą którego dana społeczność koduje samą siebie i otaczający świat”¹⁷. Kultura rosyjska w toku swego rozwoju historyczno-kulturowego skonstruowała właściwe sobie spektrum obiektów strachu, które jest rozpoznawalne dla uczestników danej kultury, w tym również dla Michałkowa, jak i twórców oraz odbiorców grupy Ic3peak.

Reżyser uznaje na wstępie swego długiego wywodu, iż „te siedem milionów” odsłon to ci, którzy nie oglądają telewizji, co wiąże się z dezaprobatą Michałkowa i lokuje już na wstępie odbiorców po niewłaściwej stronie. Grupę odbiorczą reżyser identyfikuje jako tych, którzy nie poddają się i wymykają przekazowi formowanemu przez główny kanał dystrybucji narracji oficjalnej, centralnej, promowanej przez aparat władzy, popieranej i bezpośrednio współtworzonej przez Michałkova. Michałkow podkreśla jakość i profesjonalizm realizacji artystycznej Ic3peak i podejmuje próbę wyjaśnienia popularności wideoklipu. Twierdząc: „Powtarzają [odbiorcy – D.J.] słowa, bo są proste, wideoklip atrakcyjny, wpisuje się w ich subkulturę”, uznaje jednocześnie, że odbiór przekazu jest bezmyślny i dokonuje się bez zrozumienia zawartego w nim przekazu. Przy czym znaczenie to jest proste, co ilustrowane jest wpisem syntetycznie objaśniającym znaczenia. Cały komentarz pojawia się w kadrze ilustrującym wypowiedź Michałkowa:

Wampiry reprezentują władzę pijącą krew narodu (kieliszki z krwią) i karmiącą się martwą ideologią ZSRR (jedzą mięso przed Mauzoleum [Lenina – D.J.]), podtrzymują ich siły bezpieczeństwa, bez pomocy których nie są w stanie zachować władzy (wampiry na ramionach OMON-owców). Łańcuch prawdopodobnie odnosi się do bandyckiej przeszłości wielu naszych urzędników. [...] Dalej wampiry kręcą się na karuzeli (nawiązanie do sfalszowanych wyborów). Nasza władza zachowuje się tak, jakby była nieśmiertelna i wszystko było jej wolno i, sami tego nie zauważając, sami siebie podpalają, popychają naród do radykalnych czynów (scena na początku z zapalką i na końcu, kiedy wampiry spłonęły od własnego płomienia).

Na ekranie widzimy cały komentarz, jednak Michałkow przytacza jedynie jego początkowy fragment, a dalszy jego ciąg streszcza, niemal całkowicie zmieniając

informacje odnajdujemy na oficjalnym profilu „Besogona” w sieci społecznościowej Telegram: <https://t.me/nikitabsg/1033> [dostęp: 21.10.2024].

¹⁷ J. Łotman, *Okhota za ved'mami...*, s. 64.

jego sens. „Twój kraj to obrzydliwe zgromadzenia wampirów, które pożerają własny naród. Cerkiew, która nic nie może zrobić, bo jest bezsilna. Najlepszym wyjściem z tej sytuacji jest opuszczenie tego świata”. W ujęciu reżysera artyści nawołują do samobójstwa. Interpretacja Michałkowa jest sprzeczna z prezentowanym przez niego samego komentarzem, jak również wymową utworu. Reżyser wskazując śmiertelne zagrożenie zawarte w utworze, poleca prace wychowawczą z jego odbiorcami: „Trzeba pracować, Proszę Państwa! – nawołuje – żeby rozumieli, że jest świątynia, której nie można dotykać, że była wielka wojna, której oni nawet nie znają, że są rzeczy, z których nie można kpić, że nauczyciel, to najwyższa godność człowieka, że nie można go poniżyć, że nie można kpić z bezsilnego i publikować to w Internecie”. W kadrze pojawiają się kolejne zdjęcia ilustrujące słowa reżysera, a pośród nich nauczycielka pochylająca się nad dzieckiem, z przypiętą wstążeczką św. Jerzego, która w kolejnych latach stanie się symbolem inwazji zbrojnej Rosji na terytorium Ukrainy. Dalej cytuje słowa swego przodka, historyka Dmitrija Konczałowskiego: „W państwie, gdzie zagubione zostały pojęcia grzechu i wstydu, porządek może być utrzymany tylko przez reżim policyjny i przemoc”. Cytat ten pochodzi z wydanej już po śmierci filozofa książki *Puti Rosii. Razmyshleniya o russkom narode, bol'shevizme i sovremennoy civilizacii*¹⁸. Przytoczony zostaje w jego oderwaniu od kontekstu, co uniemożliwia wnikliwą lekturę myśli Konczałowskiego, przy tym reżyser powołując się na pokrewieństwo, niejako sugeruje ciągłość myśli filozofa reprezentowaną przez światopogląd potomków i swe naturalne prawo do właściwego odczytania frazy odległego przodka. Odczytanie to natomiast przeistacza się w bezpośrednie uzasadnienie przemocy. „Jeżeli nie umiemy wychować pokolenia rozumiejącego, czym jest grzech i wstyd, nie możemy narzekać na to, że porządek w kraju będzie utrzymywany przez reżim policyjny i przemoc. Potrzebujemy tego”¹⁹. To szczegółowe odtworzenie wypowiedzi Michałkowa sformułowanej jeszcze w roku 2018 zawiera jasno określony porządek społeczny oparty na nienaruszalnym i niepoddającym się negocjacji fundamencie zbudowanym na ogólnie sformułowanych wartościach, spośród których najistotniejsza wydaje się pamięć o drugiej wojnie światowej i bezwzględne posłuszeństwo wobec nauczycieli, którzy są nośnikami tej pamięci. Wypowiedź reżysera z dzisiejszej perspektywy wydaje się niezwykle aktualna, a jego możliwości realizacji, postulowanego wówczas porządku, większe niż kiedykolwiek. Postulaty te stały się programem wychowawczym dla całego narodu, co inna artystka rosyjska Zemfira, uznana w Rosji za „zagraniczną agentkę”, streściła we frazie „My nauczim Tebia, s*ka, rodinu liubit”²⁰.

¹⁸ D. Konczałowski, *Puti Rosii. Razmyshleniya o russkom narode, bol'shevizme i sovremennoy civilizacii*, Ymca-Press, Paryż 1969.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=qVysBbSQVM0> [dostęp: 20.07.2024].

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=kq2r2DVgEgq> [dostęp: 20.07.2024].

Wypowiedź Michałkowa, odniesiona do rozstrzygnięć teoretycznych Łotmana i Uspienskiego wprowadzających odróżnienie wstydu i strachu w ich funkcji regulatywnej, ujawnia kolejny wymiar dalekosiężnych konsekwencji, jakie niesie ustanawiany w niej porządek społeczny. Jak pokazuje Michałkow – tam, gdzie nie ma wstydu, musi być wprowadzony strach, tym samym wprowadzając wewnątrz społeczności rosyjskiej ostry podział na „my” kulturowe, zakotwiczone w jasno określonym i niepodlegającym jakimkolwiek renegocjacji systemie znaczeń i wartości, oraz „innych”. Wynika to bezpośrednio z ustaleń semiotyków radzieckich przyjmujących jako wyjściowe zaproponowane przez Claude’a Lévi-Straussa rozumienie kultury jako „systemu ograniczeń dodatkowych nakładanych na naturalne zachowanie człowieka”²¹. Łotman i Uspienski uznają, iż „z psychologicznego punktu widzenia sfera ograniczeń nakładanych na zachowanie przez jakiś typ kultury może być podzielona na dwa obszary: regulowany przez wstyd oraz regulowany przez strach”²². Natomiast

[w]yodrębnienie w jakiejś społeczności grupy zorganizowanej przez wstyd oraz grupy zorganizowanej przez strach pokrywa się z podziałem na „my” i „oni”. Charakter ograniczeń nakładanych na „nas” i na „nich” jest w tym świetle zasadniczo różny. „My” kulturowe to społeczność, wewnątrz której działają normy wstydu i honoru. Strach i przymus określają nasz stosunek do „innych”²³.

Tym samym wyodrębniona przez Michałkowa „subkultura” reprezentowana przez młodych odbiorców grupy Ic3peak, która nie przyswoiła „właściwych” wartości, sytuuje się na zewnątrz „my” kulturowego. Poszczególne jednostki mogą być jednak wchłonięte przez „my” kulturowe na drodze procesu wychowawczego, resocjalizacji. W innym przypadku uznane zostaną za element subwersyjny zagrażający spójności „samoopisu kultury”, co we współczesnej rzeczywistości kulturowej Rosji jest doskonale uchwycone przez termin „agenta zagranicznego”, oznaczający status prawny określonych osób nierespektujących tworzonych przez struktury centralne gramatyki, ścisłych kodyfikacji zwyczajów lub przepisów prawnych. Ścisłe kontrolowana wewnętrzna organizacja kultury rosyjskiej, pozostając koniecznością ze względu na wewnętrzną spójność systemu, wiąże się jednak z utratą pewnej nieokreśloności generującej dynamizm i rozwój²⁴.

Przykład grupy artystycznej Ic3peak ilustruje proces ustanawiania „my” kulturowego, ścisłej organizacji struktur centralnych, tworzenia samoopisu i rozprzestrzenienia norm i wartości ustanawianych przez centrum. Wytwarzane na poziomie centrum, początkowo w formie postulatów, gramatyki opisu rzeczywistości, hierarchie wartości, ale również świadomie konstruowane obiekty strachu zostają

²¹ J. Łotman, *O semiotyce pojęć „wstyd” i „strach”...*, s. 171.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, ss. 202–204.

przyswojone przez ogół i traktowane jako powszechnie obowiązujące. Koncerty grupy Ic3peak początkowo uznane są za zagrożenie i odwoływane przez organy władzy, jednak stopniowo inicjatywę przejmują również organizacje o charakterze obywatelskim, działające oddolnie na poziomie społeczności lokalnych. W Kaliningradzie przeciw koncertowi grupy występuje z własnej inicjatywy organizacja broniąca praw dziecka. Anastazja Kreslin w jednym z wywiadów tłumaczy to w następujący sposób: „Im po prostu nie podoba się, oni nie rozumieją nowej kultury, boją się jej, pojawia się jakiś strach. Wydaje się im, że to działa niszcząco na psychikę dzieci”²⁵. Zestawiając wypowiedzi Michałkowa i Anastazji Kreslin, widzimy, że kwestia usytuowania źródła strachu, ustanowienia realnego obiektu, staje się skomplikowana. Władza straszy, bo się boi, jednak realne zagrożenie ulega zamazaniu, obiekt strachu cyrkuluje. Artyści reprezentujący naród stają się źródłem strachu władzy. Ta ambiwalencja związana z lokalizacją właściwego źródła strachu, wraz z odniesieniem do bipolarnego podziału na „my” i „oni”, będzie pojawiała się w wideoklipach grupy. Mechanizm kulturowego ustanawiania obiektu strachu precyzyjnie opisuje Łotman: „W tej sytuacji pojawiają się zmystyfikowani, semiotycznie skonstruowani adresaci – nie zagrożenie wywołuje strach, a strach konstruuje zagrożenie”²⁶, obiekt strachu jest konstruowany za pomocą powszechnie obowiązujących kodów kulturowych. Sposób kodowania strachu przez kulturę oraz jego osvajania staje się jednym z głównych tematów twórczości Ic3peak. Artyści rozpoznają ambiwalencje związaną z lokalizacją właściwego źródła strachu, wraz z odniesieniem do bipolarnego podziału na „my” i „oni” i w sposób świadomy posługują ustanowionymi przez kulturę kodami i konwencjami, sięgając do folkloru, jak również do kultury popularnej, by uruchomić krytyczny potencjał sztuki.

Ic3peak to „sztuka współczesna z muzyką”²⁷. Tworzone przez duet wideoklipy stanowią określoną formę wypowiedzi artystycznej, którą charakteryzuje modalność. W jednym z wywiadów Anastazja Kreslin mówi:

[...] muzyka jest sama w sobie językiem. Umiejętne połączenie muzyki i języka działa na słuchacza. Obraz w piosenkach Ic3peak jest również językiem, przy tym uniwersalnym, niewymagającym tłumaczenia. W ten sposób próbujemy uczynić naszą muzykę dostępną dla wszystkich²⁸.

²⁵ Radio Baltkom, <https://www.youtube.com/watch?v=Xde6HbQpno8&t=2s> [dostęp: 23.07.2024].

²⁶ J. Łotman, *Okhota za ved'mami...*, ss. 63–64. Oryg.: „В этой ситуации возникают мистифицированные, семиотически конструируемые адресаты — не угроза вызывает страх, а страх конструирует угрозу. Объект страха является социальной конструкцией, порождением семиотических кодов, с помощью которых данный социум кодирует самого себя и окружающим его мир”.

²⁷ IC3PEAK – *music and modern art...*

²⁸ Музыка — сама по себе язык. И если музыка и язык удачно соединяются, это воздействует на слушателя. Скрим в треках IC3PEAK — тоже язык, причем универсальный,

W wywiadzie udzielonym Juriemu Dudiovi Kreslin mówi o również o „uniwersalnym języku krzyku”. W wypowiedziach artystów dotyczących ich własnej twórczości każdorazowo pojawia się postulat sztuki inkluzyjnej, włączającej, demokratycznej, tworzenia dostępnego i czytelnego przekazu. Twórczość artystyczna grupy zaciera granicę między sztuką wysoką i sztuką popularną. Artyści sprawnie posługują się dobrze rozpoznawalnymi i czytelnymi dla szerokiego grona odbiorców obrazami popkultury i kultury ludowej, wplatając je w złożone, multimodalne struktury tekstu artystycznego. Wielojęzyczność, przenikanie się różnych systemów znakowych właściwe wideoklipom Ic3peak określa sposób ich recepcji oparty na procesie nieustannego przekodowywania i translacji, generującego nowe sensy.

Wprowadzony do treści poszczególnych utworów element folklorystyczny ustanawia lokalny kontekst kultury rosyjskiej. Lokalność sztuki multimedialnej Ic3peak ujawnia się na każdym poziomie, we wszystkich użytych kodach: w obrazach, sposobie śpiewania, języku. Przy tym element folklorystyczny zawiera również swój wymiar wychodzący poza granice lokalności. Nawiązania do bajki rosyjskiej i rosyjskiego folkloru stają się czytelne ze względu na obecność w nich pewnych uniwersalnych toposów. Określając treść swojej sztuki, artyści mówią, iż w swojej pracy podejmują problematykę świadomości mitologicznej, bajkowej, przeniesionej na plan codzienności, zadają pytanie: Jak archetypy działają w codzienności? Podjmują pracę ze „złowieszczym, mrocznym obrazem Rosji”. Przy tym zawarty w tworzonych utworach komunikat krytyczny jest każdorazowo zapośredniczony przez formę artystyczną: „To poezja [...] W pierwszym rzędzie jesteśmy artystami, a potem aktywistami”²⁹. Ic3peak tworzy spójną estetykę właściwą ich wideoklipom, jak i wizerunkom artystycznym. Estetyka ta częściowo wpisuje się w konwencję „posthorroru”.

Samo określenie „posthorroru” jest podważane przede wszystkim na gruncie badań filmoznawczych i literaturoznawczych, co dokonuje się w ramach szerszej dyskusji dotyczącej samej koncepcji postyczności. Pojęcia „posthorroru” użył jako pierwszy Steve Rose w artykule *How post-horror movies are taking over Cinema*³⁰ opublikowanym w 2017 r. na łamach „The Guardian”. Tekst Rose’a stanowi swoisty manifest awangardy horroru zawierający jej w wysokim stopniu ogólną charakterystykę. Charakterystyka ta wskazuje na nurt kina autorskiego, łamiącego dotychczasowe, bardzo ciasne – według Rose’a – reguły i kody stosowane przez twórców horrorów. Jedną z nowych jakości wprowadzonych przez twórców awan-

не требующий перевода — так мы пытаемся сделать нашу музыку доступной для всех, <https://the-flow.ru/new-flow/new-flow-vol13-ic3peak> [dostęp: 18.09.2024].

²⁹ IC3PEAK – music and modern art...; <https://www.youtube.com/watch?v=Xde6HbQpno8&list=PLxLvmEdBWGRoZk4tQKCyQSK771VOUvSj0&index=3> [dostęp: 23.07.2024]; Radio Baltkom, <https://www.youtube.com/watch?v=Xde6HbQpno8&t=2s> [dostęp: 23.07.2024].

³⁰ S. Rose, *How post-horror movies are taking over Cinema*, „The Guardian” 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night> [dostęp: 16.07.2024].

gardy horroru jest poczucie wszechogarniającego strachu bez określenia konkretnego jego obiektu. Wszystko „jest tym straszniejsze, że nie wiesz dokładnie, skąd nadejdzie horror”³¹. Pomijając w tym miejscu szczegółowy opis kontrowersji wokół samego pojęcia, przyjmuję – podążając za myślą Kseni Olkusz – iż w fantastyce tego typu zostaje zachowana zasada wzbudzania strachu przy użyciu tradycyjnego rejestru motywów, postaci, zaś dynamicznemu przekształceniu, dostosowaniu do wymogów współczesności podlegają „warunki, w których dochodzi do manifestacji nadprzyrodzonego (strachu) oraz przestrzeń, która może przeobrazić się w zagrożenie. Z tej przyczyny pojawiają się znamienne odwołania do zjawisk, przedmiotów, dyskursów czy wytworów nowoczesności, przy jednoczesnej predykcji do przywoływania figur i motywów znanych z klasycznych realizacji, lecz usytuowanych w zupełnie nowym kontekście”³². Noël Carroll w swej klasycznej już pracy *The Philosophy of Horror* wskazuje, że największą popularność horrory zyskują w czasach niepokoju społecznych, wyrażając lęki właściwe dla swoich czasów. „Wygląda na to, że w określonych warunkach historycznych dochodzi do absorpcji społecznych lęków przez horror z jego ikonografią strachu i wstrząsu”³³. Oznaczałoby to, że groza jest nieustannie aktualizowana i uwspółcześniana, jej stare motywy nabierają nowych znaczeń, zyskują nowe warianty w konfrontacji ze współczesnością, „wpisując się jednocześnie także w zupełnie odmienne od dotychczasowych dyskursy”³⁴.

Tą nową przestrzenią aktualizującą stare motywy i postaci horroru w artystycznych realizacjach grupy Ic3peak jest przestrzeń współczesnej Rosji, której emblematami pozostaje Plac Czerwony i tzw. chruszczowki, wielopiętrowe budynki mieszkalne, które na masową skalę były budowane począwszy od lat 60. XX wieku, a także sielskie krajobrazy prowincji porośnięte brzoza. W tej przestrzeni ulokowane zostają postaci wampirów, zombie, ale również postaci zaczerpnięte z folkloru słowiańskiego – Babajaga, rusalki, których nadnaturalność wpisuje się w poetykę horroru i „posthorroru”. Postaci te w określonej przestrzeni zyskują nowe znaczenia. W teledysku *Death no more* widzimy istotne punkty topografii Moskwy: budynek rządowy FR, i Plac Czerwony z jego centralnym punktem Mauzoleum Lenina, na których tle usytuowani są artyści odgrywający postaci wampirów. W dużym uproszczeniu wampiry reprezentują tu władzę w jej poczuciu nieśmiertelności, żywiącą się krwią narodu i starą ideologią ZSRR. W teledysku *Fairytale* władzę reprezentuje postać Babyjagi, od której nie ma ucieczki i która opanowuje wnętrza tych, którzy jej się obawiają. Przy tym uwewnętrzniony obraz jest przekazywany

³¹ *Ibidem*. Oryg.: „[...] is all the scarier because you don't know exactly where the horror is going to come from”.

³² K. Olkusz, *Dyskursy – konwencje – estetyka*, w: *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2018, ss. 22–23.

³³ N.E. Carroll, *Filozofia horror albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 345.

³⁴ K. Olkusz, *Dyskursy – konwencje – estetyka*, ss. 22–23.

z pokolenia na pokolenie stając się integralnym elementem tożsamości. Zaciera się tu granica między tym, co wewnętrzne i co zewnętrzne, swoje i obce. „Moje imię twój strach/ Krwawi na ustach” – śpiewa Nastia. W *Dead But Pretty* widzimy wydobywające się z grobów ciała zombie bite przez policję rosyjską. Dalej akcja przenosi się na plac miejski, gdzie toczy się taniec między ofiarami i oprawcami, by ostatecznie granica między nimi zatarła się. Pojawia się tu nawiązanie do obecnego we współczesnym języku sformułowania „zombiować”, oznaczającego bezwolność obywateli pozostających pod wpływem władzy. W teledysku *Kiss of Death* widzimy sielski krajobraz rosyjski z emblematyką właściwą kulturze rosyjskiej (samowar, suszki, bubliki), który uwodzi swą urodą, by stopniowo obnażyć rozkład i krwiożerczość (po krawędzi samowara zaczyna ściekać krew, z jabłek wypełzają larwy). Tu głównymi bohaterami są rusałki, które kuszą swą zewnętrzną urodą, wciągają w głąb ciemnego lasu, gdzie obnażają swe prawdziwe krwiożercze, przerażające oblicze. Wszystkie te obrazy mogą być odczytywane jedynie na powierzchni estetycznej, przy pominięciu odniesienia do rzeczywistości społecznej, politycznej i kulturowej współczesnej Rosji, zachowując swą atrakcyjność. I tak się często dzieje, na co wskazuje niezwykła popularność artystów poza kręgiem kultury rosyjskiej. Jednak odbiorcy znający kontekst kulturowy poszczególnych utworów bez trudu dekodują zawarty w nich przekaz krytyczny.

Podsumowując powyższe rozważania, zapytam: W jaki sposób estetyka ta może służyć krytyce społecznej i politycznej? I czy jest skutecznym jej narzędziem? Odpowiedź na te pytania może być dwójaka, tak jak dwójakie konsekwencje może nieść mechanizm zapośredniczenia strachu: z jednej strony generuje on, z drugiej zaś redukuje potencjał krytyczny sztuki, rozumiany jako możliwość tworzenia podstawy realnych zmian społeczno-kulturowych. Estetyzacja, zapośredniczając strach, pozbawia go realnej możliwości wpływu i kontroli. To, co straszne, przestaje być takie, a zredukowany strach przestaje być narzędziem kontroli społecznej. Jednocześnie, na mocy ambiwalencji grozy, która odpycha i pociąga, zapośredniczenie może paradoksalnie prowadzić do normalizacji strachu i jego romantyzacji. Prawdziwy świat staje się bajką, „straszna ruską bajką” odpychającą i pociągającą równocześnie. Straszna rosyjska bajka jest i atrakcyjna, i kusząca. Wydaje się jednak, że twórczość Ic3peak, poza swą funkcją krytyczną, odgrywa jeszcze jedną istotną funkcję – tworzy poczucie wspólnoty doświadczenia, przynależności do większej całości pozwalającej przekroczyć strach paraliżujący jednostkę. Widoczne jest to w finale wspomnianego filmu Andrieja Łoszaka *Let it all burn*³⁵, w którego opisie czytamy: „Z jednej strony tłum urzędników i policjantów, próbujących zakazać koncertu ze względu na śmieszny zarzut otrucia, z drugiej – muzycy i ich

³⁵ *Pust' vse gorit*, Specproekt Andrieia Loshaka. Oryg.: „С одной стороны, толпа чиновников и полицейских, пытающихся запретить концерт по нелепому обвинению в отравлении, с другой – музыканты и их юные фанаты, с недоумением наблюдающие за потугами людей, облаченных властью, повернуть ход истории вспять”.

młodzi fani, z zadziwieniem obserwujący starania ludzi, dysponującymi władzą, by cofnąć ruch historii”. Ta funkcja jednoczenia, tworzenia wspólnoty może okazać się decydująca w procesie kreowania zmiany kulturowej, wymierzonej przeciw próbom zatrzymania rozwoju, reifikacji i rozkładu żywej kultury.

Literatura

- Benedict R., *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa 2016.
- Carroll N.E., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przylipiak, Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Ha!art, Warszawa–Kraków 2012.
- Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, tłum. A. Szymanowski, Pax, Warszawa 1986.
- Gherlone L., *Lotman Continues to Astonish: Revolutions and Collective Emotions*, „Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso” 2019, no. 14(4).
- Łotman J., *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008.
- Jarecka U., *Od teledysku do wideoklipu*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Jarecka U., *Świat wideoklipu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999.
- Konczalowski D., *Puti Rosii. Razmyshleniya o russkom narode, bol'shevizme i sovremennoy civilizacii*, Ymca-Press, Paryż 1969.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M.P. Markowski, R. Ryziński, Universitas, Kraków 2007.
- Łotman J., *O semiotyce pojęć „wstyd” i „strach” w mechanizmie kultury*, tłum. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, red. R. Mayenowa, E. Janus, PIW, Warszawa 1975.
- Łotman J., *Ob „Ode, vybrannoy iz Ioba” Lomonosova*, w: J. Lotman, *Izbrannyye stat'i v trekh tomakh*, vol. 2, Aleksandra, Tallin 1995.
- Łotman J., *Okhota za ved'mami. Semiotika strakha*, „Sign Systems Studies” 1998, vol. 26, Tartu University Press.
- Myrdzik B., *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales UMCS” 2017, Sectio N, vol. II.
- Nycz R., *Humanistyka wczoraj i dziś. Wstęp*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Olkusz K., *Dyskursy – konwencje – estetyka*, w: *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2018.
- Pick M., *Poetyka wideoklipu muzycznego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2021, nr 4055, Literatura i kultura popularna, Wrocław.
- Rewers E., *Subwersyjny podmiot w ruchu. Wprowadzenie*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje. Praktyka” 2010, nr 2(64).
- Tamm M., *Lotman and Cultural History*, w: *The Companion to Juri Lotman. A Semiotic Theory of Culture*, eds. M. Tamm, P. Torop, Bloomsbury Academic, 2022.

Źródła internetowe

- <https://genius.com/Ic3peak-marching-lyrics> [dostęp: 12.09.2024].
- <https://meduza.io/news/2024/01/18/s-youtube-udalili-kanal-nikity-mihalkova-besogontv> [dostęp: 15.07.2024].
- <https://t.me/nikitabs/1033> [dostęp: 21.10.2024].
- <https://the-flow.ru/new-flow/new-flow-vol13-ic3peak> [dostęp: 18.09.2024].
- <https://www.youtube.com/watch?v=kq2r2DVgEqg> [dostęp: 20.07.2024].
- <https://www.youtube.com/watch?v=qVysBbSQVM0> [dostęp: 20.07.2024].
- <https://www.youtube.com/watch?v=YC9w11ogNxM> [dostęp: 20.07.2024].
- <https://www.youtube.com/watch?v=Xde6HbQpno8&list=PLxLvmEdBWGRoZk4tQKCyQSK77IVOUvSj0&index=2> [dostęp: 20.07.2024].
- <https://www.youtube.com/watch?v=Xde6HbQpno8&list=PLxLvmEdBWGRoZk4tQKCyQSK77IVOUvSj0&index=3> [dostęp: 23.07.2024].
- <https://zona.media/article/2019/08/10/sakharov> [dostęp: 20.07.2024].
- Ic3peak, *Marsz*, <https://www.youtube.com/watch?v=xqohApD6Ng8> [dostęp: 12.09.2024].
- IC3PEAK – music and modern art / в/д/ь*, <https://www.youtube.com/watch?v=95Reak-CrKX0&t=3531s> [dostęp: 20.07.2024].
- Ic3peak, *Smerti bol'she net*, <https://www.youtube.com/watch?v=MBG3Gdt5OGs> [dostęp: 15.07.2024].
- Ic3peak, <https://www.youtube.com/channel/UC2f2qst4dOzmT8gl5IrgwA> [dostęp: 12.09.2024].
- Pust' vse gorit*, Specprojekt Andrieya Loshaka, <https://www.youtube.com/watch?v=ar-L4iw3td2s&t=0s> [dostęp: 13.09.2024].
- Radio Baltkom, <https://www.youtube.com/watch?v=Xde6HbQpno8&t=2s> [dostęp: 23.07.2024].
- Rose S., *How post-horror movies are taking over Cinema*, „The Guardian” 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night> [dostęp: 16.07.2024].