# ÎNTRE NOSTALGIA RESTAURATOARE ŞI MUZEUL FANTOMELOR UTOPIEI. PRACTICI NOSTALGICE ÎN SPAŢIUL CULTURAL (POST)SOVIETIC

**Alina IORGA**

**„Dunărea de Jos" University of Galaţi**
E-mail: Alina.Crihana@ugal.ro

BETWEEN THE RESTORATIVE NOSTALGIA AND THE MUSEUM OF THE GHOSTS OF UTOPIA: NOSTALGIC PRACTICES IN POST-SOVIET CULTURAL LANDSCAPE

**Abstract**: After the collapse of the Soviet Union, particularly during the hard transition of the 90s, the highly polarized Russian society revealed two main forms of remembering and coping with recent past. This past was either idealized as a time of imperial glory, national pride, and relative welfare, even if it also included periods of anomie (the late Stalin era) or stagnation (the Brejnev era), either treated as a period of significant traumas that necessitated persistent recognition and working through. As for the official memory regimes, if the first post-Soviet decade was dominated by the totalitarian anticommunist (and antinostalgic) paradigm, the 2000s brought a radical turn, with the rise of victimhood nationalism and "redemptive" authoritarianism of the Putin era. The new mnemonic regime is shaped by an official, "patriotic" restorative nostalgia that is also placed in the centre of the presidential cultural programe designed to legitimize the authoritarian system and to support the restoration of a great, mythical Russia. Against this background, new forms of counter-memory and counter-nostalgia began to manifest within both the social and cultural field. One of the most remarkable exemples is offered within the "new realities" created by the young photographer Danila Tkachenko, who's compositions marked by a "second-hand nostalgia" challenge both the Soviet utopia and its official nostalgic-populist recostructions. By means of a special nostalgic technique based on reframing the remnants and the "trukhliashechkas" of the Soviet past – (re)interpreted as the symbols of "the perfect technocratic future that never came" –, the young artist also deconstruct the imagined "sovietness" embedded in the cultural-political products shaped by the statist patriotic nostalgia. His representations of the post-Soviet landscape are those of "a ghost of utopia", a land of ruins, of abandoned cities, of ecological disasters, and of millions unburied deads of the GULAG.
**Keywords**: post-Soviet nostalgia, utopia, anti-utopia, postmemory, prosthetic memory.

**Citation suggestion**: Iorga, Alina. "Între nostalgia restauratoare şi muzeul fantomelor utopiei. Practici nostalgice în spaţiul cultural (post)sovietici." *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 129-142.
https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.17.

Analizând, într-un studiu recent, „nostalgia second hand" din compoziţiile lui Danila Tkachenko, un fotograf născut la Moscova în 1989, Serguei Oushakine atrăgea atenţia asupra ambivalenţei experienţelor imaginativ-afective prilejuite de „noua realitate" construită în jurul aşa-numitelor *trukhliashechkas*[1] şi, în general, al rămăşiţelor fantomatice ale lumii în care s-a materializat cândva utopia comunismului sovietic. Artistul, care se consideră un „compozitor", percepând fotografia ca pe „un mod de a crea noi semnificaţii şi interpretări" şi nu „o metodă de a reda realist lumea", se foloseşte de această „prismă artistică" pentru a „manipula timpul şi vremea [meteorologică]" şi pentru a „uni locuri diferite într-un singur spaţiu vizual"[2]. Graţie unor tehnici care permit minimalizarea detaliilor şi focalizarea asupra diverselor obiective fotografiate – unite sub semnul pustiirii, al degradării, al îngropării în uitare şi al „visurilor prăbuşite" – aceste „obiecte iconice" ale

trecutului „sunt extrase din contextele lor originale şi reinserate în noi cadre vizuale”[3]. Compoziţiile lui Tkachenco au capacitatea de a proiecta, astfel – dincolo de „sentimentul dislocării temporale” şi al „pierderii”, asociate nostalgiei – o reconectare dinamică a trecutului cu prezentul, stimulând „imaginaţia mnemonică”[4] şi invitând, totodată la reflecţie critică. În proiectele tânărului artist,

> „«the» similarly resonates, inspiring simultaneously a desire to overcome it, and an acknowledgment of the constitutive dependency on the old. Far from being captivated by the enchanting power of decay and abandonment, Tkachenko tries to *reject the old order of long-term things without erasing them from history*. [...] The melancholy of abandonment seems to be overcome here by a more active desire for a *rejection through recognition*: the second-hand nostalgia operates as a way of getting to know things that should be avoided. Old things, in other words, are still acting as models, but they are models of what Tkachenko called «the perfect technocratic future that never came»” [...].[5]

Aşa cum remarcă profesorul de la Princeton, Tkachenco nu are amintiri proprii legate de lumea fantomatică recompusă în fotografii, în afara experienţei postmemoriale[6] care a inspirat colecţia *Restricted Areas* (2015). Reamintim, împreună cu Marianne Hirsch, că postmemoria implică o conectare cu trecutul mediată nu de amintirile actorilor, ci de „investirea imaginativă, proiectare şi creaţie”, „travaliul postmemorial” fiind rezultatul unei străduanii de a „*reactiva* şi *reîncorpora* structuri [...] ale memoriei sociale / naţionale şi ale celei culturale arhivate” distanţate în timp, prin „reinvestirea lor cu forme de mediere şi de expresie artistică” intim legate de experienţa individuală şi familială[7]. Potrivit mărturisirilor lui Tkachenco, prima fotografie din colecţie a fost făcută atunci când tânărul şi-a vizitat bunica în acest „oraş închis şi, înainte, secret, unde a fost dezvoltată prima bombă nucleară sovietică” şi unde „în anii ’60, avusese loc un dezastru nuclear” trecut sub tăcere de autorităţi, care a lăsat în urmă „un vast teritoriu contaminat” şi oameni atinşi de multiple afecţiuni cronice (inclusiv bunicul, răpus de o astfel de boală): „This was the starting point of my investigation into the ruthlessness of technical progress as against the human element – a particularly tragic dynamic since this search is initiated by humanity itself.”[8] Încorporată afectiv, această dinamică tragică e integrată în reprezentările vestigiilor universului sovietic, al căror efect „push-and-pull” e „tradus” în „idiomuri grafice”[9] prin intermediul unei tehnologii nostalgice aparte[10]. Ambivalenţa – cea a obiectelor fotografiate şi cea a artistului, a cărui profundă fascinaţie pentru moştenirea culturală sovietică pare a fi dublată de „o fundamentală lipsă de interes (vizual) pentru straturile istorice care au produs-o de fapt, în primul rând”[11] – este rezultatul „manipulării” dispozitivului „prismatic” care creează, prin decontextualizare/dezistoricizare şi recontextualizare, respectivul efect de distanţare / apropiere.

Ca „experienţă second hand”, întâlnirea cu moştenirea utopiei sovietice are loc la intersecţia a două viziuni şi seturi de reprezentări ale lumii recompuse în fotografii, derivate din două forme ale memoriei, pe care imaginaţia mnemonică a artistului le conectează, evidenţiindu-le, în acelaşi timp, relaţia conflictuală. Prima este (post)memoria comunicativă[12] – „interspaţiul dialogului, activat de imaginaţia mnemonică, dintre [...] noi înşine, relaţiile noastre apropiate şi ceilalţi, aflaţi la distanţă”. Este „spaţiul discursiv” al recunoaşterii şi al reconcilierii cu trecutul celorlalţi, care îşi pune amprenta asupra propriului trecut[13]. Cea de-a doua este memoria culturală, modelată de cultura politică oficială şi mediată de experienţa educaţională în lumea postsovietică. „Nostalgia second hand”, ca formă a „nostalgiei reflexive”[14], se instalează în teritoriul, deopotrivă real şi imaginar, unde se întâlnesc heterotopia[15] oraşului secret şi interzis al bunicii – multiplicată în toate „ariile restricţionate” – şi antiutopia[16] ca proiect politic deconstructiv având ca obiect eutopia asociată „nostalgiei restauratoare”[17] postsovietice. Aici devine vizibil conflictul dintre „nostalgia reflexivă” şi „nostalgia restauratoare”, pe care Svetlana Boym le defineşte în raport cu memoria socială (comunicativă) şi, respectiv, cu memoria „naţională” (încorporată în narativele oficiale):

> „Restorative nostalgia does not think of it self as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt. Restorative nostalgia is at the core of recent national and religious revivals; it knows two main plots – the return to origins and the conspiracy. Reflective nostalgia does not follow a single plot but explores ways of inhabiting many places at once and imagining different time zones; it loves details, not symbols. [...] This typology of nostalgia allows us to distinguish between national memory that is based on a single plot of national identity, and social memory, which consists of collective frameworks that mark but do not define the individual memory”.[18]

Manipulată politic de Stalin[19] şi de Brejnev, „nostalgia restauratoare” devine, în anii 2000, motorul mobilizarii naţionalist-imperialiste care îi va permite actualului preşedinte al Federaţiei Ruse – un foarte abil „războinic mnemonic”[20] – să instrumenteze o radicală răsturnare de regim memorial în sensul reactualizării „ortodoxiei” staliniste, mediată de aceea brejnevistă. „Fracturarea”[21] regimului antinostalgic (anticomunist) anterior se

află la baza proiectului prezidenţial de revigorare a „patriotismului rus" prin „recodificarea nostalgiei pentru trecutul sovietic", un trecut depolitizat şi dezistoricizat, mediat deopotrivă de politicile educaţionale şi de o „cultură muzeificată", a simulacrelor[22] substituite unei istorii care aspiră la totalizare. Rămas principala sursă de legitimare a actualului regim de la Kremlin, imaginarul sovietic constituie, începând din anii 2000, cel mai important pilon simbolic al unui program cultural ale cărui obiective majore sunt conservarea, restaurarea, reanimarea şi reactualizarea trecutului naţional[23]. Acesta din urmă e „neutralizat" ca „spaţiu politic" printr-un tip de discurs perfect convergent cu paradigma (neo)populistă marcată de bricolajul identitar şi tematic[24] şi de extrema instabilitate ideologică, fiind transformat într-un „muzeu al moştenirii istorice materiale, organizat conform agendei politice a zilei"[25]. Situat sub semnul dezideologizării reflectate în sloganul „consumă şi depolitizează!", specific erei Putin, programul care modelează regimul mnemonic oficial implică o instrumentare a nostalgiei restauratoare adaptată deopotrivă dinamicii generaţionale şi culturii populare cu care cultura politică de stat coexistă simbiotic[26]. El evocă, de pildă, pentru generaţiile mai vârstnice, pactul „non-politic" al epocii Brejnev[27], în timp ce, în cazul tinerilor, permite ancorarea discursului restaurator în universul familiar al ficţiunilor *fantasy*, prin mijlocirea hibrizilor fantasmagorici în care istoria – antrenată într-un proces de „retrofitting"[28] şi împinsă în zona *kitsch*-ului – e suprapusă narativelor eroice şi amintirilor „imaginate"[29] mediate de lumile virtuale. Această „muzeificare" a memoriei culturale – având drept efect, între altele, anularea „responsabilităţii faţă de trecutul istoric" care, fragmentat prin decontextualizare, se sustrage oricărei „perspective critice externe" – indică „o încercare tipică de a crea un stil grandios dintr-un amestec aleatoriu care vizează epoci şi contexte istorice, culturale şi politice diferite. În mod ironic, ori de câte ori justificarea ideologică este înlocuită de proiecţia tehnologică, eclectismul acestui stil grandios îşi revelează propria inadecvare şi parodia internă."[30] Acelaşi stil caracterizează peisajul compozit al simbolurilor contradictorii raportabile la memorii conflictuale, aglomerate în Piaţa Roşie – scena celebrărilor Zilei Victoriei şi a „Marelui Război Patriotic" –, al căror numitor comun este supratema dominaţiei politice:

> „Each element present is reminiscent of different forms of political domination and phases in national history, often sharply in contradiction with each other. On this unique spot Saint Basil's cathedral evokes the Great Russia of Ivan the Terrible. The Kremlin walls and the red stars on the towers recall the tsarist regime and the revolution but also symbolise post-communist presidential power. Lenin's mausoleum indicates the omnipresence of ideology and the cult of personality. The crosses of the cathedrals emphasise the religious essence of the square".[31]

Revenind la arta fotografică a tânărului educat în perioada de înflorire a acestui regim oficial, colecţiile evocând „arii restricţionate", „orizont[uri] pierdut[e]" şi o „patrie" rurală cuprinsă de flăcări, proiectată pe un fundal negru – pentru a rămâne la exemplele propuse de Oushakine –, ni se par revelatorii sub mai multe aspecte. Aşa cum am observat, Tkachenco reuşeşte nu doar să transpună grafic ambivalenţa utopiei sovietice şi a propriilor proiecţii imaginativ-afective generate de „urmele" ei tulburătoare, ci şi să transmită acel efect „push-and-pull", o impresie greu de definit în care se amestecă fascinaţia, dezolarea şi un sentiment al vidului, omniprezent în peisajele de sfârşit de lume, „îngheţate" într-un soi de limb, la graniţa dintre reversul distopic al imaginarului progresist şi cultura muzeificată a prezentului. În acelaşi timp, *Shoal*, *Drowned*, *Planetarium*, *Mannequins*, *Acid*, *Monuments*, *Motherland*, *Lost Horizon* şi *Restricted Areas*[32] încorporează un proiect deconstructiv cu o dimensiune politică asumată, care nu pierde din vedere niciunul dintre elementele esenţiale ale „utopiei practice" sovietice, ca manifestare a ceea ce Paul Ricoeur numeşte „o escatologie realizată"[33]. „Noua realitate" integrează simbolic traseul utopiei sovietice de la formele complementare ideologiei progresiste (supuse eroziunii până la transformarea în *trukhliashechkas*), la „locul de nicăieri" evocat de „imaginile" absenţei (marea dispărută, oraşele absente de pe hartă, ca şi fostele spaţii concentraţionare etc.): „The time has brought back the original meaning of utopia: u-topos is the absent place, place of nowhere. Presently, USSR is the utopia in its most strict sense. [...] The perfect technocratic future that never came." (Tkachenco, *Lost Horizon*, *Restricted Areas*)

Decupajele inserate pe fundalul bancurilor dezolante rămase în urma secării Mării Aral („reanimată" în *Shoal* şi *Drowned*), oraşele abandonate din nordul îndepărtat, construite, în condiţii inumane, de prizonieri şi înscrise pe o hartă a „colonizării interne" a Rusiei[34], vestigiile materiale ale utopiei progresului tehnologic (din varii domenii, inclusiv aerospaţial şi militar) blocate în „arii restricţionate", fostele lagăre din GULAG – o ţară a morţilor rămaşi neîngropaţi, parte a trecutului care nu trece[35] –, rămăşiţele radioactive – artefacte, clădiri, utilaje, localităţi rurale, arii naturale contaminate etc. – ale experimentelor nucleare din perioada Războiului Rece, bisericile ortodoxe în ruine, părăsite imediat după Revoluţia din 1917, satele în flăcări ale „patriei-mamă" reprezintă, toate, elemente ale acestei deconstrucţii care vizează deopotrivă utopia revoluţionară (eşuată) şi „noul regim al nostalgiei patriotice"[36] care o „recodifică" – odată cu formele multiple ale nostalgiei colective – la nivelul proiectului restaurator postsovietic. Modelată de aceleaşi ambiţii mai curând totalitare decât totalizante,

vizibile şi în procesul revizuirii istoriei naţionale, „recodificarea" în cauză implică o contopire şi o uniformizare a nostalgiilor plurivalente ale anilor '90 sub semnul unei eutopii[37] cu semnificaţii politice exclusiv pozitive[38]. Or, aşa cum observă Kevin Platt, în spaţiul ex-sovietic, unde memoria populară nostalgică revelează dinamici reperabile, dincolo de diferenţele contextuale, pretutindeni în fostul bloc socialist,

> „from the moment of its rise to prominence in the early 1990s, post-Soviet nostalgia was one of two dominant positions or "strong attractors" in the highly polarized field of affectively laden discourse concerning the Soviet past. That past was either an object of traumatic memory that demanded continued recognition and working through, or it was an object of nostalgic reminiscence. *For most individuals, perhaps, it was both of these things, in different contexts and registers of expression* [...]. During the early and middle 1990s, state rhetoric was firmly associated with the former of these two positions. In the 2000s, state rhetoric "reversed polarities" and adopted the latter".[39]

Este evident că, faţă de eutopia totalizantă (şi totalitară) ataşată nostalgiei populiste oficiale, formula „agonistă" a creaţiilor lui Tkachenco oferă suficiente puncte de ancorare pentru ambele modalităţi de rememorare a trecutului comunist / socialist. Trebuie să reamintim, în acest punct, că „agonismul" (ca noţiune extrasă din teoria politică[40] şi valorificată în domeniul *Memory Studies*) urmăreşte „o înţelegere mai complexă şi mai precisă a proceselor memoriei sociale". Promovată recent ca nouă paradigmă, menită să corecteze şi să completeze modelele competitive precedente (cosmopolit vs. naţionalist / antagonist), „memoria agonistică" posedă un considerabil potenţial revitalizant graţie abordării multiperspectiviste a conflictelor din trecut, una în măsură să înlesnească „repolitizarea sferei publice" şi contracararea „memoriilor antagoniste naţionaliste" care au marcat, în ultimii ani, peisajul european. Susţinând radicalizarea multiperspectivismului în abordarea fenomenelor memoriale, adepţii agonismului pledează, totodată, pentru o echilibrare a contrariilor, cu depăşirea blocajelor care afectează – prin polarizarea comunităţilor mnemonice – solidaritatea socială în interiorul şi dincolo de graniţele statelor-naţiuni: „Within such a democratic frame, agonistic memory strives to capture the complexity of past conflicts and the diversity of conflicting opinions and feelings about said conflicts in an effort to promote a sense of human solidarity [...]."[41]

Proiectul deconstructiv sugerat de compoziţiile lui Tkachenco şi confirmat de reflecţiile care-i însoţesc călătoriile fascinante în peisajul fostei URSS pare să se înscrie pe o astfel de traiectorie. El implică o incursiune într-un teritoriu „secretizat" în memoria politică și culturală oficială, care revelează, dincolo de „sovietismul" mitizat asociat nostalgiei restauratoare „statiste", o „fantomă a utopiei" (post)sovietice: „These days the post-Soviet landscape, constituting a ghost of utopia, epitomises the current mundanity of the countries of the former Soviet Union." (Tkachenco, *Shoal*) Atât fotografiile cât și comentariile lămuritoare recompun imaginea unei lumi populate de spectre care-i împrumută „o nouă viață", mediată de – și limitată la – iluzia artistică, cea proiectată, de pildă, în luminile „aprinse" în clădirile abandonate din fostele colonii interne ale Rusiei (*Planetarium*) sau în rămășițele Mării Aral în care Danila Tkachenco „scufundă" clădirile cu o arhitectură de „o complexitate aproape inumană", părăsite și ele și devenite vestigii ale unui „viitor eșuat": „The Aral Sea, at one point the fourth largest sea in the world, fell victim to the utopian regime and disappeared together with this regime, leaving behind a blank space. [...] Over time, the political utopias collapsed, leaving behind the architecture of a failed future and the ecological disaster of the Aral Sea." (Tkachenco, *Shoal*, *Drowned*)

„Nostalgia second hand" identificată de Serguei Oushakine în creațiile tânărului fotograf încorporează, așadar, în dimensiunea melancolică, conștiința sfârșitului utopiei ca motor al unei istorii care, „construită" de oameni, a creat un spațiu larg pentru inumanitate. În același timp, fotografiile și aparatul autointerpretativ atașat reconfigurează istoria, în prezent „muzeificată", într-o contra-narațiune subversivă în raport cu discursurile restauratoare actuale în care proiectul revoluționar rămâne, de fapt, un cadru artificial, tot atât de „viu" ca ținuturile abandonate după dezastrele nucleare, „reanimate" de artist. Ele scot la iveală „carcasa simbolică distrusă a URSS", mai curând ocultată de aceste discursuri în care proiectul revoluționar e reificat și deplasat în zona *kitsch*-ului, după ce făcuse obiectul unor tentative de revitalizare sub guvernările Hrușciov și Gorbaciov[42]. În versiunea nostalgic-populistă[43], proiectul își trăiește acum „a doua viață" doar în producțiile cinematografice și televizate de masă, parte a unei culturi populare comerciale atașate „protetic"[44] culturii politice oficiale: „The details of the destroyed symbolic carcass of the USSR have now acquired a second existence, settling on the bottom of the collective memory."[45]

Conservarea, restaurarea, reanimarea trecutului sovietic rămân blocate, în aceste cazuri, la nivelul retrofitting-ului politic căruia tânărul fotograf îi denunță, în imagini antiutopic-nostalgice, inadecvarea la realitățile „patriei-mamă", una a ruinelor și a „vastelor teritorii abandonate" în permanentă extindere: „The ruins have not only become part of the Russian landscape, but have also taken a firm hold in the consciousness of post-Soviet man in the form of nostalgia for the social structures that collapsed and utopias of the past." (Tkachenco, *Motherland*) Din această perspectivă – în mod evident instrumentală –, „nostalgia second hand"

a lui Tkachenco diferă de aceea reperabilă în peisajul ex-iugoslav[46], unde atât „cultura nostalgiei" (reflectând „un discurs (materializat) construit de sus în jos de anumite grupuri sociale în vederea atingerii anumitor obiective, și oferit ca atare sau impus celorlalți"), cât și „cultura nostalgică" (construită de jos în sus și legată de convingerile, *pattern*-urile mentalitare, sentimentele și practicile actorilor nostalgici), ambele având o dimensiune ludic-ironică[47], se raportează la experiențe istorice diferite[48]. În cazul compozițiilor lui Tkachenco, dimensiunea profundă a nostalgiei, cea analizată de Oushakine, își păstrează în întregime relevanța, în măsura în care, chiar decontextualizate și dezistoricizate – nu dintr-o lipsă de interes pentru memoria cultural-istorică, ci tocmai pentru a evidenția deconstrucția având ca obiect cultura politică oficială, într-un proces care repolitizează explicit imageria sovietică – creațiile artistului conservă, *malgré lui*, puternice „urme" afective. Ele sunt, evident, intim legate nu atât de „fantomele" materiale ale utopiei sovietice, cât de (post)memoria traumatică a bunicii, cea care dă viață orașului „închis și, înainte, secret" – unde fusese realizată prima bombă nucleară și unde se petrecuse dezastrul din anii '60 – și care reanimă, făcându-l pe artist să „reverbereze", așa-numitele *trukhliashechkas.* În acest interspațiu afectiv-imaginativ, „nostalgia second hand" a tânărului fotograf își revelează, chiar mai pregnant decât la nivelul proiectului politic subversiv, valențele reflexive. Marcat de „urmele" postmemoriei, muzeul melancolic al fantomelor utopiei sovietice construit de Tkachenco reușește să integreze deopotrivă dimensiunea regeneratoare a traumelor culturale[49] și potențialul emancipator al nostalgiei reflexive, răsturnând reprezentările fantasmatice ale nostalgiei restauratoare ca resort al narațiunilor politice hegemonice. Favorizând, prin tehnica nostalgică, multiperspectivismul, creațiile tânărului funcționează ca niște dispozitive ale „memoriei protetice" – în înțelesul pe care i l-a atribuit Alison Landsberg (2004) – articulate în manieră agonistică și susceptibile de a contrabalansa pseudosovietismul (tot „protetic") livrat de cultura politică oficială.

Reamintim că noțiunea de „memorie protetică" a lui Landsberg se referă la „producerea și diseminarea amintirilor care nu au o legătură directă cu trecutul trăit" de actorii sociali, dar care, totuși, „sunt esențiale în producerea și articularea subiectivității". Derivate din „angajarea vis-à-vis de o reprezentare mediată" (vizionarea unor filme sau a unor seriale, vizitele la muzee etc.), care „marchează adesea o traumă", aceste amintiri construite rămân intim legate de experiențe afective. Ele sunt de natură „să genereze empatie și responsabilitate socială, precum și alianțe politice care transcend [diferențele de] rasă, de clasă și de gen."[50] Astfel de „amintiri protetice" pot constitui însă, trebuie să adăugăm, rezultatul construcției politice a unor traume culturale mobilizate, nu de puține ori, în legitimarea regimurilor autoritare. Este cazul traumelor culturale construite prin intermediul filmelor propagandistice (post)sovietice, cu atât mai eficiente din perspectiva ancorării în imaginarul și afectele colective cu cât pot fi asociate unor practici comemorative de tipul cultului popular religios al morților din epoca Brejnev[51] sau al Regimentului Nemuritor și al Drumului Memoriei din zilele noastre[52]. În descrierea propusă de Landsberg, însă, aceste „amintiri senzoriale produse de *experimentarea* reprezentărilor mass media", interiorizate „ca un limb artificial" și percepute ca „reale", nu doar că pot contribui la modelarea percepției despre lume a actorilor sociali, dar pot fi instrumentate în „articularea unei relații etice cu ceilalți": „A sensuous engagement with the past [...] is the foundation for more than individual subjectivity; it becomes the basis for mediated collective identification and the production of potentially counterhegemonic public spheres."[53]

Dincolo de aspectele pozitive semnalate, asimilabile – din perspectiva „revizuirii identității colective"[54] și a creării „comunităților etice"[55] – dimensiunii regeneratoare a traumelor culturale, trebuie să remarcăm, din nou, că experiențele afective evocate nu evoluează întotdeauna în sensul construcției binelui colectiv. Așa cum arată Ilya Kalinin, în spațiul postsovietic, „identificarea nostalgică" a actorilor sociali – mediată de consumul filmelor de propagandă (vechi și noi) și al altor produse ale culturii „muzeificate" – cu „epoca de aur" (Brejnev)[56] a socialismului real are efecte contrare celor descrise de teoreticiana memoriei protetice. „Reconstrucția fantasmatică" a acestei epoci – prin „transferul valorilor contemporane ale trecutului în consumul de masă" – sub guvernarea Putin implică o infantilizare narcisică a societății, blocată în mirajul creat de „o combinație fantasmagorică de figuri istorice, evenimente eroice, elemente ale vieții cotidiene obișnuite și fragmente de amintiri personale":

> „In some ways, the subject only became soviet when it could make the 'soviet' part of its infantile narcissistic fantasy. If, formerly, its 'sovietness' was the result of an interpelation by an external ideological instance, then now this 'sovietness' has become an effect of its personal narcissistic identification, brought about by 'democratic and market choice', when the object of such an identification is selected by the desire of the subject itself".[57]

Din această perspectivă, ar fi utilă, poate, evocarea unui episod ale cărui implicaţii ulterioare, nu doar pentru spaţiul postsovietic, ci pentru întreaga lume globalizată şi antrenată în procesul transnaţionalizării memoriei, sunt încă dificil de evaluat. La începutul guvernării Brejnev, în 1968 – anul în care tancurile sovietice intrau în Praga – un licean sedus (ca majoritatea ruşilor obişnuiţi) de mitologia antifascistă încorporată în filmele de propagandă ale epocii începea să viseze la viitorul

trecutului Rusiei (post)staliniste. Liceanul, pe numele său Vladimir Putin, a fost profund marcat, potrivit relatării Svetlanei Boym, de un foarte popular serial TV, *Spada şi scutul*, a cărui intrigă despre misiunile agenţilor sovietici care lucrau în Germania nazistă a constituit impulsul care a inspirat viitoarea sa carieră în KGB. Treizeci de ani mai târziu, arată Boym, „preşedintele Rusiei, rămas fidel visurilor din tinereţe, îşi va reaminti această istorie cu multă afecţiune. În această epocă a sovietismului târziu putem afla indicii referitoare la dezvoltarea ulterioară a leadership-ului în Rusia."[58] Într-adevăr, aşa cum observă Ilya Kukulin, în epoca „stagnării" ia naştere – prin medierea aceloraşi filme de propagandă, precum şi a unor noi produse ale culturii „înalte" şi populare – „mitul de aur al stalinismului", modelat de o „nostalgie compensatorie", „fantasmatică", „estetizată", „mitologizată" (având valenţele unui protest pasiv) pentru „perioada stalinistă târzie", o epocă ambivalentă, a anomiei, dar şi a rezistenţei întruchipate de un „bărbat puternic", dihotomie persistentă, după anii '70–'80, sub forma unei „cvasi-ideologii"[59]. Înscrisă în aşa-numitul „stalinism popular", această „cvasi-ideologie" are la bază două tendinţe diferite: „estetizarea epocii postbelice de către elitele culturale" şi „opoziţia pasivă" a grupurilor situate în afara câmpului elitelor. O astfel de dinamică nostalgică conduce la cristalizarea unui „cult al "bărbatului puternic" – cel capabil să înfrângă anomia socială"[60] – care se va reproduce în anii '90 şi care va constitui, în decada următoare, unul dintre piloanele tematice ale propagandei mobilizate pentru legitimarea preşedintelui Putin. Pe acest teren al memoriei „protetice" (culturale şi comunicative) capătă „a doua viaţă" „carcasa simbolică distrusă a URSS", graţie aceloraşi mijloace „protetice" – filme de serie şi producţii televizate adaptate orizontului de aşteptare al publicului tot mai „infantilizat" de „amintirile imaginate":

> Paradoxically, the more precisely and painstakingly these works recreate everyday life and the material world of things, the less this reconstructed past appears to be realistic."[61]

Muzeul agonist al fantomelor utopiei (post)sovietice, impregnat de nostalgia „second hand" a lui Danila Tkachenco vine să fisureze acest „sovietism" oficial şi, odată cu el, o paralizie socială căreia îi contrapune „acidul" reprezentărilor unui trecut „radioactiv" secretizat, în continuare, în narațiunile restauratoare actuale. „Fanteziei dezastrului" (*Acid*) ca set de reprezentări ficționale tânărul fotograf îi opune imaginile dezastrelor reale, strategie care s-ar putea dovedi eficientă, credem, cel puțin în cazul tinerei generații, și în reconsiderarea, în aceeași manieră agonistă, a narațiunii care a dublat, începând din anii 2000, scenariul mitic legitimator al autoritarismului din zilele noastre, cel al „normalizării" prin restaurarea „marii Rusii": „It is a Russia that is unmarred by former ideological divisions (imperial and Soviet) and consistently heroic in the course of its entire history."[62] E vorba despre narațiunea antagonistă care descrie în termeni exclusiv negativi perioada tranziției, ca pe o epocă a dezordinii sociale, a haosului politic, a dezastrelor economice, dar mai ales a „decăderii și a umilinței naționale"[63] – temă privilegiată de „naționalismul victimar", al cărui „pilon epistemologic" este „sacralizarea memoriei". Ca „strategie de istoricizare"[64], aceasta din urmă implică monopolizarea interpretării trecutului, blocat într-o versiune unică a istoriei (re)configurată fie prin supra-contextualizare, fie prin decontextualizare[65].

Așa cum o atestă discursurile președintelui Putin și numeroase alte poziționări oficiale, regimul autoritar din Federația Rusă s-a legitimat de la început prin apelul la această „demonizare aprobată de stat" a decadei marcate de traume sociale reale, căreia îi opune „imaginea în oglindă" a marii Rusii mitice. Strategia care, așa cum observat, implică „fracturarea" regimului mnemonic anterior (antinostalgic), evocă același model al epocii Brejnev – a „stagnării", a pactului „non-politic", dar și a unei „bunăstări" rememorate de generațiile mai vârstnice prin filtrul filmelor ei de propagandă. Astfel, experiențele traumatizante ale unor segmente considerabile ale populației[66] sunt convertite, prin medierea strategiilor mnemonice nostalgice (proiecte culturale, parade militare, manifestări sportive), în traume culturale, în timp ce noile *master narratives* restauratoare își apropriază dimensiunea progresistă a proiectului revoluționar: „While this sort of nostalgia for immutable national origins has been part of Putin's nation-building agenda ever since he rose to power [...], more recently it has become a "source of modernization" [...], a lens for looking at the future."[67] Reamintim, în acest punct, contextul cultural al instrumentării nostalgiei restauratoare recodificate în discursurile politice, unul în care elitele de la Kremlin nu au încetat să capitalizeze pe seama „narativului dezastrului" invocat în legătură cu anii '90 și al comparației antagoniste între „criza națională" experimentată sub guvernările Gorbaciov și Elțîn, pe de o parte, și depășirea ei odată cu instalarea la putere a lui Vladimir Putin, pe de altă parte. Această „împletire" a discursurilor despre crizele din anii '80–'90 cu narativele care legitimează autoritarismul „răscumpărător" al lui Putin – înscris în mitologia reciclată a imperialismului sovieto-țarist[68] și ancorat în cultura religioasă – este reflectată, arată Oto Boele, „în cinematografia cu tematică istorică, îndeosebi în [filmele] din perioada 2004–2008, care încearcă să creeze "înlănțuiri memoriale" diacronice în scopul conectării diferitelor epoci și al sugerării paralelelor istorice":

> „On the surface these state-funded productions (or co-funded by Kremlin-loyal oligarchs) deal with entirely different periods, but they invite the viewer to extrapolate

the historical events on screen to the recent past and present: the "lawlessness" of the 1990s and the "return of law and order" after 2000. [...] Indirectly these historical parallels also testify to a "normalization of Soviet history" [...], which is no longer viewed as a failed experiment that lasted over 70 years (a popular notion when the Soviet Union was falling apart) but as an organic part of Russian history".[69]

Evident, astfel de „amintiri protetice" stimulează „memoria reactivă"[70] susținută – pe fondul apariției unei mentalități *resentimentare* pentru care „istoria apare ca o sursă de compensare morală în raport cu frustrarea permanentă" – de „cvasi-ideologia" formată în anii '70–'80 și reprodusă în următoarea decadă în jurul „sub-aparatului" *anomie vs. strongman*. În cadrul acestuia din urmă, anomia poate fi plasată fie în trecut, fie în prezent, în timp ce „bărbatul puternic" rămâne o prezență constantă. El constituie „proteza" fantasmelor „istorice" colective, cel care poate „stăpâni haosul și restaura ideea de "noi" care pare să ne fugă de sub ochi – o pierdere posibilă doar pentru că subiectul acestui "noi" este blocat în interiorul sub-aparatului și refuză să-și imagineze orice altă formă de existență socială"[71]. Manifestate, mai întâi, în rândurile învinșilor tranziției, ca expresie a nevoii de a compensa frustrările și resentimentele generate de „schimbările seismice" din perioada guvernărilor Gorbaciov și Elțîn, aceste afecte colective – care, la început de mileniu, nu mai aparțin exclusiv „domeniului forțelor de opoziție sau grupurilor marginalizate" – vor deveni, obiectul „aproprierii" și al instrumentării politice sistematice:

„[T]hese feelings have often been successfully co-opted by the state or actors aligning themselves with its restorative and often revanchist rhetoric, a strategy that seemingly annuls the rupture of 1991 and establishes continuities between the Soviet and the post-Soviet period."[72]

Ca şi alte manifestări ale „contra-nostalgiei" (inclusiv versiunea „dark"), folosite, eventual, ca „armă" împotriva naraţiunii hegemonice unidimensionale bazate pe scenariul antagonist „de-la-umilinţă-la-restaurare"[73], contra-naraţiunea întunecat-melancolică revelată de compoziţiile lui Danila Tkachenco este de natură să demonteze această perspectivă maniheistă. Instrumentând „pe dos" strategiile mnemonice care utilizează „sovietismul" în scopul legitimării autoritarismului, ea „fracturează" mitologia „normalizării" prin montajul agonist al peisajelor antiutopice ca „spaţiul alb" creat de secarea, în proporţie de 90%, a Mării Aral – „victima regimului utopist" – sau ca oraşele abandonate din nord, construite de deportaţi – „rămăşiţele traumei induse" (Tkachenco, *Shoal*, *Planetarium*). „Reanimate" prin recontextualizarea susţinută de montajul în noile cadre vizuale, aceste *non-lieux de mémoire* reuşesc să sugereze – ca reprezentări ale *absenţei* – deopotrivă caracterul utopic al fostului imperiu sovietic (în „sensul cel mai strict", de „loc de nicăieri", al utopiei) şi caracterul traumatic al multora dintre experimentele care l-au făcut cu putinţă. Sub acest (ultim) aspect, oraşele „secrete", absente de pe hartă, ca şi, în general, absenţa figurilor umane din creaţiile tânărului artist, proiectează simbolic efectele traumatice ale „uitării organizate"[74] (post)sovietice, generatoare ale „amintirilor disociate" – „traceless traces"[75] – din trecut şi din prezent. Reanimându-le prin investirea afectiv-imaginativă a „nostalgiei second hand" – mediată de postmemoria transmisă de bunica din „oraşul închis şi, înainte, secret", dar şi de componenta „îngropată" a memoriei culturale sovietice, acum recuperată (deşi respinsă din perspectivă politică) –, Tkachenco le reconstruieşte, în manieră agonistă, ca traume culturale cu potenţial regenerator-reflexiv, în timp ce demontează marile naraţiuni traumatice hegemonice, ataşate „ortodoxiei" de extracţie brejnevist-stalinistă din era Putin.

Fără a avansa ipoteze în ceea ce priveşte impactul politicilor educaţionale modelate de această „ortodoxie" asupra creaţiei reflexiv-nostalgice şi anti-restauratoare a artistului – care avea doi ani în momentul dezintegrării URSS, fiind la începutul experienţei şcolare atunci când se producea „fractura" de regim memorial menţionată anterior – se cuvine să observăm, din nou, că acesta pare să instrumenteze „pe dos" practicile aflate la baza culturii „muzeificate" oficiale (ca decontextualizarea/dezistoricizarea), răsturnând scenariile sovietismului imaginat, alimentat de nostalgia „populistă oficială"[76]. Tkachenco pare, altfel spus, să se folosească de strategiile culturale mobilizate de autoritarismul restaurator pentru a delegitima, în propriile proiecte, naraţiunile lui legitimatoare, cărora le contrapune reanimarea, reactualizarea şi conservarea „urmelor" eşecului utopiei sovietice, cele „şterse din istori[a] [oficială]" şi pe care le „respinge prin recunoaştere", pentru a relua observaţiile deja citate ale lui Serguei Oushakine. Această recunoaştere-conservare în planul artei, repolitizate şi construite în răspăr faţă de cultura politică oficială, este parte a aceluiaşi mecanism al răsturnării, generator al replicilor negative. Obiectele lui sunt produsele – aparţinând deopotrivă culturii oficiale şi celei populare – care recodifică istoria naţională şi practicile nostalgice restauratoare asociate, ca filmele istorice din perioada 2004–2008 sau ca simulacrele picturale de tipul celebrului tablou realizat de Farid Bogdalov şi Serghei Kalinin, *Sesiunea Adunării Federale* (2004), în acelaşi context revizionist. Replică a uriaşei picturi realiste (9m x 4m) – comandate de ţar lui Ilia Repin, în 1901, pentru a celebra centenarul întemeierii Consiliului de Stat – tabloul lui Bogdalov şi Kalinin (dedicat bicentenarului) este unul dintre cele mai groteşti produse ale retrofitting-ului mobilizat în scopuri politice. Potrivit

descrierii lui Serguei Oushakine, tabloul, al cărui titlu trimite la o entitate politică inexistentă, reproduce doar până la un punct modelul din 1903, cei doi pictori înlocuind figurile originale cu acelea ale scenei politice şi culturale contemporane. Apar, astfel, în decorul din 1901, chipurile lui Mihail Gorbaciov, Boris Elţîn, Vladimir Putin, Egor Gaidar, ale oligarhilor Mihail Khodorkovsky şi Boris Berezovski, dar şi cele ale unor scriitori şi artişti contemporani (inclusiv Bogdalov şi Kalinin), între care îl aflăm, surprinzător, pe Aleksandr Soljeniţîn. În „reîncarnarea postsovietică a picturii lui Repin", observă Oushakine,

„The symbolic object of the past provides a morphological frame and syntactic structure for a reproduction, but it can determine neither the content nor the perception of this replica. What the State Council project demonstrates, perhaps, more clearly is how intricate the adjustment of the internal structure of the reproduced frame is. [...] However, these duplicates are not copies, they are examples of mimicry. That is to say, there are examples of an active formal integration of a new object/individual with the available background. The point of this transformative mimicry, as the retrofitting of Repin suggests, is to become a part of the visual landscape".[77]

Oushakine, care asociază astfel de „retro-proiecte" – dincolo de instrumentările politice – cu un anume tip de expresivitate compensatorie-afazică, specifică „blocajului stilistic post-sovietic", arată că aceste strategii mnemonice restauratoare au scopul de a integra „obiectele simbolice din trecut" într-o „formă recunoscută şi recognoscibilă" şi de a modela „un set de percepţii automate" vis-à-vis de „un repertoriu comun de referinţe culturale". În realitate, însă, de cele mai multe ori, „această recunoaştere e pur formală", obiectele realizate prin tehnica retrofitting-ului fiind deposedate de istorie. Pe de altă parte, ele sunt lipsite de capacitatea de a stimula reflecţia şi de a dirija „traiectoria propriei interpretări": „Signifiers of the past, they are turned into ready-made objects, able to produce an appearance of historic continuity and stylistic coherence within the limits of one's "private collections"."[78]

Prin contrast, arta lui Tkachenco îşi invită publicul să recunoască o altă istorie decât aceea recompusă prin retrofitting-ul aflat la baza nostalgiei populiste oficiale şi să experimenteze în alt mod recunoaşterea, şi anume pe calea reflecţiei. *Trukhliashechkas*, ruinele, „peisajele" radioactive, rămăşiţele arhitecturale, artistice şi tehnologice ale universului sovietic angajează cu atât mai mult imaginaţia, afectele şi reflecţia în procesul (re)cunoaşterii istoriei şi al (re) modelării conştiinţei istorice cu cât sunt montate în cadre vizuale inedite: aici, decontextualizarea istorică e dublată de o recontextualizare simbolică şi politică. Compoziţiile agoniste ale tânărului fotograf confirmă, astfel, valenţele emancipatoare ale practicilor nostalgiei reflexive – fie ea una „second hand" – utilizabile atât ca forme de rezistenţă / disidenţă / opoziţie în raport cu formatele instituţionalizate, „canonice", ale memoriei colective (cea politică şi cea culturală: artistică, istorică şi religioasă)[79], cât şi ca modalităţi de contracarare a infantilizării memoriei sociale, în care se ancorează afectiv graţie postmemoriei. Prin ambivalenţa afectiv-imaginativă, evocată în legătură cu efectul „push-and-pull" al reanimatelor *trukhliashechkas*, artistul îşi croieşte căi de acces către spaţiile dinamice ale memoriei comunicative, cărora muzeul fantomelor utopiei le oferă „contra-memorii [„protetice"]" apte să pună în discuţie „simbolurile puterii"[80] şi să canalizeze energiile colective într-un sens autentic progresist. Observaţiile sunt valabile, firește, pentru orice comunitate memorială marcată, într-un fel sau altul, de „moştenirea sovietică", din interiorul fostului bloc estic sau din oricare colţ al lumii în care au călătorit proiectele lui Danila Tkachenco. Din această perspectivă, fantomele „orizonturilor pierdute" par să fi devenit deja – aşa cum o atestă multiplele expoziţii şi premiile obţinute de artist – agenţi ai unei „(contra)diplomaţii a memoriei" cu un potenţial considerabil de transnaţionalizare.

---

**Note:**

1. În definiţia propusă de Oushakine, termenul, care trimite la „un mic obiect de aruncat", „o bucăţică de putregai" („a little trashy thing", „a tiny piece of rot") este unul „de alint", descriind „ceva atât de deteriorat încât nu mai poate fi reparat": „... *trukhliashechka* is a material thing in a state of its (playful) afterlife. Despite losing its physical integrity, it continues to reverberate in those who handle it." Serguei Alex. Oushakine, „Second-Hand Nostalgia: Composing a New Reality out of Old Things", în *Convention 2019 "Modernization and Multiple Modernities"* (KnE Social Sciences, 2020), 182.
2. Danila Tkachenco, „Restricted Areas. Interview with Danila Tkachenko. Interview by Alexander Strecker", *LensCulture*, 2014. https://www.lensculture.com/articles/danila-tkachenko-restricted-areas-2
3. Oushakine, „Second-Hand", 182.
4. Emily Keightley şi Michael Pickering, *The Mnemonic Imagination. Remembering as Creative Practice* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 113, 114.
5. Oushakine, „Second-Hand", 187-188, s. n.
6. În termenii Mariannei Hirsch, „postmemoria descrie relaţia pe care generaţia posterioară celei care s-a confruntat cu traume

culturale sau colective o întreţine cu experienţele înaintaşilor, experienţe pe care primii şi le "amintesc" doar prin mijlocirea povestirilor, a imaginilor şi a comportamentelor în mijlocul cărora au crescut": „But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right." Marianne Hirsch, „The Generation of Postmemory", *Poetics Today* 29, nr. 1 (2008): 106-107.

7. Ibid. 107, 111.
8. Tkachenco, „Restricted".
9. Oushakine, „Second-Hand", 188.
10. Otto Boele, Boris Noordenbos şi Ksenia Robbe, „Introduction: The Many Practices of Post-Soviet Nostalgia: Affect, Appropriation, Contestation", în *Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empire's Legacies*, ed. Otto Boele, Boris Noordenbos şi Ksenia Robbe (New York: Routledge, 2020), 6.
11. Oushakine, „Second-Hand", 193.
12. Jan Assmann, „Communicative and Cultural Memory", în *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll, Ansgar Nünning şi Sara B. Young (Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2008), 109-118.
13. Keightley şi Pickering, *The Mnemonic*, 109.
14. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), xviii.
15. Michel Foucault, „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", *Diacritics* 16, nr. 1 (1986): 22-27.
16. Lyman Tower Sargent, „The Three Faces of Utopianism Revisited", *Utopian Studies*, nr. 5 (1) (1994): 9.
17. Boym, *The Future*, xviii.
18. Ibid..
19. Aşa cum arată Svetlana Boym, Stalin (principalul model al preşedintelui Putin) „restaurează", după cel de-Al Doilea Război Mondial (pentru a se relegitima, după pierderile uriaşe cauzate de conflagraţie), panteonul ţarist, integrându-l în mitologia revoluţionară: „Russian national heroes – mostly tsars – were back in fashion with all the style and splendor. Alexander Nevsky, Ivan the Terrible and Peter the Great were refashioned as Stalin's great predecessors." (Boym, *The Future*, 60)
20. Emergenţa în câmpul politic a acestei categorii de actori („mnemonic warriors") este cea care creează premisele apariţiei regimurilor memoriale „fracturate": „[I]f we observe that among the component discourses of a mnemonic regime there is at least one that is construed with an *intention* of drawing a sharp line between its authors, the guardians of the "true" version of the past, and "them", the prevaricaters or opportunists who do not know or care about the "proper" shape of collective memory – we call the author(s) of such discourses "mnemonic warriors" and the resulting mnemonic regime *fractured*." Jan Kubik şi Michael Bernhard, „A Theory of the Politics of Memory", în *Twenty Years after Communism. The Politics of Memory and Commemoration*, ed. Michael Bernhard şi Jan Kubik (New York: Oxford University Press, 2014), 17. Chiar de la începutul primului său mandat, preşedintele Putin a adoptat conduita unui „memory warrior", participând la reactualizarea cultului predecesorului (auto)proiectat ca lider mesianic, pe care l-a celebrat ca erou al „Marelui Război Patriotic" şi constructor al statului, „by allowing busts and plaques of Stalin to be placed at the Kremlin and Victory Park, and by repeating on 9 May 2000 the opening of the speech Stalin used in 1945 to announce the Soviet victory." Thomas C. Wolfe, „Past as Present, Myth, or History? Discourses of time and The Great Fatherland War", în *The Politics of Memory in Postwar Europe*, ed. Richard Lebow, Wulf Kansteiner şi Claudio Fogu (Durham & Londra: Duke University Press, 2006), 277-278.
21. Kubik şi Bernhard, „A Theory", 17.
22. Ilya Kalinin, „Decontextualization of History: Fantasmic Rebuilding of the Soviet Past", în *Convention 2019 "Modernization and Multiple Modernities"* (KnE Social Sciences, 2020), 332, 334. Cf. Serguei Alex. Oushakine, „"We're nostalgic but we're not crazy": Retrofitting the Past in Russia", *The Russian Review* 66, nr. 3 (2007): 476.
23. Kalinin, „Decontextualization", 332.
24. Sergiu Mişcoiu, *Au pouvoir par le 'Peuple'. Le populisme saisi par la théorie du discours* (Paris: L'Harmattan, 2011), 102.
25. Kalinin, „Decontextualization", 332, 334.
26. Ibid., 341, 333.
27. Maya Nadkarni şi Olga Shevchenko, „The politics of nostalgia in the aftermath of socialism's collapse. A case for comparative analysis", în *Anthropology and nostalgia*, ed. Olivia Angé şi David Berliner (New York & Oxford: Berghahn Books, 2016), 85.
28. Oushakine, „We're nostalgic".
29. Andreas Huyssen, „Present pasts: media, politics, amnesia", *Public Culture*, nr. 12 (2000): 27.
30. Kalinin, „Decontextualization", 334.
31. Harald Wydra, *Communism and the Emergence of Democracy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 238.
32. Avem în vedere o parte dintre proiectele expuse pe pagina web a artistului, însoţite de descrierile şi interpretările oferite de el însuşi: https://danilatkachenko.com/projects/. Pentru citatele extrase din prezentările lui Tkachenco, referinţele (titlurile proiectelor) sunt inserate în textul articolului, între paranteze.
33. Paul Ricœur, „L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social", *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, nr. 2 (1984): 62.
34. Potrivit descrierii artistului, „Uniunea Sovietică a oferit unul dintre cele mai dure exemple de colonizare internă, în cadrul

căreia populaţii întregi au fost deportate în teritorii îndepărtate şi, până atunci, sălbatice. Utopia sovietică, implicând promisiunea dreptăţii sociale şi a unei vieţi fericite", a fost proiectată „să se extindă cu mult dincolo de ariile dezvoltate şi asimilate, până în estul îndepărtat al Rusiei şi chiar în spaţiu." În cele mai multe cazuri, însă, „proiectele la scară mare implementate în scopul asimilării nordului" s-au dovedit a fi „total lipsite de sens" şi au fost, până la urmă, abandonate. Oraşele părăsite – pe care regimul totalitar le-a construit „cu mâinile goale ale prizonierilor care au trăit într-un ger permanent" – reprezintă „rămăşiţele acestor traume induse". (Tkachenco, *Planetarium*)

35. „Milioane de oameni nevinovaţi – arată creatorul *Manechinelor* – au fost victimele GULAG-ului, inclusiv cetăţenii URSS, dar şi cei ai altor ţări: cehi, unguri, francezi, americani etc." Rusia universului concentraţionar (nemarcat pe hărţi) este „o ţară a morţilor rămaşi neîngropaţi". Este „unul dintre motivele pentru care trecutul recent continuă să bântuie politica şi culturile din Rusia, să polarizeze societatea şi să restricţioneze opţiunile politice": The past returns in the form of fear of what the future holds and an apprehensiveness that history might repeat itself, in the process laying waste to the present." (Tkachenco, *Mannequins*)
36. Kevin M. F. Platt, „Afterword. After Nostalgia: A Backward Glance at a Backward Glance", în *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies*, 227.
37. Corin Braga, „Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie", *Metábasis, rivista di filosofia on-line*, nr. 2 (2006): 6.
38. Platt, „Afterword", 227.
39. Ibid., 230-231, s. n.
40. Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically* (London and New York: Verso, 2013).
41. Stefan Berger şi Wulf Kansteiner, „Agonistic Perspectives on the Memory of War: An Introduction", în *Agonistic Memory and the Legacy of 20th Century Wars in Europe*, ed. Stefan Berger şi Wulf Kansteiner (London: Palgrave Macmillan, 2022), 2, 3, 5.
42. „Resursele" mobilizate pentru realizarea transformării revoluţionare proiectate de Mihail Gorbaciov au fost amintirile şi produsele culturale ale epocii Hruşciov, aşadar, ale „destinderii" din anii '60. În acest sens, *perestroika*, situată sub semnul „dezideologizării" – „o exorcizare a ultimelor vestigii ale marxismului sovietic, precum şi o critică a oricărei politizări a vieţii cotidiene" (Boym, *The Future*, 66) – a fost ea însăşi „o politică memorială, una care a încercat să-i determine pe cetăţenii sovietici să-şi re-reamintească propriile trecuturi într-o lumină diferită" (Wolfe, „Past", 269). Trebuie să adăugăm că ultimul lider al URSS şi-a depăşit predecesorul – de la care recuperează viziunea „stângii carismatice" pentru articularea propriei agende reformatoare – în ceea ce priveşte reconsiderarea critică a erorilor trecutului: „Gorbachev spoke with an unprecedented candor about Stalin's crimes, not stopping in his catalog where Khrushchev had, with the outbreak of war in 1941. He insisted that the new consciousness of perestroika should be able to assimilate this history, could find strength in an honest examination of both the good and the bad aspects of the Soviet past. These references went beyond Khrushchev's "secret speech" in their explicit thematization of a necessary and truthful accounting with the past without which Soviet society could not reform itself." (Wolfe, „Past", 271).
43. Platt, „Afterword", 232.
44. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University Press, 2004).
45. Kalinin, „Decontextualization", 337.
46. Într-o analiză dedicată nostalgiei postsocialiste, Mitja Velikonja atrăgea atenţia asupra unei versiuni diferite a „nostalgiei second hand" care, deşi „adoptată, împrumutată, "sustrasă" din narativele nostalgice ale altora", poate fi la fel de „autentică" şi de puternică (prin angajamentul afectiv-imaginativ) ca „nostalgia firsthand" (2009: 538). Cercetătorul sloven – al cărui spaţiu de apartenenţă pare să fi fost cel mai marcat de răspândirea „iugo-nostalgiei" şi a „Titostalgiei" – numeşte acest fenomen „new nostalgia" sau „neostalgia", definindu-l ca „o nostalgie second hand jucăuşă, non-dogmatică, reunind o atitudine pozitivă faţă de trecutul (socialist) şi alte elemente (sub)culturale şi (sub)politice contemporane". Fenomenul rămâne legat de reprezentările (sub)culturii populare postmoderne (cum sunt cele din sfera „street culture", „Soviet sots-art", „neo-Yugorock bands" etc.) care reciclează – nu de puţine ori, cu ironie (afectuoasă) – elemente ale imageriei socialiste, mai cu seamă la nivelul comunităţilor virtuale: „Socialism disappeared from the political map of Eastern Europe but seems alive and well in the cyber world. It is astonishing how many Web sites, blogs, Internet groups, and e-shops are referring to it, mostly in a positive way." Această revizitare ironic-nostalgică a vremurilor de altădată, a temelor, a elementelor de estetică implică uneori, în contextul dezvoltării artei eclectice postmoderne, „un voiaj nomad printre stiluri ale trecutului, colaj, pastişă, palimpsest, provocare, decontextualizare, deconstrucţie, dispersie, decanonizare, perspectivă antinarativă, frivolitate şi parodie". Mitja Velikonja, „Lost in transition: Nostalgia for socialism in post-socialist countries", *East European Politics and Societies: and Cultures* 23, nr. 4 (2009): 543, 544; Vezi Nadkarni şi Shevchenko, „The politics".
47. Velikonja, „Lost", 539.
48. Să nu uităm că fostul stat multinaţional, exclus din Cominform şi, implicit, ieşit din sfera de influenţă sovietică încă din 1948, a cunoscut o traiectorie (radical) diferită faţă de cea a URSS şi a sateliţilor ei. Aşa cum arată Stefan Troebst, parţiala deschidere a Iugoslaviei către Occident la începutul anilor '50, în contextul unei grave crize economice, a constituit factorul

determinant în virajul care a particularizat statul titoist în interiorul blocului estic: „This is the only explanation why the initially absolute totalitarian claim of Titoism was later attenuated to workers' self-management, nonalignment, family-based private economy, and eventually, controlled freedom of the media." – Stefan Troebst, „Remembering Dictatorship: Eastern and Southern Europe Compared", în *Remembering communism: private and public recollections of lived experience in Southeast Europe*, ed. Maria Todorova, Augusta Dimou şi Stefan Troebst (Budapest: Central European University Press, 2014), 128. Iugo-nostalgia reînvie, aşadar, fantasmele unei lumi percepute „ca manifestare a principiilor colectivismului, ale progresului social, ale societăţii fără clase, ale solidarităţii – pe care statul sovietic le-a propagat ca ideologie centrală, discreditându-le sever în realitate". Margaret Tali şi Ieva Astahovska, „The return of suppressed memories in Eastern Europe: Locality and unsilencing difficult histories", *Memory Studies* 15, nr. 3 (2022): 512.

49. Aşa cum observă Jeffrey C. Alexander, „în măsura în care traumele sunt astfel experimentate şi, deci, imaginate şi reprezentate, identitatea colectivă va fi revizuită în mod semnificativ. Această revizuire identitară implică o tentativă mereu reînnoită de rememorare a trecutului colectiv, ştiut fiind că memoria nu este doar [o construcţie] socială şi fluidă, ci şi [una] profund conectată la sentimentul contemporan al sinelui. Identităţile sunt permanent construite şi protejate nu doar prin confruntarea prezentului şi a viitorului, ci şi prin reconstrucţia experienţei anterioare a colectivităţii. [...] Pe măsură ce intensitatea şi forţa afectivă a discursului despre traumă dispare, "lecţiile" traumei sunt materializate în monumente, muzee şi colecţii de artefacte istorice". Vezi „Toward a Theory of Cultural Trauma", în *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. Jeffrey C. Alexander et al. (Berkeley, Los Angeles & Londra: University of California Press, 2004) 22-23.
50. Landsberg, *Prosthetic*, 20, 21.
51. Claudio Fogu şi Wulf Kansteiner, „The Politics of Memory and the Poetics of History", în *The Politics of Memory in Postwar Europe*, ed. Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner şi Claudio Fogu (Durham and London: Duke University Press, 2006), 296.
52. Jade McGlynn şi Jelena Đureinović, „The alliance of victory: Russo-Serbian memory diplomacy", *Memory Studies*, 2022. Open epub. https://doi.org/10.1177/17506980211073108.
53. Landsberg, *Prosthetic*, 21.
54. Alexander, „Toward", 22.
55. Avishai Margalit, *The ethics of memory* (Cambridge MA & London: Harvard University Press, 2004 [2002]), 76, 102.
56. Nostalgia pentru această epocă – şi proiectarea ei ca „epocă de aur", deşi fusese una a stagnării, a „alienării" şi a „opoziţiei pasive" care antrenează emergenţa „mitului de aur al stalinismului" – apare în anii '90 când, în contextul crizei economice, sunt reintroduse în grila TV vechile filme de propagandă. Aşa cum arată Svetlana Boym, „mulţi telespectatori ruşi, epuizaţi de transformările şi deziluziile decadei postsovietice, au rezonat cu aceste filme şi, brusc, au început să creadă că viaţa sovietică fusese aidoma lor, uitându-şi propriile experienţe, precum şi modurile în care le receptaseră cu douăzeci de ani în urmă – cu mai mult scepticism şi cu dublu înţeles." (*The Future*, 61) Să adăugăm, împreună cu Ilya Kukulin, că, în aceiaşi ani '90, când *mass media* ruse ajung să fie „saturate de narativele anomiei şi ale declinului", se produce o schimbare radicală şi în sfera nostalgiei pentru epoca stalinistă care a început să fie „zugrăvită ca o *idilă* postmodernă". „Longing for Fear and Darkness: "Oppositional Grassroots Stalinism" in the 1970s–1980s and Its Influence on Legitimizing Political Elites in Today's Russia", în *Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empire's Legacies*, 105.
57. Kalinin, „Decontextualization", 336, 337, 340.
58. Boym, *The Future*, 60-61.
59. În definiţia propusă de Kukulin, cvasi-ideologia reprezintă „o sumă de atitudini mentale care funcţionează pentru a "explica" realitatea socială într-un mod pur subiectiv, făcând-o "comprehensibilă" (chiar dacă această înţelegere este inconfortabilă), dar care nu capătă niciodată forma unei naraţiuni consistente aşa cum se întâmplă în cazul ideologiei "obişnuite", tradiţionale". Atitudinile care caracterizează astfel de „cvasi-idologii" sunt „formate şi susţinute prin intermediul resurselor culturale ca textele media şi operele aparţinând artei „înalte" şi culturii populare". Cvasi-ideologia în cauză este susţinută de „constructul socio-cultural" articulat în jurul dihotomiei „anomie vs. bărbat puternic", pe care autorul îl numeşte „sub-aparat", noţiune derivată din aceea de „aparat", împrumutată de la Michel Foucault şi Giorgio Agamben. Cât despre acesta din urmă, el reprezintă „un set heterogen" care poate include orice, de la texte culturale la instituţii, legi, elemente arhitecturale etc. Ca „reţea" care uneşte toate aceste elemente, „aparatul" are întotdeauna „o funcţie strategică" şi se plasează la intersecţia „relaţiilor de putere" cu acelea bazate pe cunoaştere. („Longing" 102, 103); Cf. Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays* (Stanford: Stanford University Press, 2009).
60. Kukulin, „Longing", 93, 101-103.
61. Kalinin, „Decontextualization", 337-338.
62. Otto Boele, „«Perestroika and the 1990s – Those Were the Best Years of My Life!» Nostalgia for the Post-Soviet Limbo", în *Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empire's Legacies*, 207. Cf. Wydra, *Communism*, 238.
63. Boele, „Perestroika", 203.
64. Georges Mink şi Laure Neumayer, „Introduction", în *History, Memory and Politics in Central and Eastern Europe. Memory Games*, ed. Georges Mink şi Laure Neumayer (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 7.

65. În termenii istoricului sud-corean Jie-Hyun Lim, „[b]y not allowing outsiders any chance to understand 'our own unique past', sacralized memories keep a monopoly on understanding the past. In this unique past, nationalists can find a mental enclave where they can enjoy a morally comfortable position, very often disregarding the fact that these heirs of historical victimhood have become today's perpetrators." (2010: 140) În opinia lui Lim, există o asimetrie considerabilă între discursurile legitimatoare ale actorilor care instrumentează „naţionalismul victimar" în competiţii mnemonice menite să le asigure „poziţia de victime colective în războaiele memoriei". Această asimetrie este determinată de experienţele istorice diferite ale naţiunilor „defavorizate", respectiv ale celor care se bucură de un statut hegemonic. Dacă, în cazul primelor, naraţiunile legitimatoare se întemeiază pe o „supra-contextualizare" a trecutului naţional, care le înlesneşte proiectarea unui rol – „confortabil din punct de vedere moral" – de „victime ale istoriei", în cazul naţiunilor hegemonice (ca Rusia), actorii mnemonici privilegiază „decontextualizarea istoriei victimare", ocultând implicit „crimele şi păcatele din trecut": „If over-contextualization negates the coexistence of perpetrators and victims, and perhaps bystanders within the same nation, de-contextualization conceals the past of perpetrators who fell into the role of victims under certain circumstances, such as in the case of war atrocities". Jie-Hyun Lim, „Victimhood Nationalism in Contested Memories: National Mourning and Global Accountability", în *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*, ed. Aleida Assmann şi Sebastian Conrad (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 139, 141.
66. Harald Wydra schiţează, între alţii, o imagine a epocii de natură să explice impactul practicilor populist-nostalgice oficiale în rândurile populaţiei care redescoperise, între timp, epoca Brejnev ca „epocă de aur": „Crime rates increased drastically between 1989 and 1995. [...] The demographic collapse in the aftermath of communism throughout the entire region was reflected in the net natural decrease of the population with the exception of Poland, the Czech Republic, and Slovakia. [...] With the highest per capita alcohol consumption in the world, Russia also shows a wider gap in life expectancy between men (fifty-nine) and women (seventy-three) than any other country. The mortality rate of 15.1 deaths per 1,000 people puts Russia ahead of only Afghanistan among the countries of Europe, Asia, and America; the death rate among working-age Russians today is higher than a century ago." (*Communism*, 204)
67. Boele, „Perestroika", 207. Aşa cum arată Harald Wydra, „această revenire la normalitate este ea însăşi un construct mitic", bazat pe recuperarea unei recuzite variate de „simboluri naţionale, a căror mitologizare este esenţială în [tentativele] de a atenua permanenta contradicţie internă a Rusiei". (*Communism*, 238)
68. Încă din anii '20, propaganda sovietică a combinat mitologia revoluţionară progresistă cu aceea conservatoare a restauraţiei. După război, perioada terorii staliniste (a colectivizării forţate, a epurărilor şi a Gulagului, a foametei din Ucraina) a putut apărea, în cinematografia şi arta oficiale ca o „epocă a prosperităţii, a stabilităţii şi a normalităţii". Ulterior, în timpul campaniei de „aculturaţie" (*kulturnost*) – un vast program de remodelare identitară, incluzând îndoctrinarea ideologică şi menit să creeze o „cultură unificată" –, mitologia sovietică a integrat parţial imageria şi panteonul fostului imperiu (Boym, 2001: 60).
69. Boele, „Perestroika", 206, 207.
70. Georges Mink şi Laure Neumayer, „Introduction", 7.
71. Kukulin, „Longing", 104, 108-109.
72. Boele, Noordenbos şi Robbe, „Introduction", 10-11.
73. Boele, „Perestroika", 208.
74. Paul Connerton, *How societies remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006 [1989]), 14; cf. Wydra, *Communism*, 25.
75. Susannah Radstone, „Trauma theory: Contexts, Politics, Ethics", *Paragraph* 30, nr. 1 (2007): 20.
76. Platt, „Afterword", 232.
77. Oushakine, „We're nostalgic", 476.
78. Ibid., 481, 482.
79. Aleida Assmann, „Canon and Archive", în *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll, Ansgar Nünning şi Sara B. Young (Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2008), 100; Aleida Assmann, „Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past", în *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, ed. Karin Tilmans, Frank Van Vree şi Jay Winter (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 42-44.
80. Wydra, *Communism*, 224; cf. Landsberg, *Prosthetic*, 21.

**Bibliography:**

Agamben, Giorgio. *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Translated by David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009.

Alexander, Jeffrey C. "Toward a Theory of Cultural Trauma." In *Cultural Trauma and Collective Identity*, edited by Jeffrey C. Alexander et al., 1-30. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2004.

Assmann, Aleida. "Canon and Archive." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning, and Sara B. Young, 97-107. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2008.

Assmann, Aleida. "Re-framing memory: Between individual and collective forms of constructing the past." In *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*, edited by Karin Tilmans, Frank Van Vree, and Jay Winter, 35-50. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory." In *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning, and Sara B. Young, 109-118. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2008.

Berger, Stefan and Kansteiner, Wulf. "Agonistic Perspectives on the Memory of War: An Introduction." In *Agonistic Memory and the Legacy of 20th Century Wars in Europe*, edited by Stefan Berger and Wulf Kansteiner, 1-11. London: Palgrave Macmillan, 2022.

Boele, Otto, Noordenbos, Boris, and Robbe, Ksenia. "Introduction: The Many Practices of Post-Soviet Nostalgia: Affect, Appropriation, Contestation." In *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies*. Edited by Otto Boele, Boris Noordenbos, and Ksenia Robbe, 1-17. New York: Routledge, 2020.

Boele, Otto. "'Perestroika and the 1990s – Those Were the Best Years of My Life!' Nostalgia for the Post-Soviet Limbo." In *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies*. Edited by Otto Boele, Boris Noordenbos, and Ksenia Robbe, 203-223. New York: Routledge, 2020.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Braga, Corin. "Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie" ["Utopia, eutopia, dystopia, and anti-utopia"]. *Metábasis, rivista di filosofia on-line*, no. 2 (2006): 1-34.

Connerton, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006 [1989].

Fogu, Claudio and Kansteiner, Wulf. "The Politics of Memory and the Poetics of History." In *The Politics of Memory in Postwar Europe*, edited by Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner, and Claudio Fogu, 284-310. Durham & London: Duke University Press, 2006.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". *Diacritics*, no. 16 (1) (1986): 22-27.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29, no. 1 (2008): 103-128.

Huyssen, Andreas. "Present pasts: media, politics, amnesia." *Public Culture*, no. 12 (2000): 21-38.

Kalinin, Ilya. "Decontextualization of History: Fantasmic Rebuilding of the Soviet Past." In *Convention 2019 "Modernization and Multiple Modernities"*, KnE Social Sciences, 331–343, 2020. DOI: https://doi.org/10.18502/kss.v4i13.7728.

Keightley, Emily, and Michael Pickering. *The Mnemonic Imagination: Remembering as Creative Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Kubik, Jan, and Michael Bernhard. "A Theory of the Politics of Memory." In *Twenty Years after Communism: The Politics of Memory and Commemoration*, edited by Michael Bernhard and Jan Kubik, 7-34. New York: Oxford University Press, 2014.

Kukulin, Ilya. "Longing for Fear and Darkness: 'Oppositional Grassroots Stalinism' in the 1970s–1980s and Its Influence on Legitimizing Political Elites in Today's Russia." In *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies*, edited by Otto Boele, Boris Noordenbos, and Ksenia Robbe, 89-114. New York: Routledge, 2020.

Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University Press, 2004.

Lim, Jie-Hyun. "Victimhood Nationalism in Contested Memories: National Mourning and Global Accountability." In *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*, edited by Aleida Assmann and Sebastian Conrad, 138-162. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge MA & London: Harvard University Press, 2004 [2002].

Mink, Georges and Neumayer, Laure. "Introduction." In *History, Memory and Politics in Central and Eastern Europe: Memory Games*, edited by Georges Mink and Laure Neumayer, 1-20. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Mişcoiu, Sergiu. *Au pouvoir par le 'Peuple'. Le populisme saisi par la théorie du discours* [To the power by means of "People". Populism explored by discourse theory]. Paris: L'Harmattan, 2011.

Mouffe, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically*. London and New York: Verso, 2013.

Nadkarni, Maya and Shevchenko, Olga. "The Politics of Nostalgia in the Aftermath of Socialism's Collapse: A Case for Comparative Analysis". In *Anthropology and Nostalgia*, edited by Olivia Angé and David Berliner, 61-95. New York & Oxford: Berghahn Books, 2016.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Représentations*, no. 26 (1989): 7-24.

Oushakine, Serguei Alex. "'We're nostalgic but we're not crazy': Retrofitting the Past in Russia". *The Russian Review* 66, no. 3 (2007): 451-482.

Oushakine, Serguei Alex. "Second-Hand Nostalgia: Composing a New Reality out of Old Things." In *Convention 2019 "Modernization and Multiple Modernities"*, KnE Social Sciences, 180–198, 2020. https://doi.org/10.18502/kss.v4i13.7714.

Platt, Kevin M. F. "Afterword. After Nostalgia: A Backward Glance at a Backward Glance." In *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies*, edited by Otto Boele, Boris Noordenbos, and Ksenia Robbe, 224-234. New York: Routledge, 2020.

Radstone, Susannah. "Trauma theory: Contexts, Politics, Ethics." *Paragraph* 30, no. 1 (2007): 9-29.

Ricœur, Paul. "L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social" [Ideology and Utopia: Two Expressions of Social

Imaginary]. *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, no. 2 (1984): 53-64.
Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies* 5, no. 1 (1994): 1-37.
Tali, Margaret, and Ieva Astahovska. "The Return of Suppressed Memories in Eastern Europe: Locality and Unsilencing Difficult Histories." *Memory Studies* 15, no. 3 (2022): 511-522.
Tkachenco, Danila. "Restricted Areas: Interview with Danila Tkachenko. Interview by Alexander Strecker." *LensCulture*, 2014. https://www.lensculture.com/articles/danila-tkachenko-restricted-areas-2.
Troebst, Stefan. "Remembering Dictatorship: Eastern and Southern Europe Compared." In *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, edited by Maria Todorova, Augusta Dimou, and Stefan Troebst, 119-152. Budapest: Central European University Press, 2014.
Velikonja, Mitja. "Lost in Transition: Nostalgia for Socialism in Post-Socialist Countries." *East European Politics and Societies* 23, no. 4 (2009): 535–551.
Wolfe, Thomas C. "Past as Present, Myth, or History? Discourses of time and The Great Fatherland War." In *The Politics of Memory in Postwar Europe*, edited by Richard Lebow, Wulf Kansteiner, and Claudio Fogu, 249-283. Durham & London: Duke University Press, 2006.
Wydra, Harald. *Communism and the Emergence of Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.