

Elżbieta NIEROBA  
Uniwersytet Opolski  
Instytut Socjologii

*Przekaz nie jest pamięcią. Ma natomiast tę wyższość nad pamięcią, że nie zna granic ani czasowych, ani przestrzennych. To nie pamięć nam dzisiaj mówi o obyczajach, sposobach myślenia, nadziejach i rozczarowaniach naszych dalekich przodków, lecz przekaz. Przekaz, który jest nie tylko informacją, lecz zarazem nośnikiem wartości. Może mieć zatem szczególną siłę oddziaływania (...). To dzięki licznym przekazom społeczność może pielęgnować dawne kody kultury, szukając w nich wzorów dla konfiguracji swego obecnego świata.*

(Skarga 2009: 216–217)

## WPROWADZENIE. PRZESZŁOŚĆ W ZWIERCIADLE KULTURY POPULARNEJ

Świadek: Pamiętam, jakby to było wczoraj... była bardzo zimna noc, i oni powiedzieli nam, żebyśmy wszyscy stanęli w rzędach... kobiety, dzieci... wokół był drut kolczasty, psy, strażnicy.

Lanzman: I co się stało potem?

Świadek: Potem pojawił się wielki, czarny samochód. Zatrzymał się koło wagonów. Z samochodu wyszedł on.

Lanzman: To był Oscar Schindler?

Świadek: Wtedy nie wiedzieliśmy, kim on jest.

Lanzman: A potem? Co się zdarzyło potem?

Świadek: Krzyknął do nas: co się tutaj dzieje?

Lanzman: I to był Schindler?

Świadek (krzycząc): Jaki Schindler? Spielberg! Krzyknął do nas, że to nie było dobre i mamy zacząć od nowa... Musieliśmy wrócić do wagonów i zacząć wszystko od nowa! To było okropne, absolutnie okropne.

Lanzman: I? Co potem? Co się zdarzyło potem?

Świadek (bardzo spokojnie): Potem? Potem nam zapłacili i pojechaliśmy do domu. I było późno, bardzo późno. I nie zapłacili nam dużo.

Lanzman: A Spielberg?

Świadek: Spielberg? Spielberg dostał Oscara.

Przytoczony dialog (Zandberg 2006: 573) pochodzi z uznanego przez krytyków oraz popularnego, szczególnie wśród młodszej publiczności, programu satyrycznego *The Chamber Quintet* nadawanego przez telewizję izraelską. Stanowi on instruktywny przykład ilustrujący, jak bliskie są obecnie powiązania historii z kulturą popularną. Scena, w której narrator rozmawia ze starszym mężczyzną wspominającym czasy wojny przywodzi na myśl film dokumentalny *Shoah* autorstwa Claude'a Lanzmanna. Gdyby nie nieoczekiwane zakończenie, opowiadana historia wpisywałaby się w nurt stereotypowej narracji o Holokauście. *Clou* sceny czytelne jest dla wszystkich konsumentów popkultury, bowiem autorzy skeczu w niezawołowany sposób wykorzystali znany szerokiej publiczności film w reżyserii Stevena Spielberga *Lista Schindlera*. Film ten – zdaniem wielu badaczy, główny sprawca wzmożonej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku fali zainteresowania tematem Zagłady (Marshman b.r.w.: 4) – jest wręcz modelową egzemplifikacją omnipotencji produktów popkulturowych we współczesnym świecie.

Ukuty na potrzeby dyskursu publicznego termin „styl Spielberga” (Sturken 2008: 75) oznacza specyficzny dla kultury popularnej sposób konstruowania narracji o przeszłości – gdzie obraz historii jest uproszczony, wykorzystuje się stereotypowe klisze, a głównym celem tych zabiegów jest wywołanie u konsumentów określonego rejestru emocji. Rudymentem zbiorowego wyobrażenia na temat Zagłady okazuje się zatem estetyka kiczu. Dobrze samopoczucie i poczucie bezpieczeństwa potencjalnego odbiorcy jest stawiane ponad wiarygodność prezentowanych wydarzeń historycznych. Popkulturowy model wskrzeszenia przeszłości, nawet tak strasznej jak Holokaust, by wpisać się w oczekiwania i możliwości percepcyjne współczesnego widza opiera się na estetycznym systemie komunikacji masowej (Krzemińska 2010: 60), a wszystko po to, by po seansie móc „o własnych siłach wyjść z kina, wrócić do domu i spokojnie zjeść obiad” (Krzemińska 2010: 61). Filmowa opowieść „potężnego niczym dinozaur kiczu Spielberga” (Kertész 2004: 123) przyciągnęła do kin miliony widzów na całym świecie, a skutkiem fenomenu jej popularności był widoczny w przestrzeni publicznej wzrost zainteresowania tematyką Holokaustu oraz praktykami komemoratywnymi, czego wymiernym dowodem jest lawinowo rosnąca liczba odwiedzających byłe obozy koncentracyjne (miejsce pamięci Auschwitz-Birkenau w 2001 roku odwiedziło 492 500 osób, a w 2010 już 1 380 000<sup>1</sup>). W tym miejscu

<sup>1</sup> Za: „Sprawozdanie za rok 2010 Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau”, dostępne na stronie [http://pl.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com\\_content&task=view&id=951&Itemid=130](http://pl.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com_content&task=view&id=951&Itemid=130).

warto też nadmienić, że sukces frekwencyjny *Listy Schindlera* w znacznym stopniu przyczynił się do wypromowania United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, który otworzył swoje podwoje dla zwiedzających w 1993 roku. Do związków z filmem S. Spielberga otwarcie przyznają się twórcy oddziału Muzeum Historycznego Miasta Krakowa Fabryka Emalia Oskara Schindlera, potocznie nazywanego Fabryką Schindlera: „Gdyby nie film, to muzeum albo by nie powstało, albo powstałoby w innym kształcie lub dużo później. Na pewno nie miałoby tak mocnej marki już od samego startu”<sup>2</sup>. Nazwisko Schindlera, znane szerokiej publiczności z filmu, zdeterminowało kształt ekspozycji, jedną z głównych przestrzeni wystawienniczych jest zrekonstruowany na potrzeby muzeum gabinet dyrektora fabryki – ukłon w stronę widzów, którzy tragiczną historię krakowskiego getta znają z filmowej opowieści.

Reguły popkultury przenikają „sposób, w jaki przeszłość jest nam dzisiaj dana, mechanizm, na podstawie którego współcześnie konstruowane są indywidualne i społeczne ramy pamięci, funkcje, które dziś pamięć odgrywa, oraz formy, poprzez które się przejawia” (Krajewski 2005: 210). Paradoksalnie, w czasach, gdy dostępnych jest coraz więcej archiwów, a technologie cyfrowe oferują nowe możliwości uchwycenia i utrwalenia indywidualnych historii w stopniu dotąd nieznanym, historia przestała być domeną historyków, a przedstawiciele tej dyscypliny nauki mają coraz mniejszą siłę kształtowania obrazu czasów minionych. Pierre Nora, analizując fenomen przełamania monopolu profesjonalistów w budowaniu narracji o przeszłości, dochodzi do następujących wniosków: „Dopóki historia była kolektywna, a pamięć indywidualna, historycy sprawowali wyłączną kontrolę nad wspólną przeszłością. (...) Tylko historyk mógł weryfikować historyczne fakty, dokumentować i ogłaszać Prawdę. (...) Dziś o przeszłości decydują sędziowie, świadkowie, media, ustawodawcy” (Epoka upamiętniania... 2002: 66). Chociaż oparta na prawdziwych wydarzeniach i utrzymana w czarno-białej stylistyce *Listy Schindlera* przywodzi na myśl dokument historyczny, jest typowym produktem popkulturowym, narracją akcentującą zmysłowe doznania nad poznaniem intelektualnym – przesunięcie akcentów sprawia, że dla konsumentów przekaz ten jest czytelniejszy od dyskursu akademickiego.

Prezentowany Państwu zbiór tekstów przedstawiciele różnych dyscyplin naukowych ogniskuje się wokół masowego zainteresowania przeszłością w społeczeństwach późnej nowoczesności z perspektywy jego ścisłych relacji z kulturą popularną. Popkulturowy format, który ukształtował się pod wpływem zachodzących procesów globalizacji i przemian technologicznych, stanowi złamanie konwencjonalnych sposobów budowania narracji o minionych wydarzeniach. Sytuacja ta skłania do wieloaspektowej oceny współczesnych praktyk

<sup>2</sup> Ł. Czuj, współautor aranżacji plastyczno-multimedialnej wystawy, za: (Piłat 2010).

komemoratywnych. Publikację rozpoczyna rekonstrukcja debaty o przeszłości, prowadzonej w polskiej przestrzeni politycznej po 1989 roku, autorstwa Ewy Skrabacz. W artykule „Ogarnąć przeszłość – polityczność historii i pamięci w III RP” docieka ona, kto jest ostatecznym beneficjentem prowadzenia polityki historycznej – społeczeństwo będące przedmiotem zabiegów ze strony polityków czy sami gracze sceny politycznej. Analiza zebranego materiału empirycznego w konsekwencji nie prowadzi autorki do jednoznacznej odpowiedzi na tak sformułowane pytanie, aczkolwiek pozwala „odczarować «polityczne dotykanie» historii”.

Społeczne konstruowanie wyrazistych symboli małoojczyźnianych – swoistych dla autochtonów oraz rozpoznawalnych dla turystów – jest przedmiotem rozważań Karoliny Ciechorskiej-Kuleszy oraz Anny Czerner. Przedmiotem eksploracji tekstu „Przeszłość odszukiwana, odkrywana, konsumowana. Współczesny obraz lokalnej pamięci zbiorowej” K. Ciechorskiej-Kuleszy są tereny byłego województwa elbląskiego, które autorka objęła projektem badawczym. Zasadniczym celem artykułu jest obnażenie mechanizmów kreowania pamięci zbiorowej społeczności, której wspólna przeszłość sięga jedynie okresu końca II wojny światowej. Autorka konstatuje, że praktyki prowadzące do zbudowania trwałych relacji z zajmowanym obszarem, zarówno te inicjowane instytucjonalnie, jak i inspirowane działalnością oddolną pasjonatów regionu, stanowią *raison d'être* tożsamości lokalnej mieszkańców terenu leżącego na pograniczu kilku krain geograficznych i historycznych. Bohaterami tekstu A. Czerner „W cieniu przeszłości, górskich szczytów i... popkultury” są dwie zimowe stolice – Polski i Francji – Zakopane i Chamonix. Trzon tekstu stanowi analiza doświadczenia turystycznego opartego na mobilności, poszukiwaniu autentyczności oraz wyzwoleniu „prawdziwego ja” turysty. Autorka przytacza liczne przykłady praktyk marketingowych wykorzystujących potencjał drzemiący w lokalnej historii. Ilustrują one pragmatyczny sposób podejścia do przeszłości – odwołując się do słów Diane Barthel (1996: 117) stwierdzić można, że „historia nie jest już traktowana z pełnym szacunku dystansem. (...) Jak reszta kultury jest kupowana i sprzedawana”. Wplecenie w tryby podhalańskiego przemysłu turystycznego historii szlachetnego Janosika czy podtrzymywanie pamięci o bohaterstwie przewodników spod Chamonix ukazują, zdaniem autorki, mechanizmy eksploatawania dziedzictwa kulturowego, które staje się źródłem inspiracji w kreowaniu wizerunku regionu oraz narzędziem odkrywania (konstruowania?) *genius loci*.

Kultura popularna aspiruje do medium zaspokajającego potrzebę eksploatacji przeszłości społeczeństwa późnej nowoczesności. Włączając dzieje historii w swój dyskurs, umieszcza ją w ramach współczesnego świata i w większym stopniu niż tradycyjna, oparta na przekazie werbalnym *historiografia* (White 2008: 117) wspiera się na audiowizualnej reprezentacji wydarzeń. Ten nowy sposób konstruowania obrazu przeszłości Hayden White określa mianem *historiofotii*

faworyzującej obraz wizualny i dyskurs filmowy. Wypracowany w ramach kultury popularnej model *mundus sensibilis* i związane z nim oczekiwania nie pozostały bez wpływu na współczesne praktyki komemoratywne. Twórcy sięgają więc po typowe mechanizmy popkulturowe do przetwarzania i opisywania przeszłości – wykorzystują język i narzędzia nieobecne dotychczas w oficjalnej historiografii, jak komiks (*Maus. Opowieść ocalałego* Arta Spiegelmana), humor (film *Życie jest piękne* w reżyserii Roberto Benigniego), kicz (przyciski do papieru z bliźniaczymi wieżami World Trade Center), by choć na chwilę przyciągnąć uwagę jednostki poddanej dyktaturze chwili. Kondycję człowieka „w niestabilnym świecie płynnej nowoczesności” (Bauman 2003: 113) trafnie ujmuje Olga Tokarczuk: „Poruszać się, napocząć każdą chwilę jak puszkę piwa, pstryk – i już uchodzi z niej czas. Spieszyć się do następnej” (Tokarczuk 2006: 170). Jedną z instytucji, gdzie pamięć znajduje schronienie, jest podtrzymujące iluzję wieczności (Nora 2009: 4–6) muzeum. Analizę zeksternalizowanych śladów przeszłości w *lieux de mémoire* podejmuje Zuzanna Bogumił oraz Jacek Leociak. Oba teksty dotyczą mechanizmów konstruowania zbiorowego wyobrażenia dotyczącego wydarzeń II wojny światowej. Z. Bogumił w tekście „Wizerunek wroga. Wizualizacja drugiej wojny światowej w muzeach miejskich Drezna, Warszawy i Petersburga” śledzi reguły tworzenia ekspozycji. Zdaniem autorki, zbudowana z artefaktów – fizycznych śladów przeszłości – narracja muzealna nie odsyła do jednoznacznie określonej przestrzeni opowiadanych zdarzeń. Ostateczny kształt ekspozycji jest efektem zderzenia aspektu historycznego, stereotypów kulturowych oraz, mimo pozornego wychodzenia poza *tempus praesens*, bieżącego dyskursu politycznego. J. Leociak swoją refleksję snuje wokół tego, „Jak opowiedzieć / pokazać Zagładę w muzeum?”. Autor dzieli się z czytelnikami osobistymi refleksjami z pracy nad osadzoną w perspektywie performatywnej koncepcją projektu Galerii Zagłady w powstającym Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie. Tekst obnaża również obawy współautora wystawy dotyczące tego, jak zaaranżować ekspozycję ewokującą tragiczną historię ubiegłego wieku, jednocześnie jej nie banalizując, o czym pisał już w innym miejscu: „sądzę, że przedstawienia Zagłady, niczym (...) kładka nad przepaścią, rozpięte są między biegunem trywializacji i kiczu z jednej strony, a biegunem sublimacji i sakralizacji z drugiej strony” (Leociak 2010: 14).

Kultura popularna stanowi rozrastające się *ad infinitum* repozytorium potencjalnych komponentów pamięci jednostkowej i zbiorowej, na które spojrzeć możemy jak na pewnego rodzaju *bricolage* – przestrzeń, w której zanika dystynkcja pomiędzy doświadczeniami przeżyтыми a zapośredniczonymi. Koncepcja pamięci protetycznej Alison Landsberg odsłania mechanizmy wpływu nowoczesnych technologii na proces kształtowania pamięci uczestników kultury konsumpcyjnej (Landsberg 2004: 1–4). Nasze indywidualne wspomnienia nie pochodzą

jedynie z empirycznej eksploracji otaczającej nas rzeczywistości społecznej, ale wzbogacane są w procesie sedymentacji o pamięć o wydarzeniach będących na przykład wytworem wyobraźni twórców popkulturowych produktów. Problem pamięci ugruntowanej w doświadczeniach medialnych poruszają w swych tekstach Piotr Witek oraz Maciej Myśliwiec. Osnową tekstu „Wizualizacja historii w filmie dokumentalnym na przykładzie *Warm Human Blood* Ivana Garcii” P. Witka jest uwypuklenie technik montażowych wykorzystanych przez reżysera do wykreowania „ekranowego efektu rzeczywistości” oraz „efektu realizmu historycznego”. Takie zabiegi, jak świadome wykorzystanie obrazów mono- i polichromatycznych, odautorski komentarz w postaci białych napisów na czarnym tle czy odpowiednio dobrana muzyka zdaniem autora zapewnić mają konsumentowi historii iluzję zanurzenia się w realia przedstawianej epoki, zmysłowego doznania odległych czasowo i przestrzennie wydarzeń. Tekst „Seriale okresu PRL i wczesnej III RP. Czy mogą stanowić źródło wiedzy o epoce komunizmu i transformacji ustrojowej w Polsce?” M. Myśliwca ogniskuje się wokół kwestii, na ile takie produkty kultury popularnej, jak seriale, stanowić mogą wartościowy przewodnik po historii najnowszej. Zawarty w artykule przegląd teorii socjologicznych potraktować można jako swego rodzaju didaskalia do pogłębionej eksploracji problematyki filmowych reprezentacji czasów minionych.

Piotr Ćwikła, autor tekstu „*Przeszłość wskrzeszę. Historia jako figura retoryczna, czyli socjolog słucha Kaczmarskiego*”, stawia tezę, że piosenki istniejące w świadomości konsumentów kultury popularnej pełnią rolę audytywnych nośników pamięci. Trzon tekstu stanowi analiza wybranych utworów Jacka Kaczmarskiego – tekstów nasyconych treściami historycznymi, które służyły artyście do wyrażania prawd uniwersalnych o człowieku. Analiza recepcji repertuaru barda Solidarności wśród szerokiej publiczności skłania autora do refleksji, że źródłem sukcesu twórczości jest traktowanie warstwy tekstowej, melodii oraz charakterystycznego dla tego twórcy wykonania jak monolitu nieredukowalnego do jego części składowych.