

Adam Mazurkiewicz

Uniwersytet Łódzki

Strategie rekonstrukcji przeszłości we współczesnej polskiej literaturze popularnej (rekonesans)

„Popkultura jest współcześnie przestrzenią obejmującą niemal wszystkie sfery życia”¹ — zauważała Agnieszka Opyt, podkreślając zarazem potencjał tkwiący w obiegu popularnym, coraz ekspansywniej zajmującym centralne miejsce we współczesnej kulturze². Istotnie, właściwa popkulturze ambiwalencja — upraszczając i asymilując do własnych potrzeb podejmowaną tematykę, sama stanowi obiekt zainteresowań awangardowych twórców, dostrzegających tkwiący w niej potencjał artystyczny — sprawia, że wszelkie jednoznaczne dotyczące jej rozstrzygnięcia skazane są na niepowodzenie. Nie zwalnia to badaczy z „aksjologicznej podejrzliwości” i ostrożnego wartościowania zjawisk, które pojawiają się w kulturze popularnej; ostrożność ta jest konieczna zwłaszcza wówczas, gdy w kręgu zainteresowań twórców kultury popularnej pojawia się problematyka istotna społecznie i cywilizacyjnie. Szczególne miejsce zajmuje w niej pamięć historyczna, mająca wpływ na sposób postrzegania przeszłości — zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i narodowym.

Niemalże udział w sygnalizowanym tu procesie ma również patetyczno-ludyczny stosunek do własnych dziejów, wyrażający się w specyficznym sposobie świętowania ważnych dla polskiej państwowości rocznic, w sposób podkreślający karnawałowy charakter tych uroczystości: pochody są coraz częściej uzupełniane przemarszami grup rekonstrukcyjnych bądź też odtwarzaniem konkretnych wydarzeń, najczęściej o charakterze militarnym; przykładem służą uroczystości

¹ A. Opyt, *Kultura popularna nie zawsze źle obecna? O możliwościach wykorzystania potencjału popu w kinie ambitnym*, „Kino” 2011, nr 1, s. 54.

² Zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 60.

związane z kolejnymi rocznicami bitwy pod Grunwaldem oraz wybuchu powstania warszawskiego)³.

Współczesna kultura popularna wypracowała ograniczony zasób strategii, którymi posługują się twórcy przywołujący w swych opowieściach przeszłość. Łączy je ideologizacja dziejów (jej skrajnym przykładem jest tworzenie narracji historycznej poddanej dyktatowi upolitycznionej wykładni dziejów w oparciu m.in. o pseudohistoryczne prace Henryka Pająka, np. *Piąty rozbiór Polski 1990–2000*, 1998; *Strach być Polakiem*, 2001), różni zaś przenoszenie akcentów na odmienne aspekty postrzegania historii przez pryzmat *imaginarium communis*.

Do najczęściej spotykanych sposobów strategii ukazywania minionych czasów należą:

- traktowanie przeszłości jako pretekstu do eksperymentu myślowego, umożliwiającego konstruowanie alternatywnego biegu dziejów;
- apologia przeszłości;
- demitologizacja obrazu przeszłości.

Poniżej omówimy je kolejno. Już teraz należy jednak zauważyć, iż wybór strategii pozostaje, wbrew uwagom Borisa Akunina, nieobojętny zarówno dla autora, jak i jego czytelnika; dotyczy to zwłaszcza wyboru między apologią i demistyfikacją przeszłości⁴. Wybór strategii nie ogranicza się bowiem wówczas jedynie do sposobu prezentowania przeszłości, lecz staje się zideologizowaną wykładnią autorskiej wizji historiograficznej, zależnej od wyznawanego przez twórcę światopoglądu.

Traktowanie przeszłości jako pretekstu do eksperymentu myślowego

Wraz z przemianami społeczno-politycznymi u progu lat dziewięćdziesiątych XX wieku rodzimi czytelnicy mogli zapoznać się z utworami, które zdobyły rozgłos na Zachodzie; należą do nich przede wszystkim: *Dźwięk rogu* Sarbana (właśc. Johna Williama Walla) z 1952 roku (wyd. pol. 2001), *Brunatna rapsodia* Otto Basila (1966; wyd. pol. 1993) oraz *Vaterland* Roberta Harrisra (1992; wyd.

³ Zob. M. Bogacki, *Historical reenactment jako nowy sposób prezentacji przeszłości*, „Do Broni! Magazyn Rekonstrukcji Historycznych” 2006, nr 4, s. 34–37; *idem*, *O współczesnym „ożywianiu” przeszłości — charakterystyka odtwórstwa historycznego*, „Turystyka Kulturowa” 2010, nr 5, s. 4–27.

⁴ Zob. J.W. Burszta, M. Czubaj, *Rozmowa z Borisem Akuninem*, [w:] *idem*, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007, s. 47. Akunin deklaruje: „Czytelników literatury popularnej nie obchodzi, czy przeszłość jest gloryfikowana, czy demitologizowana. [...] liczy się tylko to szczególne poczucie, że uczestniczy się w interesującej grze, której reguły nie są do końca jasne. Ten akt samodzielnego ich odkrywania i posmak, który potem zostaje — to właśnie przyczyny sukcesu powieści lub jej kłęski” (*ibidem*).

pol. 1998). Powieści te ukształtowały paradygmat kreacji świata przedstawionego, odwołując się do stereotypowych wyobrażeń na temat życia codziennego III Rzeszy⁵. Opisy świata poddanego faszystowskiej dyktaturze mają jednak — zwłaszcza w powieści Sarbana — szczególną wymowę, wykraczającą poza literacką kreację. Można odczytywać je jako ostrzeżenie przed niebezpieczeństwami totalitaryzmu⁶.

Mimo że przywołane tu utwory cieszyły się popularnością pośród miłośników opowieści fantastycznych, ich znajomość nie wpłynęła znacząco na sposób obrazowania wojny w rodzimej twórczości spod znaku „awantur w alternatywnej rzeczywistości”. Obraz ten ma zresztą niewiele wspólnego z prawdą historyczną i stanowi zestaw klisz fabularnych i stereotypowych wyobrażeń o teatrze działań wojennych; przykładem petryfikacji rozwiązań fabularnych służy cykl powieści Marcina Ciszewskiego, sięgającego po elementy poetyki historii alternatywnej i fantastyki wykorzystującej motyw podróży w czasie (*www.1939.com.pl*, 2008; *www.1944.waw.pl*, 2009; *Major*, 2010).

Być może na sposób obrazowania wojny we współczesnej rodzimej literaturze popularnej wywarła wpływ poczytność cieszącej się estymą w kręgu miłośników tego okresu seria wydawnicza „Biblioteka Żółtego Tygrysa”, publikowana w latach 1957–1989⁷. W jej ramach ukazywały się zbeletryzowane szkice, przybliżające epizody wojenne. Współ z ukazującymi się na przełomie lat 80. i 90. powieściami Alistaira MacLeana (*HMS Ulysses*, 1955; wyd. pol. 1988; *Komandosi z Nawarony*, 1968, wyd. pol. 1989; *San Andreas*, 1984, wyd. pol. 1989; *Działła Nawarony*, 1957, wyd. pol. 1990; *Partyzanci*, 1982, wyd. pol. 1992), utwory wchodzące w skład „Biblioteki Żółtego Tygrysa” wpłynęły na ukształtowanie się dominującego do dziś w popkulturze stereotypu wojny.

Mimo różnych zabiegów, zmierzających do remitologizacji sposobów ukazywania obrazu wojny i okupacji, jakie można zauważyć we współczesnej kulturze (przykładem służą komiksy poświęcone epizodom powstania warszawskiego, tworzone pod patronatem Muzeum powstania warszawskiego), obowiązujący stereotyp ukazywania wojny jest dość stały. Owa *constans* trwania wynika przede wszystkim z totalności, tworzona bowiem za pomocą stereotypów społecznych

⁵ Osobnym problemem badawczym, interesującym zwłaszcza dla psychologii twórczości, byłaby konfrontacja wyobrażeń na temat dnia powszedniego nazistowskich Niemiec, jaki wylania się z lektury historii alternatywnych, opowiadających o triumfie państw Osi z pamiątkami z epoki i opracowaniami naukowymi, np. *Historia społeczną III Rzeszy* Richarda Grunbergera (przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1994) i *Przeżyć w III Rzeszy* Rogera Boyesa i Adama LeBora (przeł. A. Czarnecki, Warszawa 2002). Kwestia ta wykracza jednak znacznie poza meritum artykułu, toteż zostaje tu jedynie zasygnalizowana.

⁶ Zob. L. Jęczynek, *Posłowie*, [w:] Sarban, *Dźwięk rogu*, przeł. L. Jęczynek, Olsztyn 2001, s. 149–154.

⁷ Zob. R. Socha, *Żółty Tygrys*, „Rafał Socha: blog literacki”, <http://www.rafalesocha.pl/2013/01/20/zolty-tygrys/>, dostęp: 26.02.2012.

świadomość historyczna obejmuje nie tylko informacje, wyobrażenia i opinie, lecz również sposób myślenia o przeszłości⁸. W ten sposób spór o wizję dziejów przenosi się ze sfery faktów do sfery wartości⁹.

Toteż wiele prób jego „przełamania” napotyka opór społeczny; przykładem służy społeczna recepcja propozycji oferowanej przez film *Tajemnica Westerplatte* (Polska 2013, reż. Paweł Chochlew)¹⁰. Obraz ten „odbrązawia” „mit Westerplatte”, utrwalony w pamięci zbiorowej zarówno wierszem *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (1939), jak i — skądinąd demitologizującym wydarzenia związane z obroną polskiej placówki — filmem *Westerplatte* (Polska 1967, reż. Stanisław Różewicz)¹¹. Współ z innymi tekstami kultury, których autorzy podjęli temat obrony placówki — komiksem *Westerplatte: załoga śmierci* Mariusza Wójtowicza-Podhorskiego i Krzysztofa Wyrzykowskiego (2004), i naukową monografią Wójtowicza-Podhorskiego *Westerplatte 1939. Prawdziwa historia* (2009) — film Chochlewa stanowi kontrpropozycję dla utrwalonej stereotypem martyrologicznej wizji obrony placówki, która podtrzymywana jest przede wszystkim piosenką, np.: *Żołnierz Westerplatte* zespołu Tormentia (2009) czy *Żołnierzom Westerplatte* zespołu PNKB (2011). Dla obu utworów „archetekstem” jest wiersz Broniewskiego (cytowany w *Żołnierzom Westerplatte*), do którego twórcy ustosunkowują się pozytywnie, nie usiłując rewidować zawartej w nim wizji obrony placówki¹². Jako przykład przywołajmy obraz z pierwszego z utworów:

Siedem długich ciężkich dni
Jak lew walczyłeś o nasz byt
Do tej pory pamięć w sercu mym
Wciąż żywa jest
Wiedz, że twoja walka ciągle trwa
Tyś rozpałił ogień w nas

⁸ Zob. J. Rulka, *Przemiany świadomości historycznej młodzieży*, Bydgoszcz 1991, s. 15.

⁹ Zob. W. Suleja, *II wojna światowa w pamięci Polaków*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2002, nr 2, s. 52.

¹⁰ Zob. R. Kasprzycki, *Nowe scenariusze dla odważnych*, „Przegląd Polityczny” 2008, nr 91/92, s. 226–232; T. Sudół, „*Tajemnica Westerplatte*” (recenzja), „Pamięć.pl” 2013, nr 2, s. 14–15.

¹¹ Zob. G. Wichary, *Zamknięci w micie*. „*Pieśń o żołnierzach z Westerplatte*”, „Warsztaty Polonistyczne” 1993, nr 3, s. 45–48; J. Kołodziej [recenzja filmu *Westerplatte*], „Ekran” 1988, nr 35, s. 27; S. Różewicz, *Wolne miasto; Westerplatte; Drzwi w murze*, „Topos” 2011, nr 4, s. 33–40. Związek między obiema produkcjami podkreśla Paweł T. Felis: „Po co — po filmie Stanisława Różewicza *Westerplatte* — jeszcze raz opowiadać o tym samym? Owszem, legendarna obrona Westerplatte została w filmie nieco odbrązowiona [...] tyle że to wszystko — w inny, lepszy zresztą sposób — pokazał już Różewicz”. P.T. Felis [rec. *Tajemnica Westerplatte*], „Metro” 15–21.02.2013, s. 4.

¹² Osobnym problemem jest, do jakiego stopnia przywołane tu utwory można uznać za intencjonalnie polemizujące z pacyfistycznymi deklaracjami; przykładem służą: *List z placu boju* „Kobranocki” (1987), *1944 (w okopie)* zespołu „KSU” (1989) oraz *Na falochronie* „Emigrantów” (1990).

W sercu mocno tkwiący krzyk!
Bezlitosny silny krzyk!¹³

Aktualizowany w przywoływanym tu passusie piosenki obraz walki z najeźdźcą nie tylko powieli skonwencjonalizowane rekwizytorium, ale też pozostaje w korelacji z wizją zawartą w utworach z kręgu środowisk nacjonalistycznych, np.: *Kraj zdradzony* „Horytnicy” (2011):

Sztandar na wietrze łopocze jeszcze,
więc stójmy w jego obronie.
Nadejdą dni, gdy w czerwonej krwi,
oblicze zdrajcy utonie.
Pioruna grzmot, kamienny grot,
kiedyś ocalą te strony.
Dęby wyrosną, zapachnie wiosną
kraj będzie ocalony.
Nadejdzie świt, opadną mgły,
w kraju zdradziecko sprzedanym.
Lecz gdzieś na wietrze wzleci w powietrze
ptak, który orłem jest zwany¹⁴.

Przyczyn niewykorzystania przez rodzimych twórców — na wzór anglosaskich pisarzy, których powieści były im znane z lektury przekładów — potencjału tkwiącego w allohistorii osadzonej w realiach wojny i okupacji należy upatrywać w przemożnym wpływie obrazowania tego okresu przez sztukę wysoką. Utrwaliła ona kanon stosowności podejmowania tych tematów (kanon ten jest w rodzimej popkulturze dopiero od niedawna podważany i próby jego redefinicji pozostają wtórne wobec eksperymentów „sztuki krytycznej”, reprezentowanej m.in. przez Zbigniewa Libere¹⁵). Ponadto pamięć lat 1939–1945 (obejmująca zarówno doświadczenie ówczesnej okupacyjnej codzienności, jak i oporu) ma dla kolejnych pokoleń wymiar uniwersalizujący, który przejawiał się — co akcentuje Władysław Bartoszewski — zarówno w postawie jednostek, jak i społeczności¹⁶. Nie bez znaczenia dla tego obrazu pozostawały wysiłki zmierzające do odkłamania zideologizowanego obrazu przeszłości i interpretacji konkretnych wydarzeń (znacząca jest pod tym względem batalia o prawdę o zbrodni katyńskiej¹⁷).

¹³ „Tormenia”, *Żołnierz Westerplatte*, [na płycie] *Krew za krew*, Strong Survive Records 2009, utwór 5.

¹⁴ „Horytnica”, *Kraj zdradzony*, [na płycie] *Głos patriotów*, Vertex Records 2011, utwór 3.

¹⁵ Zob. I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2003; M. Beylin *et al.*, *Dyskusja*, [w:] *Sztuka jako rozmowa o przeszłości*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2009, s. 24; M. Ujma, *Skandale artystyczne w Polsce po 1989 roku*, „Kultura Enter. Miesięcznik Wymiany Idei” 2012, s. 1–10.

¹⁶ Zob. W. Bartoszewski, *Słowo wstępne*, [w:] *Doświadczenia lat wojny 1939–1945. Fakty, postawy, refleksje*, red. *idem*, Kraków 1980, s. 5.

¹⁷ Nieprzypadkowo Zdzisław J. Ryn, pisząc o mordzie dokonany przez NKWD na polskich oficerach, zauważa: „Pamięć Katynia przetrwała nie jako blizna, ale jako ciągła żywa rana”. J. Ryn, *Syndrom Katynia*, [w:] *Europa po Auschwitz*, red. Z. Mach, Kraków 1995, s. 105.

Apologia przeszłości

Barbara Szacka, pisząc o mitach organizujących życie duchowe społeczności, wymienia dwa wymiary, kształtujące jej tożsamość kulturową: przestrzeń i czas¹⁸. „Powrót do przeszłości” służy — w różnym zakresie, zależnie od założonego adresata — przede wszystkim dowartościowaniu i potwierdzeniu własnej odrębności, rozumianej zarówno w kategoriach narodowych, jak i czasowych (konstytutywną dla współczesnej kultury opozycją jest przeciwstawienie „czasów PRL-u” i „społeczeństwa demokratycznego”; zmitologizowaną cezurą obu okresów pozostaje rok 1989).

Popkultura dokonała asymilacji przeszłości, tworząc jej szczególny stereotyp, w którym cechy negatywne były najczęściej pomijane bądź wykorzystywane w ograniczony sposób jako nośnik cech charakteryzujących dane środowisko¹⁹. Lektura tekstów, zwłaszcza audiowizualnych, pozwala też dostrzec tendencję do wykorzystywania przez twórców zabiegów zmierzających do estetyzacji świata przedstawionego. Trend ten szczególnie widać w odniesieniu do obrazów powstania warszawskiego. Przywoływane realia — m.in. w ramach rekonstrukcji historycznych, designu gier, teledysków — ukształtowane zostają przez pryzmat współczesnej estetyki, toteż nierzadko można dostrzec wpływ współczesnej mody na „zdrowy i sportowy” tryb życia w ikonografii powstania warszawskiego. Przykładem może być okładka gry planszowej *Mali powstańcy. Warszawa 1944* (2010) oraz kreacja protagonistów serialu *Czas honoru* (Polska 2008, reż. Grzegorz Kuczeriszka i in.). Ukazane postacie harcerzy, służących w powstańczej poczcie, stylizowane są na modnie ubrane współczesne dzieci, bawiące się w powstańców. *Expressis verbis* świadomość nierealności takiej reprezentacji powstania wyraża jeden z uczestników internetowej dyskusji: „To, co zastanawia w rysunku na okładce gry *Mali powstańcy*, to niebywała czystość: czyściutcy, metroseksualni chłopcy, czyściutkie, niepogięte listy, torba jak z Reserved, schludne ruiny, zlokalizowany pożar, dymy pożarów jak z chorału Ujejskiego”²⁰.

Odbiorca takich tekstów kultury postrzega przedstawiane zdarzenia z dwu perspektyw: jako „(od)tworzenie” przeszłości, a zarazem „oswajanie” jej przez odnajdywanie w przeszłości śladów współczesności. Taka „kulturowa kontaminacja” prowadzi jednak do unieważnienia barier czasowego dystansu, narzucając

¹⁸ Zob. B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 111–146.

¹⁹ Zdaniem Michała Bilewicza myślenie stereotypowe to naturalny sposób funkcjonowania jednostki w społeczeństwie. Dzięki niemu możliwe jest dokonywanie operacji kategoryzujących i systematyzujących, prowadzących do dookreślenia własnego miejsca w strukturze społecznej i konfrontacja z innymi społecznościami. Zob. *idem*, *Autostereotyp narodowy i jego konsekwencje: perspektywa psychologii stosunków międzygrupowych*, [w:] *Stereotypy i stereotypizacja*, red. W. Domachowski, Poznań 2007, s. 31.

²⁰ Gość nie dzielny [?], http://www.pardon.pl/artykul/12107/gry_piosenki_komiksy_i_filmy_powstancy_gwiazdami_zobacz/5, dostęp: 26.02.2012.

współczesną aksjologię i moralne wybory postaciom uwikłanym w historyczne zależności. Toteż w konsekwencji współczesny uczestnik-widz postrzega artystyczną interpretację zdarzeń, w których bierze udział, przez pryzmat kultury ludycznej. Prowadzi to niekiedy do zafałszowania obrazu przeszłości w sposób zmieniający jej wykładnię; przykładem może być projektowana w Radymnie rekonstrukcja historyczna „rzezi wołyńskiej”²¹.

Jest to świadectwo nie tylko — znamiennej dla paradygmatu postmodernistycznego — estetyzacji rzeczywistości, lecz również obraz przemian potocznej świadomości historycznej, wpływającej, jak zauważa Gerhard Kloska, na właściwy jednostce zbiór wyobrażeń, pojęć i sądów dotyczących wydarzeń przeszłych, odpowiedzialnych za jej zachowania werbalne i pozawerbalne²². Te zaś wpływają na oczekiwania konsumenta popkultury wobec twórców, przywołujących przeszłość. Z tego względu apologia przeszłości związana jest z immanentnymi cechami obiegu popularnego, tj. upraszczającym podejmowaną problematykę schematem fabularnym, nierzadko podporządkowanym konserwatywnemu przesłaniu i akceptacji tradycyjnych wartości²³.

Przykładem wykorzystania strategii apologii przeszłości, zwłaszcza międzywojnia, są filmowe komedie romantyczne i kryminalne, ukazujące ówczesny świat marginesu społecznego przez akcentowanie jego egzotyki. Reprezentatywne dla tej tendencji są filmy: *Hallo, Szpicbródka, czyli ostatni występ Króla Kasiarzy* (Polska 1978, reż. Mieczysław Jahoda, Janusz Rzeszewski), *Miłość ci wszystko wybaczy* (Polska 1981, reż. Janusz Rzeszewski), *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* (Polska 1984, reż. Janusz Rzeszewski), oraz *Vabank II, czyli riposta* (Polska 1984, reż. Juliusz Machulski). Za dopełnienie obrazu można uznać serial *Parada oszustów* (Polska 1977, reż. Paweł Lasota) i spektakl *Powróćmy jak za dawnych lat...* (Polska 2010, reż. Jerzy Woźniak), którego twórcy sięgają do estetyki przedwojennego kabaretu, utrwalając stereotypy epoki poprzez obrazy zakorzenione zarówno w przywołanych tu filmach, jak i tekstach kultury z epoki (przede wszystkim ówczesnych szlagierach, popularyzowanych głównie przez komedie filmowe i towarzyszące im nagrania piosenek)²⁴.

²¹ Zob. A. Gorczyca, *Na koniec wioska spłonie*, „Gazeta Wyborcza” 17.07.2013, s. 4.

²² Zob. G. Kloska, *Świadomość historyczna i jej badanie*, „Lud” 63, 1979, s. 113. Na temat rangi świadomości historycznej dla życia społecznego zob. A. Wolff-Powęska, *Polskie spory o historię i pamięć*, „Przegląd Zachodni” 2007, nr 1, s. 3–44.

²³ Juliusz Kurkiewicz na marginesie zestawienia bestsellerów zauważał: „Co to jest literatura popularna? Gdyby sądzić na podstawie książek polskich autorów, którzy regularnie goszczą na naszej liście, należałoby powiedzieć: pop to byle jak sklecona fabuła i konserwatywne przesłanie”. J. Kurkiewicz, *Znój komiwojażera*, „Gazeta Wyborcza” 7.01.2013, s. 13.

²⁴ W interesujący — z perspektywy antropologii kultury — sposób wykorzystują mit „sielskości” dawnych dziejów w zabiegach marketingowych twórcy linii produktów „Krakowskiego Kredensu”, odwołujący się do pseudorealiów Galicji okresu *belle époque*. Notki reklamowe, towarzyszące sprzedawanym produktom, sugerują nie tylko tradycyjne metody ich wyrobu, lecz — przede wszystkim — waloryzowany współcześnie jako pozytywny styl życia, *slow food*, spędzany

Apologizowana przeszłość nierzadko zostaje ukazana jako „inkluza w czasie”, funkcjonująca poza jego upływem; tak dzieje się w powieści *Teufel* Izabeli Żukowskiej (2010), w którym ostatnie dni międzywojnia nie naznaczają niepokojem życia mieszkańców Wolnego Miasta Gdańska: „Miasto żyło swoim życiem, od ponad stu lat przetwarzając nieprzerwanie ten sam codzienny rytuał. [...] W mieście przyglądano się oczywiście temu, co działo się na świecie, ale ten miejscowy, gdański mikrokosmos koncentrował się, jak przez wieki, przede wszystkim na własnych sprawach”²⁵. Dopiero „wdarcie się” historii w codzienność, jakie nastąpiło wraz z wybuchem wojny i związanymi z nim przesiedleniami ludności polskiej z Pomorza, niszczy ów pozaczasowy mikrokosmos „małej ojczyzny”: „Razem z ludźmi zniknęła [...] pamięć tego miejsca”²⁶.

Interesujące, że owa strategia umieszczania przeszłości (nie tylko zresztą międzywojennej, lecz i chronologicznie wcześniejszej) poza historią pojawia się również w utworach, których fabuła osadzona zostaje współcześnie: w *Ziarnie prawdy* (2011) Zygmunta Miłoszewskiego (akcja utworu rozgrywa się w ciągu kilku dni 2009 roku) jeden z bohaterów wyraża ową nostalgię *expressis verbis*. Co istotne, zdaje on sobie zarazem sprawę z faktu, iż uczucie, którego doświadcza, jest zapośredniczone poprzez teksty kultury, sam bowiem jest zbyt młody, by odwołać się do własnego doświadczenia: „Zawsze chciał przejść się po dawnej Warszawie, poczuć i posmakować jej różnorodność, chodzić ulicami, na których polski mieszał się z rosyjskim i jidysz. Czuł potrzebę wyrażenia tęsknoty za innością”²⁷. Zakorzenie własnego doświadczenia w pamięci stworzonej za po-

na prozonych przyjęciach i imprezach plenerowych. Jako przykład przywołajmy tekst, którym opatrzone zostały cukierki miętowe: „W tradycji galicyjskiego Krakowa do dobrego tonu należało uczestniczenie w rozmaitych miejskich uroczystościach. W najmłodniejszych, wiosennych kracjach od Braci Bilewskich i Marii Praussowej należało się pokazać na krakowskich Krzemionkach, na Rękawce — corocznym odpuscie i zabawie. A tam zakupić pyszne miętowe karmelki — zwane »całusznymi« — świeżości oddechowi nadające”.

²⁵ I. Żukowska, *Teufel*, Warszawa 2010, s. 47. Jedyne niekiedy, jak w *Sekrecie Kroke* Małgorzaty i Michała Kuźmińskich, można dostrzec sygnał antycypacji dziejowych wypadków; w powieści, której akcja rozgrywa się w ostatnich tygodniach lata 1939 roku, czytamy rozmowę bohaterów: „— Zobacz, jak tu pięknie. Chyba już nigdy nie będzie takiego lata. Słońce nie będzie tak pięknie świecić. Kwiaty nie będą tak kwitły. Ludzie nie będą tacy uśmiechnięci i szczęśliwi. Jakby cały świat tkął nam... — nie dokończyła [...] »Kobierzec? — zapytał się w duchu Romanow. — Czy całun? Tak, już nigdy nie będzie takiego lata«” (M. i M. Kuźmińscy, *Sekret Kroke*, Warszawa 2009, s. 267).

²⁶ I. Żukowska, *Gotenhafen*, Warszawa 2012, s. 75.

²⁷ Z. Miłoszewski, *Ziarno prawdy*, Warszawa 2011, s. 258. Jest to sytuacja odmienna od tej, w której znalazł się Marek Nowakowski, funkcjonując w przestrzeni „zasiedlonej” mieszkańcami dawnej Warszawy: „Idziemy w miasto! Odkąd pamiętam, tak mówili starzy, młodzi. My, najmłodszy, przejeżdżaliśmy od nich to magiczne słowo. [...] Więć poszliśmy. Były to lata powojenne. Warszawa ruin, wypalonych szkieletów domów, cmentarzysko. [...] Penetrowaliśmy wypalony obszar z żarłoczną chłonnością. Żyła jeszcze pamięć niedawnego miasta. Żyli tamci ludzie. Oni nam przekazywali jego historię, piękne i niepiękne dzieje. Ożywiała się przeszłość, nakładała na teraźniejszość”. M. Nowakowski, *Moja Warszawa. Powidoki*, Warszawa 2010, s. 11.

mocą tekstów kultury i subiektywnych przekazów kształtuje postpamięć zgodnie ze strategią nostalgii, usiłującej uobecnić narracyjnie przeszłość²⁸. Osiągnięciu tego celu służy zarówno osadzanie akcji utworu w przeszłości w stosunku do czasu lektury, jak i taka organizacja fabularnych zdarzeń, by sugerowały związek z historią miasta; w wypadku *Ziarna prawdy* będzie to mit „rytuału krwi”, który w Sandomierzu zyskuje szczególny wymiar²⁹.

Co znamienne, bohater Miłoszewskiego, którego z przeszłością łączy jedynie postpamięć, zbliża się w swym pragnieniu „uobecnienia przeszłości” do postawy nostalgika niepotrafiącego uświadomić sobie własnej straty, w związku z czym niepotrafiącego też jej przywołać. Dlatego tęsknota podszyta melancholią nosi znamiona *constans* — pozostaje nieukończona, jako że odczuwający ją podmiot nie jest zdolny pogodzić się z utratą nierozpoznanego³⁰. Pewnym rozwiązaniem dylematu protagonisty *Ziarna prawdy* jest manifestacja *genius loci* Sandomierza — przemierzającej uliczki starego miasta, niedookreślonej epistemologicznie postaci starego Żyda, którego obecności nie można wytłumaczyć racjonalnie w ramach świata przedstawionego utworu. Postać ta zdaje się pełnić podwójną funkcję: j e d n o c z e ś n i e wiąże bohatera z przeszłością miasta i uzmysławia mu niemożność powrotu do tejże przeszłości; być może uświadomienie sobie przez bohatera tego faktu pozwala mu na zaprzestanie pogoni za „duchami przeszłości” i emocjonalny powrót do własnej współczesności: „Osiemdziesiąt lat wcześniej we wszystkich mieszkaniach i wszystkich domach w okolicy już od kwadransa płonęłyby zapalone przez kobiety świece, znak, że rozpoczął się szabat, że trzeba powstrzymać się od wszelkich prac, zmówić kidusz i rozpocząć wieczerzę. [Szacki] spojrzał w dół Żydowskiej, w stronę zamku, przypomniał sobie [...] rozplywającą się we mgle postać. Wzruszył ramionami i poszedł na spacer w tę samą stronę”³¹.

„Wzniosłe tęsknoty” (określenie Przemysław Czaplińskiego) w obiegu wysokim zostają sfunkcjonalizowane i służą analizie mechanizmów „pamięci rze-

²⁸ Zob. P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 168.

²⁹ O tym, jak istotny — z antropologicznego punktu widzenia — dla recepcji żydowskiej historii miasta jest umieszczony w tamtejszej katedrze cykl obrazów Karola de Prevota (XVIII w.), przekonują wyniki badań, zgromadzone przez Joannę Tokarską-Bakir; zob. *eadem*, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008, s. 393–636. Badaczka, opierając się na zebranych relacjach, stwierdza: „Pamięć o domniemanych mordach rytualnych w Sandomierzu i okolicach jest zakorzeniona w wielopokoleniowym przekazie rodzinnym, konfesyjnym i towarzyskim” (*ibidem*, s. 396).

³⁰ Marek Bieńczyk, pisząc o psychoanalitycznej interpretacji melancholii, podkreślał: „Melancholia przeprowadza pracę żałoby po obiekcie nieuświadomionym. Nie znaczy to, że dotknięty melancholią nie wie, jakiej doznał straty; często potrafi ją ukonkretnić; czyjeś odejście, czyjaś śmierć, upadek ideału. Nie wie natomiast, nawet gdy zna obiekt straty, co w nim utracił i jego praca żałoby nie może się dokonać” (M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 16).

³¹ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 397.

czy” poprzez eksperymenty artystyczne; przykładem może być kształtowanie narracji reistycznej, z perspektywy przedmiotów, w *Zagładzie* (1987), *Zmierzchach i porankach* (2000) Piotra Szewca oraz *Hanemannie* (1995) Stefana Chwina. Tymczasem popkultura odwołuje się głównie do kategorii kiczu, którego totalność nie pozostawia miejsca dla interpretacji czytelniczej. Przeszłość jest w niej ukazana jako „Złoty Wiek”. Co ciekawe, jest on waloryzowany jedynie z powodu tego, że przeminął, toteż być może właściwszym niż strategia nostalgii punktem odniesienia dla interpretacji owych popkulturowych apologii przeszłości będzie koncepcja „literatury melancholijnej”, która — w myśl sugestii Marka Bieńczyka — tworzy fantazmaty czasu minionego: „W swej intencji nie kreuje [...] niczego, lecz tylko nieudolnie odtwarza utracone, całość, która się rozpadła. Nosi w sobie żalobę świata, nieokreśloną stratę świata i »wszystkimi« możliwymi słowami naśladuje jego ogrom i spójność, której już dla niej nie ma; pozoruje jego istnienie w całej nienaruszonej pełni, której już dla niej nie ma”³².

Osobnym problemem pozostaje, do jakiego stopnia popkulturowe wizje przeszłości pozostają w relacji do obserwowanego współczesnie „re-konstruowania” własnej tożsamości (w tym tożsamości narodowej) w ramach paradygmatu ponowoczesnego; Anthony Giddens zauważał: „W posttradycyjnym porządku nowoczesności, w kontekście nowych form zapośredniczenia doświadczenia, tożsamość jednostki staje się przedsięwzięciem refleksyjnym. Refleksyjny projekt »ja«, który polega na utrzymywaniu spójnych, chociaż wciąż na bieżąco weryfikowanych narracji biograficznych, rozgrywa się w kontekście wielokrotnego wyboru zapośredniczonego przez systemy abstrakcyjne”³³. Projekt, opisany przez Giddensa, zostaje przez kulturę popularną wykorzystany do „wyparcia” narracji, które stałyby w sprzeczności z wizją przeszłości, zaakceptowaną przez (przywołajmy pojęcie z kręgu krytyki postkolonialnej) warstwy dominujące. O tym, że jest to zabieg skuteczny, świadczy społeczna recepcja dyskusji dotyczącej antysemitycznych postaw Polaków w okresie okupacji i tuż po niej, nagłośniona zarówno protestami środowisk prawicowych (przede wszystkim związanych z „Naszym Dziennikiem” i rozgłośnią „Radio Maryja”) wokół polskiej publikacji komiksu Arta Spiegelmana *Maus* (2001) oraz pracami Jana Tomasza Grossa (zwłaszcza *Sąsiadami. Historię zagłady żydowskiego miasteczka*, 2000; *Strachem. Antysemityzmem w Polsce tuż po wojnie. Historię moralnej zapaści*, 2008; *Złotymi zni-*

³² M. Bieńczyk, *op. cit.*, s. 39. Postępowanie takie pozostaje nieobojętne dla konsumenta dóbr kultury popularnej; László F. Földényi zauważa: „Wyradzające się w destrukcję poczucie utraty to konsekwencja wypróżnienia świata: jeśli świat jest stracony, to i ja jestem stracony. Pierwszym symptomem tego wypróżnienia jest tęsknota bez celu”. L.F. Földényi, *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 232. Sygnalizowany tu problem z kręgu socjologii i psychologii odbioru jest wyrazisty zwłaszcza w tekstach kultury podporządkowanych retoryce wzniosłości, akcentującej rangę „odczucia”; przykładem służy popularna literatura romansowa.

³³ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 8–9.

wami. Rzeczą o tym, co działo się na obrzeżach zagłady Żydów, 2011)³⁴. W takim ujęciu Giddensowski „projekt” zostaje podporządkowany zideologizowanej wykładni, która jest tym bardziej totalna, że wykorzystuje mechanizmy obiegu popularnego kultury.

Demitologizacja obrazu przeszłości

„Żyjemy, jakbyśmy żałowali raj utraconego, myślał. Jakbyśmy tęsknili za dawnymi złodziejami samochodów i kasiarzami, którzy kłaniali się, kiedy policjanci przychodzili ich aresztować. Tylko że tamte czasy minęły bezpowrotnie, a zresztą pozostaje pytanie, czy rzeczywiście kiedykolwiek było tak sielankowo, jak byśmy chcieli pamiętać”³⁵ — konstatuje protagonista jednej z powieści Henninga Mankella. Słowa te, jakkolwiek wypowiedziane w szczególnym kontekście sytuacyjnym, można uznać za wyraz samoświadomości bohatera, przekonanego o wyidealizowanym charakterze pamięci zakorzenionej we wspomnieniach — również jeśli dotyczy ona działalności przestępczej niegdysiejszych reprezentantów środowisk kryminogennych. Podobne akcenty można odnaleźć również w *Pogromie w przyszły wtorek* Marcina Wrońskiego (2013). W powieści tej włamywacz wspomina: „Jak pan jeszcze za stójkowego robił, to ja żem takie roboty kręcił z ichnią chęcią, że nie ma mądrego, który by to rozpracował! [...] I żydowski paser to był paser, targować się targował, nie oszukał nigdy! Ale to byli nasi Żydzi, lubelscy, swoi!”³⁶.

Zarazem jednak — co znamienne — nie tylko protagoniści, jak przywołany bohater Mankella, lecz również czytelnicy przeczuwają fałsz takiego obrazu przeszłości. Toteż utwory, w których zauważalna jest tendencja do demitologizacji ukazywanego obrazu przeszłości, można uznać za dopełnienie wizji ją idealizujących.

Twórcy wykorzystują w tym celu strategie, organizujące dyskurs z wizjami kulturowo uwarunkowanej przeszłości na różnych poziomach dzieła literackiego. Najprostszym sposobem jest odwrócenie wektora wartości przez ukazanie przeszłości w negatywnym świetle. Zabiegowi temu służy lokalizacja akcji wśród nizin społecznych. Protagonista, nierzadko związany z wymiarem sprawiedliwo-

³⁴ Odpowiednikiem naszkicowanego tu mechanizmu w ramach kultury wysokiej jest tendencja do angelizacji Polski przy jednoczesnej satanizacji państw ościennych, w ramach powstałej w XIX wieku narracji „martyrologiczno-mesjanistycznej”; analizując polskie fantazmaty, Maria Janion zauważyła: „Mesjanizm tłumaczył, że, owszem, Polska została narażona na szczególne cierpienia i krzywdy, na wyjątkowy ucisk przez zło, ale to dlatego, że została wybrana przez Boga na ofiarę — za grzeszne narody. Aż nadto zrozumiała stała się wówczas angelizacja Polski, bardzo wyraźna na tle innych narodów, grzesznych i złych, jak zwłaszcza Rosjanie i Niemcy” (*eadem*, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 193).

³⁵ H. Mankell, *Morderca bez twarzy*, przeł. A. Marciniakówna, Warszawa 2006, s. 248–249.

³⁶ M. Wroński, *Pogrom w przyszły wtorek*, Warszawa 2013, s. 168–169.

ści (najczęściej jest to prywatny detektyw), stosuje metody analogiczne do zwalczanych przez siebie „czarnych charakterów”, niejednokrotnie posługując się szantażem, przekupstwem i przemocą. Dobrym przykładem wydaje się serial *Na kłopoty Bednarski* (Polska 1986, reż. Paweł Pitera). Do pewnego stopnia w sygnalizowaną tu tendencję wpisuje się również cykl powieści Konrada T. Lewandowskiego, którego głównym bohaterem jest komisarz Jerzy Drwęcki (*Magnetyzer*, 2006; *Bogini z labradoru*, 2007; *Elektryczne perły*, 2008; *Perkalowy dybuk*, 2009; *Śląskie dziękczynienie*, 2010).

W istocie jednak czas fabularny w przywołanych tu tekstach kultury zostaje — podobnie jak w *Jak makiem zasiał* Anny Trojan (2012) — sprowadzony do liczmanów, uatrakcyjnających akcję. Owszem, pojawiają się — zwłaszcza w cyklu Lewandowskiego — sygnały dookreślające pozornie w sposób precyzyjny czas akcji; są to wydarzenia o istotnym znaczeniu dla rodzącego się w międzywojniu państwa polskiego: rocznica odzyskania niepodległości, poznańska Powszechna Wystawa Krajowa, imieniny marszałka Józefa Piłsudskiego. Niemniej pozostają one bez wpływu na psychologiczny wizerunek postaci i motywacje ich działań³⁷.

Przeciwnie dzieje się w cyklach, których autorzy starają się odtworzyć nie tylko „egzotykę codzienności”, kładąc akcent na faktograficzną zgodność kreowanej przestrzeni z jej obrazem, wyłaniającym się z dokumentów z epoki. Jednakże powieści Marka Krajewskiego, Marcina Wrońskiego i Pawła Jaszcuka to nie tylko świadectwa precyzji w dążeniu do odtworzenia rekwizytów tworzących ówczesny „świat rzeczy” i zabiegów zmierzających do rekonstrukcji klimatu społecznego przeszłości, co jest podkreślane głównie kuriozalnością dokonywanych zbrodni (w kreśleniu osobliwych występków przeciw prawu celuje zwłaszcza Marek Krajewski). Z perspektywy namysłu nad proponowaną w nich wizją przeszłości znaczące pozostaje, iż przywołani tu autorzy układają swe opowieści w — mniej lub bardziej rozbudowane — cykle. Z punktu widzenia strategii komunikacyjnej wymiar marketingowy tej decyzji ma znaczenie sekundarne. Owszem, możemy traktować kolejne tomy jako przejaw dyskutowania powodzenia wśród odbiorców „archetektu” (tu w rozumieniu: powieści inicjującej cykl), który osiągnął wymierny rynkowo sukces. Taka interpretacja jest jednakże chybiona w sytuacji, gdy rozpatrujemy cykl przez pryzmat zaproponowanej w nim wizji świata. Cykliczność — traktowaną jako zasadę lekturową — można natomiast postrzegać jako zaproponowaną odbiorcy grę³⁸. Uważna lektura i konfrontacja z dokumen-

³⁷ Podobne ograniczenia można odnaleźć w kreacji świata przedstawionego utworów, które odwołują się do chronologicznie dawniejszych epok, np. dylogii Jakuba Szamałka: fabuła *Kiedy Atena odwraca wzrok* (2011) oraz *Morza Niegościnnego* (2013) osadzona została w realiach antycznej Grecji, protagoniści posługują się współczesnym językiem; również ich świadomość bliżej jest czytelnika niż próby rekonstrukcji świadomości człowieka z V w. p.n.e.

³⁸ Cykliczność zostaje wpisana w strukturę konstrukcyjną wszystkich wymienionych tu opowieści, przejawia się jednak na różnych jej poziomach. W najprostszy sposób wykorzystują ją Wroński i Lewandowski, aluzyjnie odnosząc się w kolejnych powieściach do spraw rozwiązanych przez swoich bohaterów chronologicznie wcześniej (w mniejszym stopniu ze strategii tej korzysta

tami wydobywa z ich powieści nieścisłości, które nie pozwalają odbierać realiów — zwłaszcza zawartych w powieściach Krajewskiego — międzywojennego Breslau wyłącznie jako paradokumentalnej rekonstrukcji ówczesnych danych. Autor, posiłkując się bogato udokumentowanymi źródłami historycznymi, wprowadza w świat przedstawiony elementy topograficzne z nimi niezgodne³⁹.

Wzmiankowanego tu problemu nie należy jednak zawężyć do zgodności/niezgodności kreowanego świata przedstawionego z jego poświadczonym w źródłach pozaartystycznym odpowiednikiem. Należy też wziąć pod uwagę, iż Breslau, w mniejszym stopniu również Lwów z powieści Jaszczuka (ale i cyklu Krajewskiego o detektywie Popielskim) i Lublin opisywany przez Wrońskiego to „miasta-widma”; są one fantazmatyczną kreacją postpamięci, zakorzenioną w przekazach kulturowych i wspomnieniach. Toteż należy zastanowić się, do jakiego stopnia owe obrazy stają się pretekstem do refleksji nad ograniczeniami kulturowej pamięci i mechanizmami regulującymi jej funkcjonowanie. Być może jako klucz interpretacyjny dla owych wysiłków „uobecnienia nieobecnego” należy traktować słowa Przemysława Czaplińskiego, intencjonalnie odnoszące się do „literatury nostalgii”: „Wysiłek nostalgika zmierza ku całościowej restytucji dawnego czasu, jego pisanie kieruje więc [...] chęć starannego odtworzenia owego wczoraj. [...] Dlatego nostalgik opisuje nie tylko własne doświadczenia, lecz także przestrzeń, ludzi, obyczaje, dzięki czemu mimetyczna wartość jego

Wroński). Przeciwnie Krajewski — w wypadku opowieści o Breslau ich czas stanowiony nie pokrywa się z chronologią publikacji kolejnych tomów. Dzięki temu odbiorca może czytać te powieści w dwu porządkach: tak jak zostały wydane lub (co chyba jest obecnie, kiedy cykl został zakończony, trafniejszą lekturowo decyzją) zgodnie z czasem ich akcji. Niezależnie jednak od decyzji czytelnika, cykl zakłada „równoległość” odbioru: poszczególne tworzące go powieści czytane są — przy zachowaniu porządku narzucanego najczęściej przez autora — jako osobne całości. Zob. B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 26.

³⁹ Na walory dokumentalne cyklu Krajewskiego wskazują przede wszystkim krytycy nieprofesjonalni; symptomatyczna dla ich odczytań pozostaje notka zamieszczona na jednym z licznych w sieci internetowej blogów literackich: „I to jest chyba sedno, element najsilniej elektryzujący czytelników tych książek. Krajewski rekonstruuje przedwojenny Wrocław z godną podziwu dokładnością. Na końcu każdej książki znajduje się spis wymienionych przez autora ulic i miejsc, z dzisiejszymi odnośnikami i krótkim opisem, jeśli po wojnie obiekt przestał istnieć. Dzięki tej precyzji lektura dostarcza niesamowitych wrażeń. Może zabrzmi to jak banał recenzenta, ale książki Krajewskiego pozwalają zanurzyć się w świecie od dawna niedostępnym. W świecie, względem którego ludzie XXI wieku odczuwają niustający sentyment. Te doznania wzmagają jeszcze fakt, że Krajewski z wielkim wdziękiem i plastycznością opisuje wszystkie szczegóły życia codziennego w latach 20. ubiegłego wieku. Damska bielizna, męski ubiór, kosmetyki, środki przekazu, komunikacja miejska — nic nie ma przed autorem tajemnic. A już zwłaszcza opisy potraw” (zinatwakil [?], *Marka Krajewskiego cykl o Breslau, czyli miasto w ud ręce*, „Żur w czasie” [wpis 5.07.2013], <http://zurwczasze.blox.pl/2013/07/Marka-Krajewskiego-cykl-o-Breslau-czyli-miasto-w.html>, dostęp: 26.02.2012). Interesujące, że podobnym tropem podążyła też Marta Mizuro; zob. *eadem*, *Filolog klasyczny na tropie*, „Fa-Art” 1999, nr 4, s. 69–71.

przekazu daje się przełożyć na geografę, biografistykę, etnografię czy historię⁴⁰. W wypadku przywołanych tu cykli byłyby to jednak nostalgia szczególna, związana bowiem nie tyle z apologią przeszłości o nacechowaniu „angelizacyjnym” (to właściwość tekstów popkultury, w których jest ona utożsamiana z mitycznym „Złotym Wiekiem”), ile tęsknotą za czasami wyrażenie zakreślonego systemu aksjologicznego, który współcześnie — w okresie dominacji paradygmatu post-modernistycznego — uległ „rozmyciu”; taką funkcję pełni jednoznaczny podział bohaterów, m.in. w serialu telewizyjnym *Czarne chmury* (Polska 1973, reż. Andrzej Konic).

Jako rewizja przeszłości i demitologizacja jej społecznie funkcjonującego obrazu interesujące są zwłaszcza te spośród opowieści, w których można zauważyć dystans narratora do opisywanych zdarzeń. Reprezentatywna pod tym względem pozostaje nacechowana ironicznym dystansem scena patriotycznej manifestacji z *Sekretu Kroke* Małgorzaty i Michała Kuźmińskich (2009): „Mieszczanie krakowscy przekazywali [...] ufundowany z publicznej zbiórki lekki czołg dla naszego dzielnego wojska. Odbyla się z tej okazji mała parada. Kompania reprezentacyjna, zamiast ćwiczyć gdzieś na poligonie, gotowała się przez pół dnia, stojąc na baczność w majowym słońcu, kwiaciarki wtykały żołnierzom goździki do łuf, w butonierki i Bóg jeden wie, gdzie jeszcze, a czołg stał na specjalnie zbudowanym podium, ustrojony w girlandy i opatrzony stosowną tabliczką. Były też przemowy o nieoddawaniu, dzięki darowi mieszczan krakowskich, ani piędzi i ani guzika”⁴¹.

Kontrast między podniosłą atmosferą festynu i patriotycznymi proklamacjami a językowym sposobem ukształtowania relacji intencjonalnie prowadzi do *reductio ad absurdum* obserwowanej przez jednego z bohaterów sceny (ironiczny wydzźwięk pogłębia fakt, iż jest to agent niemieckiego wywiadu). W przywołanym passusie zwraca uwagę podwojenie perspektywy, z której ukazywane zostają aluzje do ówczesnych (tj. funkcjonujących w końcu lat trzydziestych XX wieku) hasel propagandowych, traktowanych niegdyś „serio”⁴². Zarazem — odczytywane przez dzisiejszego czytelnika, mającego wiedzę na temat wypadków września 1939 roku — nabierają one groteskowego wydzźwięku, zwłaszcza w konfrontacji

⁴⁰ P. Czapliński, *op. cit.*, s. 165–166.

⁴¹ M. i M. Kuźmińscy, *op. cit.*, s. 209.

⁴² Potencjalne walory armii podkreślał nawet anonimowy autor nieprzychylnego Polsce artykułu; zob. *Poland. Rich Men, Poor Men in the Land of Fields*, „Life” 29.08.1938, s. 46–56. I tu jednakże znajduje się sugestia o sile wynikającej z nadmiernej rozbudowy armii (zwłaszcza kawalerii), nie zaś rozwoju technologicznego; znamieny pod tym względem jest śródtytuł *Konie wykonują pracę ciężarówek, a szable — czołgów* (*Horses do the work of truck and sabers do the work of tanks*) oraz słowa: „Jedyną nadzieją Polski jest olbrzymia armia” („Poland’s sole hope is its oversized Army”); *ibidem*, s. 48, przeł. A.M. Interesujący pod tym względem jest również film propagandowy Polskiej Agencji Telegraficznej z 14–15 listopada 1937 roku, poświęcony polskiemu wojskom pancernym (<http://www.youtube.com/watch?v=yt2tHjwwVNY&feature=youtu.be>, dostęp: 26.02.2012).

z ówczesnymi realiami dotyczącymi stanu uzbrojenia i wyszkolenia armii polskiej⁴³.

Demitologizując przeszłość, twórcy popkultury proponują czytelnikowi namysł nad mechanizmami regulującymi społeczną pamięć. Refleksja ta w oczywisty sposób jest uproszczona (co wynika z immanentnych właściwości obiegu, w ramach którego owe teksty funkcjonują), pozwala jednak na odtworzenie aksjologii, podporządkowane zostaje *imaginarium communis*.

* * *

Jacek Szczerba, pisząc o kryminałach historycznych, wskazywał na dwie ich prymarne funkcje: ludyczną i „dotknięcia” egzotyki minionych czasów⁴⁴. Konstatację publicysty można jednak rozszerzyć: ilekroć bowiem twórcy kultury popularnej odwoływali się do przeszłości, ta stawała się (czy intencjonalnie, to kwestia osobna) funkcjonującym w przestrzeni społecznej świadectwem wyobrażenia o dawnych dziejach. Z tego też powodu rekonstrukcja wyobrażeń na temat minionych dziejów na podstawie ich fikcyjnych obrazów zawartych w tekstach kultury więcej niż o przeszłości mówi o czytelnicznej teraźniejszości. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza autorów *gentium minorum*, bezwiednie powielających na kartach swych utworów stereotypy, z których sieci nie potrafili się wyzwolić; to właśnie najczęściej w tych opowieściach historia staje się pretekstem do krytyki współczesności, a żywioł publicystyczny dominuje nad artystyczną kreacją.

Strategies of reconstructing the past in contemporary Polish popular literature (reconnaissance)

Summary

The ambivalence which is typical of pop-culture (simplifying and assimilating to its own needs the undertaken coverage and at the same time being the object of interest of avant-garde authors who notice its artistic potential) makes all unequivocal settlements condemned to failure. Still, researchers should work with “axiological suspicion” and assess pop-cultural phenomena carefully, especially when the pop-culture authors discuss social and civilization problems. A special place is taken by the historical memory which affects the way of perceiving the past by a single person and by the whole nation.

The contemporary pop-culture has elaborated a limited number of strategies which authors summoning the past in their stories use. The strategies are similar because of idealisation of the past and dissimilar because of different aspects of perceiving history through the *imaginarium communis* prism.

⁴³ Zob. E. Kozłowski, *Wojsko Polskie w latach 1936–1939. Próby modernizacji i rozbudowy*, Warszawa 1974, s. 145–146, 335–339.

⁴⁴ Zob. J. Szczerba, *To elementarne, Watsonie*, „Gazeta Wyborcza” 16.07.2013, s. 12.

The most often used strategies of showing the past are:

- the past as a pretext for a mental experiment which enables construction of an alternative course of time;
- apology of the past;
- demythologization of the image of the past.

The choice of a strategy is not indifferent for both the author and the reader. That applies especially to the choice between the apology and the demythologization of the past. The choice does not limit oneself to the way of presenting the past but it becomes an ideological interpretation of the author's historiographical vision which depends on the author's philosophy of life. It especially applies to the authors of *gentium minorum* who unintentionally copy stereotypes they could not escape from. In their stories the history very often becomes a pretext to criticize the modern times and then journalism dominates over an artistic creation.