

Mit, naśladowanie i „postfiguracja”. Propozycja kategorii opisu współczesnej kultury popularnej.

Agnieszka Fulińska

Przechadzki

Agnieszka FULIŃSKA

Mit, naśladowanie i „postfiguracja”.
Propozycja kategorii opisu współczesnej kultury
popularnej

We wstępie do książki *Hellada i Roma w Polsce Ludowej* Stanisław Stabryła określa pojawianie się postaci i motywów mitologicznych w późniejszych dziełach – zwłaszcza kultury popularnej i masowej – mianem *prefiguracji*¹, nawiązując w ten sposób do popularnej w chrześcijańskiej krytyce biblijnej, a także w literaturze religijnej (lub wykorzystującej motywy religijne) od wieków średnich poczynając, metody porównywania postaci, motywów, wydarzeń ze Starego Testamentu z ich „odpowiednikami” w Nowym Testamencie. Praktyka ta po części miała charakter apologetyczny, po części pozwalała pisarzom odwoływać się do motywów apokryficznych, poza tym niewątpliwie niosła w sobie olbrzymi potencjał estetyczny i fabularny. Jednymi z najpowszechniej wykorzystywanych i najbardziej typowych prefiguracji było porównywanie Ewy, pierwszej matki, z Marią, matką Jezusa – nie tylko poprzez ich macierzyństwo, ale także poprzez zestawienie roli obu kobiet w historii biblijnej: tej, która sprowadziła na świat grzech pierworodny, i tej, dzięki której grzech ten może zostać zmażany. Warto w tym momencie zwrócić uwagę, że obserwowanie prefiguracji może mieć charakter wariantywny: dosłowne analogie występują tu równie często, co na przykład inwersje. Bardzo pięknym – i niezwykle nośnym mitologicznie – przykładem sięgającej do apokryfu prefiguracji jest zestawienie drzewa rajskiego i drzewa krzyża: według opowieści apokryficznych Adam po wygnaniu z Raju miał wynieść stamtąd gałązkę zakazanego

¹ S. Stabryła *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 24-25.

drzewa, a następnie zasadził ją w miejscu, w którym osiedlił się z rodziną. Wiele stuleci później z drewna tegoż właśnie drzewa miał zostać wykonany krzyż Jezusa. Jedno z najpiękniejszych literacko świadectw tej legendy znajdujemy w konceptystycznym wierszu Johna Donne’a (1572-1631) pt. *Hymn do Boga, mego Boga, w czas choroby* (przekład Stanisława Barańczaka):

W miejscu Kalwarii przedtem Raj był może,
Krzyż Chrysta wyrósł z Adama jabłoni;
Obu Adamów znajdziesz we mnie, Boże:
Gdy pot pierwszego ścieka z mojej skroni,
Niech krew drugiego w duszy mej się schroni.

Strofa ta jest wręcz katalogiem, kwintesencją myślenia prefiguracyjnego; trudno się zresztą dziwić, że tego typu analogie i żonglerka intelektualna stały się jednym z ulubionych elementów poetyki konceptystycznej.

Prefiguracja zasadniczo opiera się na założeniu o charakterze teologicznym: według teologii, biblistyki, a zwłaszcza apologetyki chrześcijańskiej Nowy Testament ma być wypełnieniem prorocत्व zawartych w Biblii hebrajskiej (tzw. Starym Testamencie – nazywanym tak jednak wyłącznie przez chrześcijan). Sama retoryka ewangelii zawiera wiele zwrotów wskazujących na to, że ten typ myślenia występował już u ich autorów, którzy powołują się przeciw „zapowiedzi” proroków². Celem myślenia prefiguracyjnego jest zatem wykazanie, że wydarzenia opisane w Nowym Testamencie mają swoje korzenie, zapowiedzi czy wręcz przyczyny w historii dawniejszej. Cechą takiego myślenia jest z kolei jego silne zmitologizowanie: wyszukiwanie analogii, podobieństw (lub przeciwieństw, co dla myślenia o charakterze mitycznym jest tym samym), elementów łączących lub komplementarnych. Jednoznaczny jest także kierunek takiego myślenia: od czasów późniejszych ku wcześniejszym. Prefiguracja wychodzi od tego, co aktualne, by poszukiwać elementów jednoczących w tym, co dawniejsze; stąd zresztą nazwa tego zjawiska, oznaczająca „przedobrazowanie” lub „przedkształtowanie”. Dla prefiguracji najważniejsze jest poszukiwanie wyjaśnień lub dowodów dla tego, co dzieje się obecnie, w przeszłości; interpretacja tego, co było napisane dawniej, przez pryzmat tego, co późniejsze.

W przypadku współczesnej kultury popularnej mamy do czynienia ze zjawiskiem, które pozornie wygląda podobnie, ale jest w ogromnej mierze przeciwne

² Por. na przykład Łk 1,68-75: „Wtedy ojciec jego, Zachariasz, został napełniony Duchem Świętym i prorokował, mówiąc: «Niech będzie uwielbiony Pan, Bóg Izraela, że nawiedził lud swój i wyzwolił go, i moc zbawczą nam wzbudził w domu sługi swego, Dawida, jak zapowiedział to z dawien dawna przez usta swych świętych proroków, że nas wybawi od nieprzyjaciół i z ręki wszystkich, którzy nas nienawidzą; że miłosierdzie okaże ojcom naszym i wspomni na swoje święte Przymierze – na przysięgę, którą złożył ojcu naszemu, Abrahamowi, że nam użyczy tego, iż z mocy nieprzyjaciół wyrwani bez lęku służyć Mu będziemy w pobożności i sprawiedliwości przed Nim po wszystkie dni nasze»”.

skierowane. Kultura popularna buduje postacie i fabuły nawiązujące do bardzo konkretnych postaci i wydarzeń opisanych w innych tekstach kultury, ale dodawanie i nakładanie sensów i znaczeń jest tu znacznie bardziej rozproszone, przebiega właściwie w dowolnych kierunkach, z tym że kierunek od przeszłości do teraźniejszości jest wyraźnie uprzywilejowany.

Kultura popularna od zawsze była przede wszystkim kulturą imitacji, naśladowania wzorów. W czasach dawniejszych, kiedy podział na kulturę wysoką i niską był definiowany przez poetykę co najmniej opisową (albo wręcz kategorie oczywiste dla danej społeczności, co dotyczy chociażby kultury greckiej przed powstaniem *Poetyki* Arystotelesa), jeśli nie normatywną, skarbcem tych wzorów była przede wszystkim kultura elitarna, wysoka: komedia, satyra, mim, romans – wszystkie te gatunki przetwarzały motywy fabularne, sytuacje, typy postaci występujące w tragedii czy eposie. Przedliteracki mit był tworzywem przede wszystkim kultury wysokiej: w Grecji, a także jeszcze w Rzymie, to gatunki wysokie (tragedia i epos właśnie) były uprawnione do interpretacji związanych wciąż bardzo mocno ze sferą *sacrum* opowieści mitycznych. Gatunki niskie (mowa tu zwłaszcza o gatunkach fabularnych) były zatem poniekąd pierwszą instancją przenoszącą opowieść poza granice rytuału i *sacrum*, jako pierwsze odzierały ją całkowicie z przynależności do religijnej sfery życia. Fabuła starożytnego romansu – jakże podobna do dzisiejszego harlekina czy latynoskiej telenoweli – mogła powtarzać wątki znane z eposu, mogła nawet strukturalnie być powtórzeniem jego konstrukcji, ale stanowiła już wyłącznie fabułę w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, opowieść służącą wyłącznie rozrywce.

W wiekach późniejszych ten bezpośredni związek z fabułami literatury wysokiej jest bodaj jeszcze silniejszy; kluczową rolę w kształtowaniu się obiegu literatury popularnej odegra oczywiście wynalazek druku, który pozwoli na rzeczywiste *s p o p u l a r y z o w a n i e* lektury. Jak grzyby po deszczu mnożyć się będą popularne wersje rycerskiej epiki średniowiecznej: z jednej strony uproszczone (zwłaszcza pod względem języka, stylu, rysunku psychologicznego postaci), z drugiej zaś wręcz przeciwnie, wzbogacone o ubarwiająca fabułę (i dynamizujące akcję) epizody, motywy, cech postaci. Autorzy tych wczesnych odpowiedników powieści brukowej czy wagonowej bardzo szybko odkryli, że w literaturze popularnej czytelnik poszukuje zgrabnie naszkicowanych postaci, wyrazistego konfliktu i szybkiej, dynamicznej, pełnej niespodziewanych zwrotów akcji³. Zarazem już na

³ Zob. *Wstęp do: Piękne historie o niezłomnym rycerzu Zygfrydzie, pannie wodnej Meluzynie, królowinie Magielonie i świętej Genowefie: różne przygody, smutki i pociechy, nieszczęścia i szczęścia, przy odmianach omylnego świata reprezentujące. Antologia jarmarcznego romansu rycerskiego*, red. i oprac. J. Ługowska, T. Żabski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1992.

tym etapie twórczość popularna odkrywa na nowo jakże ważne w kulturze oralnej chwytły mnemotechniczne i fabularne, po części związane zapewne z silnie obecnym w takiej kulturze myśleniem magicznym. Zatem w romansie popularnym spory nacisk zostanie położony na takie cechy, jak chociażby potrójność zdarzeń, charakterystyczna zresztą również dla baśni ludowej (tzw. baśni magicznej), należącej do jeszcze innego obiegu kulturowego⁴.

Wiek XVIII i XIX nie przynosi wielkich rewolucji, jeśli chodzi o funkcjonowanie kultury popularnej (nie mówimy tu oczywiście o pojawieniu się kolejnego medium, jakim stanie się dla niej prasa): nadal czerpie ona przede wszystkim wzorce z kultury wysokiej, co łatwo jest zaobserwować w tym czasie we wszystkich głównych dziedzinach sztuki. W malarstwie pojawia się mieszczański kicz naśladowujący salonowy akademizm, w muzyce – opera buffa, operetka i balet (nie mówiąc już o muzyce tanecznej), przynajmniej we wczesnej fazie swego rozwoju nawiązujące, naśladowujące lub parodiujące gatunki wysokie. W literaturze wreszcie kształtują się powieściowe odmiany popularne: melodramat⁵, kryminał, powieść przygodowa, fantastyka naukowa, horror. Wszystkie te gatunki posiadają oczywiście genezę w wiekach wcześniejszych, w dziełach przynależnych zarówno do kultury wysokiej, jak i niskiej, a konstytuujące je elementy znajdziemy już w starożytności⁶. Niekiedy trudno jest wyznaczyć ścisłą linię podziału, zwłaszcza jeśli chodzi o dzieła na wysokim poziomie literackim. Do jakiej sfery kultury powinniśmy zaliczyć romanse Jane Austen, stojące na granicy fantastyczności powieści sióstr Brontë, historyczno-przygodowe powieści Waltera Scotta? Ich konstrukcja fabularna i kreacja bohaterów spełnia wszelkie założenia popularnej powieści gatunków czy też powieści formułowej⁷, ale pomijając nawet ich aspekt artystyczny, z punktu widzenia dalszego rozwoju powieści popularnej stały się one dziełami a r c h e t y p o w y m i, tworzącymi wzorce, które następnie będą naśladowane.

4 Zob. W. Propp *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1973.

5 Używam celowo tego terminu zamiast bardziej spopularyzowanego – romans, żeby uniknąć zamieszania terminologicznego. Romans bowiem w obrębie tego tekstu oznacza raczej starożytne i średniowieczne gatunki, które niekoniecznie realizują fabuły współcześnie określane jako romansowe.

6 Odpowiednio dla melodramatu będzie to popularny romans grecki – wywodzący się zresztą z tradycji wschodniej – (zazwyczaj z happy endem) i arcydzieła literackie, takie jak *Dzieje Tristana i Izoldy* czy *Romeo i Julia* (dla wersji bez happy endu; ciekawe jest zresztą zachowanie w dziełach wysokich tego akurat elementu, charakterystycznego dla eposu i tragedii – *Odyseja* z jej jednoznacznie pozytywnym zakończeniem jest tu wyjątkiem); dla powieści przygodowej znów romans grecki i powieść lotrzykowska; dla fantastyki i horroru na przykład opowieści zawarte w dziełach Lukiana z Samosaty, dziejach Apoloniusza z Tiany czy pełnych cudowności romansach średniowiecznych.

7 J.G. Cawelti *Gatunki, formuły i archetypy*, przeł. A. Fulińska, „Znak” 1996 nr 10.

Wiek XIX przynosi jeszcze jedno zjawisko: pisarzy, malarzy i kompozytorów tworzących niemalże taśmowo dzieła mające zaspokoić głód nowości odbiorców. Ci twórcy, wraz z coraz bardziej upowszechniającym się dostępem do dóbr kulturalnych, ukształtują *de facto* publiczność masową. Co ciekawe, byli to najczęściej twórcy o ogromnej sprawności warsztatowej, których kunsztowi technicznemu nie sposób nic zarzucić; w dziedzinie muzyki na pierwszy plan wysuwają się tu kompozytorzy tacy jak Straussowie czy Giuseppe Verdi, w literaturze palmę pierwszeństwa jako pisarz popularny dzierży niewątpliwie Aleksander Dumas ojciec, w Polsce zaś Henryk Sienkiewicz⁸.

Co ciekawe, wszyscy ci twórcy, mimo iż ich dziełom daleko jest do finezji i „arcydzielności” mniej więcej współczesnych im Wagnera czy Balzaca, są na swój sposób twórcami wybitnymi; chociaż ich dzieła są „zaledwie” doskonałym rzemiosłem, twórcy ci stoją wysoko ponad tłumem pisarzy czy kompozytorów pomniejszych, których utwory z dzisiejszej perspektywy zasługują jedynie na wzmianki w opracowaniach specjalistycznych. Nie wolno jednak zapominać, że autorów takich istniały całe rzesze – stanowili niezbędne tło dla jednostek i dzieł w swoim gatunku wybitnych⁹.

Z dzisiejszego punktu widzenia cała właściwie kultura popularna sprzed XX wieku jest punktem odniesienia, źródłem inspiracji. XX wiek przynosi bowiem wielką rewolucję w obrębie kultury popularnej, związaną z wieloma czynnikami. Rewolucja ta polega na zwrocie w materii naśladowania: dotychczas głównym modelem była kultura wysoka, której wątki, tematy i motywy poddawane były upraszczającej i uatrakcyjniającej obróbce. Przełom modernistyczny i zwrot ku eksperymentowi, charakteryzujący kulturę wysoką pierwszej połowy XX wieku, sprawił, że wzorce kultury elitarnej przestały nadawać się do takiej obróbki. Jak bowiem – zwłaszcza na wczesnym etapie rozwoju ruchów awangardowych – przerobić na mieszczański obraz dzieło kubistyczne? Jak dostosować do wymogów tempa i dynamizmu prozę Marcela Prousta? Jak wpuścić dekafonię na taneczny parkiet?

⁸ Co ciekawe, najwyraźniej sytuacja polityczna zadecydowała o odmiennym postrzeganiu tych jakże skądinąd do siebie podobnych pisarzy. W przypadku Dumasa nikt nie ma wątpliwości, że mamy do czynienia z literaturą popularną (zwłaszcza jeśli dodać mniej lub bardziej prawdziwe historie dotyczące armii pomocników, jakich zatrudniał bądź rzekomo zatrudniał francuski pisarz), z Sienkiewicza fraza „ku pokrzepieniu serc” uczyniła nieledwie czwartego lub piątego wieszca.

⁹ Klasycznym błędnym założeniem jest stosowanie porównań – służących opisowi fatalnej kondycji kultury współczesnej – typu „kiedyś był Beethoven, a dziś mamy Rubika”. Takie porównanie jest mylące, by nie rzec demagogiczne; uprawnione byłoby powiedzenie (problem w tym, że nienadające się do opisu fatalnej kondycji kultury współczesnej) „kiedyś był Beethoven, dziś jest Penderecki” i, oczywiście, „dziś mamy Rubika, ale kiedyś był też [tu należy wstawić nazwisko pomniejszego imitatora Jana Straussa syna, im bardziej zapomnianego, tym lepiej]”. Jedynie czas jest w stanie zweryfikować wartość niektórych dzieł kultury – a kultury popularnej, na bieżąco kształtowanej przez mody i trendy, dotyczy to szczególnie.

Fulińska Mit, naśladowanie i „postfiguracja”

Potrzebne było zatem inne źródło inspiracji i kultura popularna – coraz bardziej rozdzierana przez dwie przeciwstawne siły: poszukiwanie nowości (w sensie podniet czytelniczych, a nie eksperymentu formalnego) i naśladowczą zachowawczość – zwróciła się... ku samej sobie, za swoją główną drogę rozwojową przyjmując ukształtowane w XIX wieku formuły gatunkowe. Oczywiście przerzuciła w ten sposób również pomost nad otchłanią czasu i sięgnęła po swoje najdawniejsze inspiracje, wśród których poczesne miejsce zajmował, odarty już przez stulecia z sankcji religijnej, mit. Jednoczesny zwrot ku tym dwóm źródłom ukształtował w ogromnej mierze najważniejsze zjawiska dwudziestowiecznej kultury popularnej. Czas zatem wrócić do zagadnienia prefiguracji.

Co, poza intuicyjnie wyczuwaną przynależnością do szeroko pojętej kultury popularnej, łączy z sobą Aragorna z *Władcy Pierścieni* Tolkiena, Bridget Jones z powieści Helen Fielding i Neo z *Matrixa* braci Wachowskich? Na pozór niewiele: król, zwariowana trzydziestolatka i hacker to postacie z zupełnie odmiennych bajek i oczywiście należą oni do rozmaitych formuł gatunkowych. Jest jednak coś, co te postacie mają wspólne, ale co trzeba rozpatrywać w oderwaniu od ich konkretnych biografii. Tym czymś jest bardzo mocne zakorzenienie w tradycji kulturowej. We wszystkich tych dziełach mamy do czynienia z bardzo wyraźnymi nawiązaniem do wcześniejszych elementów kultury – co istotne, nawiązaniem celowymi, wykorzystującymi zakorzenione w naszej zbiorowej (nie)świadomości wzorce.

Celowo ze wszystkich bohaterów *Władcy Pierścieni* wybrałam tego, który pozostając przez sporą część trylogii niejako w cieniu, jest zarazem najpełniejszym wyrazem mitu obecnego w tej powieści. Aragorn jako król łączy w sobie cechy Odysusza (król-tułacz, nierozpoznany do momentu ujawnienia szczególnych cech lub zdolności), Artura (podobnie jak w przypadku Odysa posiadanie broni, której może używać wyłącznie człowiek do tego „namaszczony” przez jakąś wyższą siłę; król sprawiedliwy i obdarzony szczególnym pochodzeniem i zdolnościami), Króla Rybaka (jego obecność/zdrowie potrzebne jest, by przywrócić ład w królestwie), by wymienić tylko tych najważniejszych.

Neo to na początku pierwszego filmu trylogii Wachowskich drobny, choć genialny hacker, który nawet nie potrafi dobrze wykorzystać pieniędzy, jakie daje mu dochodowy, nielegalny co prawda proceder. Okazuje się jednak Wybrańcem, Jedynym, który ma szansę stawić czoła złowrogiemu systemowi uciskającemu ogromną większość ludzkości¹⁰. Od chwili, gdy Neo świadomie podejmuje decyzję o przejściu do wolności i poświęceniu swego życia dobru innych ludzi, staje się zupełnie innym człowiekiem: podąża przez kolejne próby i przemiany, zostaje

¹⁰ Warto przypomnieć dyskusje wokół tego, czy w imieniu Neo, poza oczywistym skojarzeniem z „nowością”, jest również świadomie zawarte słowo (the) *One* – w tym wypadku oznaczające „Jedyny”. Autorzy filmu, o ile mi wiadomo, nigdy oficjalnie nie ustosunkowali się do tych sugestii.

przywódcą i nauczycielem, by w końcu ponieść męczeńską śmierć dla wybawienia ludzi i maszyn. Filmy składające się na trylogię¹¹ pełne są mniej lub bardziej jawnych, mniej lub bardziej czytelnych i mniej lub bardziej oczywistych odniesień do bardzo eklektycznej sfery religijnej, ale dla nas w tym momencie najważniejszy jest wyraźny solarno-soteriologiczny charakter postaci głównego bohatera. Neo przechodzi drogę, którą podążali wszyscy bohaterowie takich mitów.

Wreszcie Bridget Jones: trzydziestolatka z przeciętnej rodziny rozpaczliwie poszukująca oparcia w mężczyźnie, rozdarta między fascynacją playboyowatym Danielem Cleaverem a przyziemnym, nudnawym, ale za to zamożnym i mogącym zapewnić stabilizację Markiem Darcy'm. Jakby mało było oczywistej sytuacji fabularnej (panna na wydaniu i dwóch kandydatów, z których ten mniej rzucający się w oczy to zdecydowanie Mr. Right), autorka nadała jednemu z głównych bohaterów nazwisko bodaj czy nie najciekawszego z bohaterów powieści Jane Austen!¹²

Oczywiście, żonglowanie motywami i wątkami nie jest w XX wieku wyłączną domeną kultury popularnej; co najmniej od czasów Thomasa Stearnsa Eliota metoda ta jest jedną z dominujących także w kulturze wysokiej i to od neoklasycyzmu po postmodernistyczne gry. Wydaje mi się jednak, że odmienna jest motywacja stojąca za poszczególnymi zastosowaniami tej techniki. Co więcej, nie jestem pewna, czy termin „technika” jest w ogóle uprawniony w odniesieniu do kultury popularnej, która w okazyje się w dużo większym stopniu naśladowcza niż otwarcie prześmiewcza czy autoironiczna¹³.

Istotne jest co innego: autorzy wielu utworów należących do kultury popularnej zakładają, że odczytanie ich dzieł możliwe jest tylko poprzez dzieła inne, wcześniejsze, mocniej lub słabiej zakorzenione w naszej świadomości. Lektura powierzchowna jest oczywiście możliwa i dopuszczalna, ale dopiero kontekst wydobywa pełnię znaczeń. Ich nieodczytanie nie oznacza koniecznie braku kontaktu z dziełem czy też nie spełnienia podstawowej funkcji kultury popularnej – dostarczenia rozrywki; gdyby tak było, niemożliwy byłby odbiór tych dzieł na poziomie czysto ludycznym, *stricte* popularnym. Być może jednak nawet w odbiorcy niewykształconym istniejące w tych dziełach odwołania do tradycyjnych, „archetypowych” tekstów kultury uruchamiają elementy czegoś, co za Michałem Głowińskim należałoby nazwać stylem odbioru, a styl ten nazwać być może mitycznym, a być może – postfiguracyjnym.

Dlaczego postfiguracyjnym? To chyba oczywiste: jak już wspomniałam, pomimo rozproszenia kierunków nakładania znaczeń (związanego chociażby z tym, że

¹¹ *Matrix* (1999), *Matrix – Reaktywacja* (2003), *Matrix – Rewolucje* (2003).

¹² Autorzy filmu (2001) na podstawie powieści ewidentnie poszli za ciosem, obsadzając w roli Marka Darcy'ego aktora, który grał pana Darcy'ego w niezwykle popularnym miniseriale według *Dumy i uprzedzenia* (1995), Colina Firtha.

¹³ Nie chcę tu żadną miarą sugerować, że postawy takie są kulturze popularnej obce, wręcz przeciwnie, niemniej nie stanowią one jej dominanty, przeważa żywił poważnego traktowania tradycji, zarówno fabularnej jak i stylistycznej.

pod wpływem komercyjnej kultury masowej kultura popularna po części czerpie też z tego, co najbardziej aktualne), uprzywilejowany jest tu kierunek od przeszłości do teraźniejszości. Znajomość kulturowej przeszłości pozwala nam dostrzec istotne rysy postaci i fabuł powieści popularnej, filmu czy komiksu, a nie na odwrót. Taka a nie inna kreacja postaci Aragorna przez Tolkiena nie potwierdza ani też nie zaprzecza niczemu, co napisano w romansach arturiańskich czy *Odysei*; postawa Bridget Jones nie rzuca nowego światła na poglądy panien Bennet, co najwyżej stanowi potwierdzenie przenikliwości psychologicznej Jane Austen; Neo – a wraz z nim Luke Skywalker, Batman i Superman¹⁴ – nie są głosami w dyskusji o prawdziwości prorocत्व Starego Testamentu. Wpisywanie tych postaci w tradycję kulturową jest wpisywaniem współczesnej kultury popularnej w *universum* mitu, ale postaci z dawnych mitów i religii nie są prefiguracjami Neo z Matrixa, ponieważ ich autorytet nie służy uprawomocnieniu przedstawianych w filmie też – co najwyżej stoi za ciągłością mitu, jego obecnością i żywotnością we współczesnym świecie.

Kultura popularna jest kulturą naśladowania wzorców – wynika to chociażby z założenia formułowości. Formuła gatunkowa spełnia rolę podobną jak niegdyś poetyka normatywna: wyznacza elementy niezbędne do tego, żeby dane dzieło spełniało warunki gatunku lub stylu. Co ciekawe, podobnie jak poetyka normatywna powstała na bazie opisu istniejących dzieł, tak i zasady formuł gatunkowych zostały spisane *post factum*. Oczywiście, podobnie jak zawsze wtedy, gdy obowiązywała poetyka normatywna, podejście autorów do tego rodzaju nakazów może być różnorodne: od niewolniczego wpisywania się w reguły po dość swobodną nimi manipulację. Jednym z najważniejszych założeń literatury formułowej jest istnienie w niej typowych postaci i motywów fabularnych – to dzięki nim rozpoznajemy gatunek. Postfiguracyjne traktowanie mitu, jego rekonstruowanie w materii fabularnej powieści czy filmu, również jest elementem formuły, tyle że nadrzędnej wobec tych, które dyktują na przykład szczegóły świata przedstawionego.

Wspomniałam wcześniej, że kultura popularna rozdarta jest między potrzebą nowości a potrzebą niemal rytualnego powtarzania. Postfiguracja jest spoiwem łączącym te przeciwstawne siły: powtarzaniem reinterpretującym, dostatecznie bliskim mitowi, aby dać odbiorcy poczucie bezpieczeństwa, a zarazem kuszącym nowymi kształtami.

¹⁴ Związek z mitami soteriologicznymi tego ostatniego uwypukla dodatkowo fakt, że Superman jest przybyszem z innej planety, przysłanym na Ziemię przez swojego ojca, aby pomagał ludzkości i cierpiał za nią.

Abstract

Agnieszka FULIŃSKA
Jagiellonian University (Kraków)

Myth, Imitation and „Postfiguration”. Categories of Description of Contemporary Popular Culture.

The article discusses popular culture in the context of two terms: prefiguration and postfiguration, showing that the latter is the proper tool to describe flow of topics and images in popular literature and other fields, e.g. film or music. The author discusses popular culture as looking at the same time forward – in search of new elements to capture the audience – and back – reflecting its own genres, formulas and themes. The term postfiguration is proposed as a unifying category for these two, apparently contradictory tendencies.