

PIOTR MICHAŁOWSKI
Uniwersytet Szczeciński*

Po co się pisze pastisze?

What for are written pastiches?

Abstract

Author tries to explain what are reasons and goals of writing pastiches. He compares theory with his own practice of this form, because moreover writes pastiches himself. First he compares some definitions from English, French, Russian and Polish dictionaries of literary terms and from theoretical treatises (with the theory of parody too). Analysing their similarities and differences he offers his own definition: pastiche is an interpretation of someone else's creation, which is made without using metalanguage. Its goals may be serious or amusing: 1) manner of research and interpret of genuine work, 2) manner of proof of mastery of someone else's style, 3) to take an advantage of past poetics, 4) to overcome influence of another writer, 5) to reconstruct the genuine work which is not finished by his author or is not complete, 6) to use someone else's style for own goal, sometimes contradictory to original work. Except them in this article are presented some strategies to show or conceal the falsification in pastiche. There are strategies of apocryph, of continuation, of hypothesis and of reconstruction. Moreover pastiche can be used as a test of essence of literature.

* Zakład Teorii i Antropologii Literatury, Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa
Uniwersytetu Szczecińskiego
al. Piastów 40b, 71-065 Szczecin
e-mail: karapet@poczta.wp.pl

Tytułowa kwestia, na pozór rozstrzygnięta dawno i ostatecznie, jednak powraca uparcie choć okazjonalnie — razem ze sporami wokół pojęć najbardziej elementarnych, takich jak „poetyckość” i „poezja”, a zwłaszcza „literackość” i „literatura”. Wiele nowych sytuacji, w których pojawia się jakiś wytwór metaliteracki, wymyka się bowiem prostym klasyfikacjom genologicznym, gdyż motywacje tworzenia metaliteratury okazują się wielopoziomowe i hybrydyczne. Nie mieszczą się we wspólnej uniwersalnej definicji, toteż zastąpić ją musi analityczny opis poszczególnych „przypadków”. Jedną z możliwych odpowiedzi na postawione w tytule pytanie będzie zatem aktem kapitulacji dla piszącego te słowa, jeśli tymczasem zabrzmi tak: „Nie wiem i nie wiem i trzymam się tego / jak zbawiennej poręczy”. Trudno mi bowiem oddzielić próby rozpoznania fenomenu pastiszu od spóźnionego aktu autorefleksji i dokonać teoretycznego uogólnienia w oderwaniu od własnej wieloletniej praktyki twórczej, która ujawnia różnorodność form pastiszowania i mnoży wątpliwości co do zakresu tak nazwanego gatunku, a także co do intencji pastiszysty.

Tego rodzaju uwikłanie podmiotu poznania w jego przedmiot nie wydaje się jednak trudnością największą. Niemniej zaproponowana wstępnie jedna z możliwych „chwijnych odpowiedzi” skrywa w sobie zarówno bezradność, jak implikowane rozwiązanie, wcale już nie tak chwiejne. Jest bowiem parafrazą metapoetyckiego wiersza Wisławy Szymborskiej, dającą się rozwinąć właśnie w pastisz. A zawarta w tej parafrazie jedna z dopuszczalnych odpowiedzi mogłaby przyjąć taki kształt: Niekiedy pastisze pisze się po to, by wykorzystać cudze zdanie dla własnej myśli. Tym razem jednak nie będzie na to żadnych dowodów empirycznych w postaci autocytatów z utworów własnych — choćby z braku czasu przeznaczanego na konferencyjną prezentację, który przekłada się teraz na równie ograniczoną objętość druku.

Oczywiście, ta wstępna aforystyczna definicja stanowi tylko efektowne uproszczenie, bo jak wiadomo, miano pastiszu nie przysługuje każdej parafrazie, a tym bardziej każdemu przedsięwzięciu metaliterackiemu. Dlatego zanim poszukam innych możliwych rozwiązań tytułowej kwestii, czyli spróbuję rozpoznać cele pastiszowania, powinienem ustalić zakres terminu podstawowego, co do którego nie ma zgody ani w czasie (co jest zrozumiałe w perspektywie poetyki historycznej), ani w przestrzeni, czyli na mapie humanistyki europejskiej i światowej — co już wydaje się niezrozumiałe, a nawet powinno niepokoić — jeśli nie samych autorów i zwolenników globalizacji, to przynajmniej teoretyków literatury.

Pośród opracowanych naukowo gatunków intertekstualnych, najczęściej występujących w triadzie: pastisz — parodia — trawestacja, najbardziej niedoinwestowanym teorią wydaje się właśnie ten pierwszy. A co ciekawe, pastisz niejako żyje w cieniu parodii, najlepiej roz-

poznanej (mimo długich i nie zamkniętych wciąż sporów), a skrajne ujęcia wyznaczają mu miejsce podrzędne jako właśnie odmianie parodii.

Linda Hutcheon ujmuje parodię holistycznie, rozszerzając jej zakres poza przypisywaną jej formie funkcję komizmu oraz intencję ośmieszenia literackiego pierwowzoru. Określa ją bowiem jako szeroko rozumianą „stylistyczną konfrontację”, współczesne „rekodowanie” tradycji oraz „ironiczną transkontekstualizację dawnych dzieł sztuki, która może obejmować zarówno pojedyncze dzieło, jak styl, kierunek artystyczny i twórczość autora (Hutcheon 2007: 29–35). To nowoczesne (a zarazem ponowoczesne) rozumienie terminu zaciera jednak specyfikę trawestacji oraz innego typu parafrazy i staje się dla badaczki wręcz wykładnią intertekstualności, gdyż w jej teorii hasło „parodia” zawłaszcza większość obszaru metaliteratury. Hutcheon zakłada, że każde nawiązanie do tradycji literackiej uruchamia jakiś dialog z dawnymi dziełami, który implikuje zmianę, ironiczny dystans do pierwowzoru, a zatem eksponuje głównie różnicę na tle podobieństwa — odwrotnie niż pastisz. To rozpoznanie istoty parodii, w wielu punktach trafne, niesłusznie upodrzednia zjawisko pastiszu, sytuując go na dalszym planie zjawisk intertekstualnych, podczas gdy to on właśnie stanowić może ich podstawę.

Marginalizowanie zjawiska pastiszu przejawia się w ułomności wielu jego definicji, a także w traktowaniu tej formy jako zależnej od dwóch pozostałych elementów triady. O pastiszu mówi się najczęściej właśnie w kontekście parodii i trawestacji, rzadko natomiast ujmuje się ten fenomen osobno — jako zjawisko odrębne, wyznaczające swoisty model metaliteratury. Tymczasem warto przypomnieć, że zarówno odróżnienie pastiszu od parodii, jak wskazanie związków między nimi, zostało dokonane już dawno. Najprecyzyjniej uczynił to Jerzy Ziomek, wyprowadzając pastisz z zakłętą kręgu parafrazy komicznych, charakteryzując zjawisko w ujęciu retoryki i gramatyki generatywnej, a tym samym przyznając mu niejako status nadrzędny wobec pozostałych typów parafrazy:

Nasuwa się podejrzenie, że pastisz poprzedza parodię. Nie w porządku genetycznym, ale generatywnym. Bo oto gdyby z każdej dobrej parodii „zdejmować” wszelkie odkształcenia uzyskane przez dodanie, odejmowanie, przestawienie lub zastąpienie, to powstałby po prostu pastisz. (Ziomek 1980: 384)

To ujęcie, oparte dawniej na ostrożnym „podejrzeniu”, nabiera mocy hipotezy co najmniej równoprawnej z propozycją Hutcheon, a mnie przekonuje bardziej niż uniwersalistyczne postrzeganie parodii. Pastisz wskazuje bowiem na cechę wspólną wszystkim odmianom parafrazy, czyli naśladownictwo, a nie różnicowanie, które ujawniają tylko niektóre jej formy. Nie zmienia to jednak zasady, że zmiana spowodowana każdą rekontekstualizacją staje się zawsze, choć w różnym stopniu, nieunikniona.

Definicje

Dowodem teoretycznego zaniedbania pastiszu są hasła w zagranicznych leksykonach literackich. Dlatego konieczny wydaje się krytyczny (choć z konieczności wrywkowy) ich przegląd, ukazujący istotne rozbieżności semantyczne i niestabilność zakresu terminu. Zgodność dotyczy jego włoskiego źródła (*pasticcio* — ‘pasztet’) i odpowiedników w czterech językach: ang. ‘pastiche’, fr. ‘pastiche’, niem. ‘Pastiche’, ros. ‘подделка’, choć z tym ostatnim wiąże się pewne nieporozumienie, o którym później.

Kompendia francuskie opisują interesujący nas termin zarówno w ujęciu historycznym, jak ponowoczesnym. Autorka hasła *Pastiche* w *Dictionnaire des genres et notions littéraires* cytuję pracę Gerarda Genette’a i Michela Schneidera, a ponadto wspomina o związkach terminu z malarstwem. Oto fragment sformułowanej przez nią definicji:

La pratique du pastiche, genre imitatif relevant de l’activité artistique „au second degré” (G. Genette), remonte aussi loin que la création d’œuvres originales, bien que le mot lui-même n’apparaisse dans le vocabulaire de la peinture qu’au XVII^e siècle. (Klauber 2001: 561–562)

Warto jednak zauważyć, że w tym samym słowniku hasło „parodie” jest wielokrotnie obszerniejsze, co utwierdza przewagę tej ostatniej i dowodzi jej znacznie dłuższej tradycji jako gatunku pokrewnego.

Znamienne, że niektóre definicje w słownikach anglojęzycznych, zarówno starszych, jak i nowszych, wydają się z tego punktu widzenia — a także na tle polskich rozpoznań — zażytkami nie tylko przed-ponowoczesności, ale również przed-nowoczesności, gdyż często nie uwzględniają przełomowego dzieła Gerarda Genette’a *Palimpsestes* z 1982 roku (Genette 1982), choć niekiedy wskazują ogólnikowo na postmodernizm. Oto przykłady:

a literary work composed from elements borrowed either from various other writers or from a particular earlier author. The term can be used in a derogatory sense to indicate lack of originality, or more neutrally to refer to works that involve a deliberate and playfully imitative tribute to other writers. [...] The frequent resort to pastiche has been cited as a characteristic feature of postmodernism. (Baldick 1990: 162)

W innym kompendium pastisz został *implicite* wręcz utożsamiony z centonem:

A patchwork of words, sentency or complete passages from various authors or one author. It is therefore, a kind of imitation and, when intentional, may be a form of parody. (Cudden, [b.r.]: 486)

A term used in art. Criticism to refer to a work that borrows heavily from a master’s recognizable style. [...] can be used in either way by literary critics, although the former usage is more common. (Most critics use the term describes may have a humorous, satirical or serious purpose, but sometimes authors write pastiche simply as a literary exercise.

Pastiche should not be confused passing it off as his or her own and failing to credit the original source. Plagiarism is characterized by descriptive intent; pastiche involves open and intentioned imitation or borrowing.

Pastiche is also French for parody; when used as synonym for parody rather than in its more general imitative sense, the term refers to a satirical presentation, usually one involving a sustained, parodic imitation of a particular author’s style or technique. (Ross i Suprayia 2003: 330)

Drugi akapit tej definicji zasługuje na uwagę, gdyż dość precyzyjnie oddziela pastisz od parodii, sygnalizując dawną lecz wciąż jeszcze funkcjonującą synonimiczność tych nazw gatunkowych, wywiedzioną z tradycji terminologii francuskiej.

W licznych leksykonach tak polsko-, jak anglojęzycznych i innych zdarzają się jednak również sytuacje całkowitego pominięcia interesującego nas terminu¹.

¹ Np. Abrams M.H. (1985), *A Glossary of Literary Terms*. 7th ed. Forth Worth [i in.]. Z polskich słowników nie zawierających tego hasła trzeba wymienić: Bernacki M. i Pawlus M. (1999, 2002, 2004, 2008), *Słownik gatunków literackich*, Naukowe PWN, Warszawa; *Słownik rodzajów i gatunków literackich* (2012), red. G. Gazda, wyd. 2, Warszawa; oraz jego wcześniejszą wersję, współredagowaną przez S. Tynecką-Makowską (2006, Universitas, Kraków).

Z kolei definicje rosyjskie rozróżniają dwa terminy. Odpowiednikiem polskiego „pastiszu” jest *подделка*. Nazwa ta (w przeciwieństwie do innojęzycznych) wskazuje wprost na cechę wyróżniającą ten gatunek jako mistyfikację, ponieważ znaczy dosłownie ‘podróbka, fałszywka’. Niestety słownik rosyjski pomija właśnie hasło „подделка”, natomiast eksponuje termin „насмуччо”, który choć brzmieniowo najbliższy włoskiego źródłosłowu, na pewno nie jest synonimem „pastiszu”, lecz — podobnie jak w już cytowanej definicji angielskiej — centonem, patchworkiem, kolażem, montażem tekstowym, albo — parodią. Rosyjska definicja powtarza więc niektóre mylące ustalenia zachodnioeuropejskie:

Насмуччо — художественное произведение из отрывков других произведений одного или многих авторов; иногда также соетаніе преследует цель' создат новое произведение композиция — монтаж [...]. Однако в п. założen i satirический смысл, содерžitся элемент пародирования [і tu pojawia się odsyłacz do parodii]. (Timofeev, Turaev 1974: 263)

Na tle zaprezentowanych tu przykładowo rozpoznań i nieporozumień świetnie przedstawiają się definicje polskie — jako nie tylko wolne od nieścisłości, lecz także znacznie bardziej przejrzyste (co może badacze zachodni nam wybaczyć, jeśli będą chcieli w to uwierzyć). Wystarczy przytoczyć niektóre we fragmentach, by wykazać zarówno ich zbieżność, jak i wkład autorów i poszczególnych badaczy w postaci indywidualnych ujęć i komplementarnych dopełnień:

odmiana stylizacji, utwór powstały w wyniku świadomego podrabiania manieri stylistycznej konkretnego dzieła, autora czy szkoły lit.; polega na celowym wyostreniu cech znamienych naśladowanego sposobu wypowiadania się, który dzięki temu ukazuje się w postaci ostentacyjnie wyrazistej. (Sławiński 1998: 376–377)

Pozostałe polskie definicje określają gatunek podobnie, a różnią się prócz stylistyki jedynie rozłożeniem akcentów i dyskretnie sugerowaną hierarchią elementów charakterystyki:

utwór lit. naśladowujący istotne właściwości jakiegoś konkretnego dzieła, autora lub stylu lit. uwytłaczający i zagęszczający najważniejsze cechy manieri artystycznej. P. ma char. imitatorski, stanowi rekonstrukcję zasad wzorca. (Jaworski 2007: 150–151)

celowe, świadome naśladownictwo stylu, często o charakterze parodiującym; stylizacja polegająca na zagęszczeniu najwyrazistszych właściwości manieri artystycznej; niekiedy służy krytyce lub polemice. (Sierotwiński 1986: 172)

utwór będący świadomym naśladowaniem stylu określonego pisarza bądź gatunku lit., prądu, epoki itd., określenie przejęte z muzyki [...], gdzie oznacza utwór, którego poszczególne części pisali różni kompozytorzy. Jako termin lit. przyjął się w znaczeniu zbliżonym do parodii, od której jednak różni się tym, że nie wyjaskrawia, nie zagęszcza i nie karykaturuje cech naśladowanego pierwowzoru. P. jest jak gdyby hipotezą rzekomego utworu napisanego w konwencji charakterystycznej dla danego prądu, gatunku czy pisarza. (Ziomek 1985: 148)

W *Słowniku literatury polskiej XX wieku* — brak osobnego hasła, ale omówienie pastiszu pojawia się w hasle „parodia”, którego autorem jest Ryszard Nycz (1992: 771–777).

Przytoczonych definicji zgodnie charakteryzujących zjawisko literackie nie ma potrzeby syntetyzować. Skłaniają one natomiast do ucieczki z zakłętego kręgu powtarzanych wyznaczników gatunkowych i do próby uogólnienia na poziomie teorii procesu literackiego, teorii tekstu albo badania intertekstualności. Ulegając tej pokusie, chciałbym zaproponować taką definicję: Pastisz jest interpretacją cudzego dorobku literackiego, dokonaną bez użycia metajęzyka.

To uproszczenie może znaleźć oparcie w różnych ujęciach teoretycznych, a zwłaszcza w intertekstualności. Według Sławińskiego pastisz stanowi „odmianę stylizacji” (Sławiński 1998: 376), zaś według Balbusa jest jej „elementarną formą” (Balbus 1983: 90). Może być również traktowany jako skrajny wariant szeroko rozumianych nawiązań międzytekstowych, bliskich architekstualności. Można do niego odnieść również kategorię mimetyzmu formalnego, wprowadzoną w 1969 roku przez Michała Głowińskiego, i potem wielokrotnie stosowaną przezeń w różnych kontekstach (Głowiński 2000: 13), przy czym chodziłoby o upodobnienie stylizacyjne, a nie gatunkowe, i to do wzorca wypowiedzi nieempirycznego, bo wyabstrahowanego z innych tekstów. Edward Balcerzan, rozważając taktyki apokryfu w kontekście pojęcia literackości, odróżnił intertekstualność zewnętrzną od wewnętrznej (Balcerzan 2013: 172–173). W tym wypadku chodziłoby o tę pierwszą.

Intencje pastiszysty

Po tym rozpoznaniu można już podjąć problem sformułowany w tytule. Słowniki literackie podają cele pastiszowania dość ogólnikowo, wyliczając je alternatywnie lub łącznie, i czynią to dość zgodnie, raczej nie wnikając w psychologię omawianego nurtu twórczości, uznawanego zwykle za proceder podejrzany, choć w stopniu znacznie mniejszym niż bliski mu plagiat. Tradycyjnie wykazują jednak pewną preferencję dla intencji komicznej i krytycznej pastiszu, a zatem niejako potwierdzają bliskie sąsiedztwo parodii w jej dawnym wąskim rozumieniu: „uprawiany bywa w zamiarach żartobliwych lub jako forma krytycznoliterackiej penetracji cudzego stylu” (Sławiński 1998: 377); „może być zabawą literacką lub zabiegiem krytycznoliterackim, może też służyć jako punkt wyjścia do parodii” (Jaworski 2007: 150–151); jest to utwór „często o charakterze parodiującym”, „niekiedy służy krytyce lub polemice” (Sierotwiński 1986: 172); „należy do literatury komicznej”, „może służyć także poważnej rekonstrukcji uszkodzonego tekstu”, ale nawet w takich przypadkach zawarta jest w nim „intencja gry, jakiej dostarcza odgadywanie zaginionego kształtu” (Ziomek 1985: 148).

Jeśli odwołać się do klasycznej triady zadań literatury: *docere, movere, delectare*, to niedowartościowany wydaje się tylko jej element środkowy. Ryszard Nycz najbardziej przekonująco zinventoryzował wszystkie możliwe funkcje pastiszu:

1. ludyczna
2. satyryczna
3. krytyczna (w polemice literackiej)
4. konstrukcyjna
5. autoreferencyjna (przedstawienie literackości literatury)
6. intertekstualna.

Ponadto wymienił następujące powody pastiszowania::

- popis sprawności,
- świadectwo kompetencji historycznoliterackich i czynnego rozumienia reguł badanych poetyk,
- wyzyskanie utajonej produktywności i nie zrealizowanych możliwości pierwowzoru (w przeciwieństwie do parodii, która wskazuje na ograniczenia wzorca) (Nycz 1992: 773–775).

Pograniczne manifestu

Cele pastiszowania, najpełniej zebrane i opracowane głównie na gruncie teorii parodii, dają się odnieść do zjawiska pastiszu. Chciałbym je teraz rozwinąć i uszczegółowić, w znacznym stopniu w oparciu o doświadczenia własne jako praktyka omawianego gatunku. Wprawdzie w ten sposób z jednej strony naruszę tabu, o którym nawet nie wspomina ani Jerzy Ziomek, ani żaden z pozostałych autorów opracowań teoretycznych, ale z drugiej strony mam wielkiego sojusznika w wybitnej postaci Kazimierza Wyki, który swoją teorię formy zilustrował przykładami własnego wyrobu, zacierając granicę między przedmiotem badań a ich narzędziem. W moim wypadku dzieje się na odwrót: analiza wieloletniej praktyki w dziedzinie pastiszu² skłania wreszcie do spóźnionej autorefleksji, czyli teoretycznego uogólnienia procederu uprawianego raczej intuicyjnie. Pozwala to rozszerzyć typologię o te obszary, które zostały przez teorię słabo spenetrowane lub pominięte. Chciałbym bowiem ustalić zarówno przyczyny pastiszowania, jak jego cele, czyli i źródła, i ujścia. Tu jednak naruszam inne tabu, wprawdzie w humanistyce traktowane mniej restrykcyjnie: oto przechodzę od uniwersalnej teorii (genologii) do prywatnych wyznań (genealogii twórczej); od dyskursu naukowego do autobiograficzności i autotematyczności; od artykułu do manifestu.

Warto jednak zebrać i uporządkować wszystkie wątki, zarówno te pojawiające się, choć zazwyczaj słabo wyeksponowane w definicjach, jak pochodzące spoza teoretycznoliterackiego repertuaru. Wydaje się bowiem, że w rozległym horyzoncie pastiszu mieści się więcej możliwości. Tym samym celów komunikacji artystycznej ujawnia się zbyt wiele, by nie naruszały one granic i nie zachwiały tożsamością gatunku. Chodzi bowiem o:

1. interpretację oryginałów, czyli swoistą próbę warsztatowego zbliżenia się do nich, lecz bardziej w celu ich zrozumienia przez siebie (autora pastiszu) niż nauczania innych, bo w egemplifikacji *stricte* dydaktycznej niepotrzebne byłyby żadne imitacje, jeśli wystarczy posłużyć się łatwo dostępnym oryginałem. Chodzi więc raczej o swego rodzaju eksperyment badawczy i auto-dydaktykę.

Przedsięwzięcie imitatorskie można również uznać za bilingwistyczny biegun interpretacji, miejsce szczególnego zbliżenia stylu własnego (badacza) z cudzym (przedmiotem badania). Prowadzi ono niemal do zatarcia granicy między kodowaniem a dekodowaniem; czyli między metajęzykiem, który staje się idiolektem oraz idiolektem, który służy za metajęzyk. Bardzo zbliżoną sytuację, którą jest przekład interlingwistyczny, rozważa w ten oto sposób Edward Balcerzan: „interpretacja bilingwistyczna wcale nie musi być poezjowaniem na temat poezji. Język interpretatora staje się przedłużeniem języka poetyckiego [...] nie przez naśladowanie stylu, lecz przez analogiczne do uśłowań poezji odepchniecie tego, co w doświadczeniach kultury potocznej jest już spetryfikowane, anonimowe, oczywiste” (2013: 223).

2. udowodnienie czynnego opanowania cudzego stylu, a przynajmniej świadectwo jego głębokiej lektury, co Ryszard Nycz tłumaczy „udaną re-kreacją wzorca”:

² Chodzi o liczne publikacje czasopiśmienne i dwa zbiory pastiszów: P. Michałowski, *Głosem prawie cudzym. (Z poezji okółkonferencyjnej)*, Miniatura, Kraków 2004; tenże, *Pierwotzory i echa. Od Kochanowskiego do Barańczaka*, Miniatura, Kraków 2009.

sądzi się, że pastisz jako rezultat wprowadzenia w czyn hermeneutycznej dewizy, by „lepiej rozumieć autora niż on sam siebie rozumiał”, powstał w wyniku udanego — bo przewycięzającego historyczność obu horyzontów tworzenia/rozumienia — przejścia od świadomej refleksji nad zasadami twórczymi, wyprowadzonymi z istniejących dzieł, do stworzenia utworu realizującego te zasady w sposób równie twórczy i równie adekwatny, co oryginalne wytwory tej poetyki. (Nycz 1995: 178)

Dlatego wolno chyba dopowiedzieć, że intencją imitowania może być zarówno hold i podziw, jak „zazdrośna” rywalizacja z kunsztem mistrza.

3. wykorzystanie wygasłej poetyki autorskiej, którą uznaje się za ciągle żywą, funkcjonalną, użyteczną i produktywną, ale do końca jeszcze nie wykorzystaną, bo zarzuconą przedwcześnie, a zatem wartą kontynuacji. To dowód nie tylko na to, że obwieszczenia o jej śmierci były „grubo przesadzone”, lecz również na to, że jej zastosowanie w dzisiejszym świecie literatury nie brzmi anachronicznie, co więcej — jest możliwe i pożądane, a w niektórych wypadkach nawet konieczne i nieuniknione, bo penetracji pewnych obszarów nowej rzeczywistości nie da się dokonać bez udziału jakiegoś wielkiego patrona, jego świata wartości, idei, sposobu myślenia i wyrażania. Pewne sytuacje i tematy zmuszają wręcz, by podążać ścieżką już wydeptaną, wyrażając określone treści właśnie „Norwidem” czy „Leśmianem” z użyciem cytatów i parafraz. Chodzi o stałe lub okazjonalne poszukiwanie w ofercie tradycji, głosu najbardziej przylegającego do potrzeb własnej ekspresji, która okazuje się zbieżna z cudzą. Sytuacje takie zresztą ustanawiają lub chociaż potwierdzają „klasycyzm” źródła. W poszukiwaniu okazjonalnym, podjętym na użytek jednego utworu, byłby to dalszy krok na tej samej drodze, co wybór motta do własnego utworu. W obu wypadkach może to być albo akces do pewnej szkoły literackiej lub świata wartości, albo głos w dyskusji z tradycją.
4. przewyciężenie cudzego wpływu — jest ściśle związane z poprzednio scharakteryzowanym stanowiskiem imitatora jako jego biegun przeciwny. Chodzi bowiem o Bloomowski „łęk przed wpływem” (Bloom 2002). W tym wypadku obrona rozpoczyna się od głębokiego rozpoznania przeciwnika; drugim etapem jest wysilek odseparowania się od cudzego wzorca, niejako unieszkodliwionego przez zamknięcie w rezerwacie tradycji, zerwania z presją dziedzictwa w celu odnalezienia własnego niepodległego głosu³. Ten cel, podobnie jak poprzednie, bywa wiązany także z celami poznawczym lub dydaktycznym.
5. zrekonstruowanie ciągu dalszego lub zaginionego fragmentu dzieła — to przedsięwzięcie podobne do zabiegów konserwacyjnych prowadzonych na zabytkach malarstwa i architektury. Możemy o nim mówić wtedy jedynie, gdy założymy idealną sterylność tego procesu, czyli sytuację, kiedy rekonstruktor trzyma w ryzach potrzebę własnej ekspresji, natomiast opiera się wyłącznie na planach autora dzieła nie w pełni zachowanego lub nieukończonego oraz na prawdopodobieństwie nie spełnionych przezeń zamiarów i nie podjętych decyzji artystycznych.

³ Edward Balcerzan jako autor znakomitych pastiszów wyznał, przy okazji promocji (9 grudnia 2009 r. w Szczecinie) swego zbioru *Wiersze nie wszystkie* (Mikolów 2009, Instytut Mikolowski), że pisał je właśnie w celu ocalenia i wypracowania własnej poetyki autorskiej dla swoich wierszy.

6. zastosowanie cudzego stylu autorskiego do stworzenia dzieła odległego tematycznie od twórczości pastiszowanego autora. Najczęściej chodzi o cele w jakiejś mierze pochodne, czyli o literaturę okolicznościową, zwłaszcza jubileuszową, okolo konferencyjną i literaturoznawczą, której impulsem stać się może temat referatu — własnego lub cudzego, przebieg dyskusji i jej atmosfera, czas, miejsce i realia konferencji, a także portrety i epizody z życia jej uczestników. A zatem: reportaż środowiskowy, mitotwórstwo, anegdota, plotka, legenda. Takie impulsy i konteksty zbliżają pastisz do trawestacji, ponieważ ustanawiają pewną niestosowność tematu do metody wyrażania. Zwłaszcza w tym miejscu warto sięgnąć do rozbudowanej typologii intencji nawiązań intertekstualnych, zaproponowanej przez Stanisława Balbusa (1983: 90–95). Także — do typologii cytatów i celów cytowania (Michałowski 2001, 2003: 179–181).
7. cel ludyczny — bywa, że w definicjach niesłusznie eksponowany jako główny, ponieważ nigdy nie sposób mówić o „czystej” zabawie, gdy ma ona charakter elitarny (przynajmniej w tym sensie, że zakłada dobrą znajomość jakiegoś oryginału) — erudycyjny i *quasi*-literaturoznawczy. Niekiedy nawet pastisz jako głos niepoważny może się włączyć w poważną refleksję i debatę — na przykład o tradycji literackiej. Oczywiście, wyostrenie cech pastiszowanego stylu (amplifikacja), w pełni uświadamiane przez pastiszystę, nieuchronnie wywołuje efekt komiczny (co z kolei zbliża przedsięwzięcie imitatorskie ku parodii w jej dawnym rozumieniu), ale jest to raczej efekt uboczny. Jeśli jednak tę ludyczność odnieść do klasyfikacji zabawy dokonanej przez Huizingę, chodziłoby o zabawę typu *mimicry* (Huizinga 1985: 12–46).

Warto jeszcze zrelatywizować tę typologię uwagą o recepcji i różnym wykorzystywaniu pastiszu — które niekoniecznie musi być zgodne z jego intencją genetyczną. Pragmatyka gatunku powoduje bowiem jego dalsze rozwarstwienie.

Konteksty mistyfikacji i stopnie deziluzji

Pastisz pojawia się w różnych kontekstach, które służą komplementarnym aktom: zarówno fałszerstwa jak jego autodemaskacji, ale proporcje między tymi aktami rozkładają się różnie. Modalność tekstu „drugiego stopnia” zazwyczaj ujawniają zastosowane w nim chwyt, a więc decyduje nie tyle sama intencja, ile poetyka immanentna, która pozwala wyróżnić następujące strategie:

- strategia apokryfu — opiera się na motywie nieznanego dzieła, rzekomo odnalezionego lub jego innej wersji, przeważnie wcześniejszej, co daje impuls do rewizji pierwowzoru, dotychczas uznawanego za kanoniczny. Ten chwyt może wywołać konsternację, wprowadzając w błąd historyka literatury, edytora i bibliografa (czego jako autor pastiszów już parokrotnie doświadczyłem), a w przypadku pastiszowania pisarza żyjącego nawet spowodować dość nietypowy zarzut plagiatu albo spór o prawa autorskie z paradoksalnym odwróceniem stron w procesie roszczeniowym.

- strategia kontynuacji — polega na użyciu motywu „ducha poety podsluchanego” albo wręcz listu z Zaświatów. Ten chwyt wyraźniej obnaża fałszerstwo jako hipotezę badawczą lub żart mistyfikacji (oczywiście, jeśli założyć, że czytelnik nie wyznaje wiary w okultyzm)
- strategia hipotezy — obnaża eksperymentalny charakter przedsięwzięcia jako hipoteza sformułowana wprost w trybie przypuszczającym: jak autor X napisałby utwór Y lub na dany temat.
- strategia rekonstrukcji — polega na jawnym uzupełnianiu brakujących (nie napisanych lub zaginionych) części dzieła, z wyraźnym zaznaczeniem w nim elementów zrekonstruowanych.

Naśladownictwa mimowolne i postmodernizm

Nie można jednak zapominać, że oprócz naśladownictw intencjonalnych zdarzają się jeszcze mimowolne. Te bywają efektem nie uświadamianej erudycji, czyli posługiwania się cudzym materiałem językowym — rozproszonym, skompilowanym, zmiksowanym i przyswojonym już jako własny. Takie bezwiedne wchłanianie cudzej mowy wydaje się niekoniecznie przejawem świadomości postmodernistycznej, bo istnieje od zawsze i bywa udziałem każdego czytelnika, a zwłaszcza filologa, u którego pamięć treści zwykle bywa trwalsza niż pamięć o źródłach bibliograficznych. „Zarażenie” cudzymi tekstami powoduje „mówienie” Norwidem, Leśmianem lub Mickiewiczem. Mówienie zarówno na temat ich twórczości, jak o czymś zupełnie innym — nawet znajdującym się poza horyzontem możliwych zainteresowań tych autorów.

Kazimierz Wyka zastanawiał się nad fenomenem „wczucia się” w cudzy styl (Wyka 1971: 28–33). Ryszard Nycz w swoim wnikliwym przeglądzie zjawisk intertekstualnych w postmodernizmie stwierdza, że iluzją jest szansa dostępu (zarówno przez pastiszoźwórcę, jak badacza) do obiektywnej struktury oryginału; podobnie za iluzję uznaje sposobność „mimetycznego zdublowania aktu myśli” (Nycz 1995: 182). Powtórka taka wydaje się jednak możliwa, a mimowolne powtórzenie jest jeszcze bardziej prawdopodobne, gdy chodzi o następstwo słów. Zauważa to np. Tuwim w *Kwiatach polskich*, kiedy tłumaczy się z mimowolnie popełnionego plagiatu z *Pana Tadeusza*, choć akurat w tym wypadku mimowolność może być pozorowana: „Był sad. BYŁ SAD. Zauważ: plagiat. / Dwusłowy wprawdzie, lecz bezsporny” (Tuwim 2004: 103).

Innego rodzaju przypadkowe „trafienia” lub celowe „przypadki” tego typu naśladowania bywają domeną fikcji metaliterackiej. Pamięamy bowiem, że pastisz ma co najmniej dwóch patronów. Pierwszym jest oczywiście Han van Meegeren, postać autentyczna, najsłynniejszy fałszerz w historii malarstwa. Drugim — Pierre Mennard — fikcyjny bohater noweli Jorge Luisa Borgesa *Pierre Mennard autor don Quijote’a*, który jako Francuz żyjący w XX wieku, w zupełnie nowych okolicznościach językowych, kulturowych i historycznych pisze „drugi oryginał” niezależnie od dzieła Cervantesa. Gdyby podobny paradoks zdarzył się w rzeczywistości, nic nie uchroniłoby Mennarda przed oskarżeniem o plagiat. Nie sposób jednak weryfikować fikcji literackiej i fantastyki, której dotychczas nie potwierdziła żadna praktyka pisarska w rzeczywistości.

Nycz określił postmodernizm jako „wrażliwość, która jest paradoksalnie odwróconym „oczekiwaniem przeszłości i nostalgią za przyszłością” (Nycz 1995: 187). Pastisz mieści się więc między przyszłością zamkniętą a przeszłością otwartą i podatną na zmiany. Jego najważniejsze cechy, czyli autorefleksyjność i metamimetyczność pozwalają na samoodtworzenie się podstawowych strategii reprezentacji na kolejnym wyższym poziomie (Nycz 1995: 187).

Pastisz jako dowód istnienia literatury

Edward Balcerzan w swej monografii *Literackość* poszukuje tytułowej kategorii w całym wszechświecie piśmiennictwa, języka i kultury. Otóż, gdy zastanawia się nad zjawiskiem stylizacji jako ujawnieniem czasowości dzieła, chciałoby się tę właściwość powiązać wprost z analogicznym doświadczeniem pisarskim, proponując dalszą implikację: istotę literackości w stęzeniu najwyższym można odnaleźć w pastiszu. O ile bowiem literackość innej literatury (w tych rozważaniach pleonazm wydaje się nieunikniony) można zakwestionować z różnych pozycji i na różne sposoby, w różnych teoriach (także Ingardena), to literackość pastiszu na tym tle pozostaje niepodważalna jako metaliterackość. W ujęciu semiotycznym chodzi bowiem o znak (tekst), który odsyła do innych znaków (tekstów) wcześniejszych, a więc o relację syntaktyczną. Podczas gdy „literackość literatury” pozostaje wciąż podważana i niepewna, to literackości metaliteratury podważyć się już nie da. Koronnym dowodem istnienia literackości byłby zatem pastisz.

Przypadkiem ta radykalna teza jest również nie zamierzoną adaptacją (przez analogię i hiperbole) znacznie ostrożniejszego stwierdzenia przywoływanej już teoretyczki parodii, które brzmi tak: „zastosowanie parodii może wskazać na samą literackość tekstu” (Hutcheon 2007: 62). Przy okazji warto jeszcze zauważyć, że powyższa parafraza, czyli powtórzenie z różnicą, mieściłaby się również w proponowanym przez kanadyjską badaczkę zakresie parodii — co już jako na pewno przesadne stałoby się parodią teorii parodii.

Po „zagładzie” autora i literatury — nawet gdyby uznać wiarygodność świadectw zgonu tych kategorii, co na szczęście traci już moc obowiązującej prawdy wiary — owa „nieistniejąca” literatura, rozproszona we wszechświecie innobytnów tekstowych, paradoksalnie odzyskuje ramę swej tożsamości właśnie w pastiszu jako specjalnym rezerwacie tradycji. A jak wiadomo, żaden rezerwat nie gromadzi zwierząt całkowicie wymarłych, ani tym bardziej takich, które istniały wyłącznie w bestiariach mitologii i fantastyki.

Oczywiście, dostrzegam także zgubne konsekwencje powyższego rozumowania, będącego wędrowną pośród pojęciowych fantomów. Jedną z nich jest następujący paradoks: metaliteratura nie tylko wskazuje na literackość pierwowzoru, lecz również zdolna jest ją restytuować w sytuacji, gdy ta zostaje zakwestionowana.

Uprzywilejowana pozycja pastiszu sprawdza się również w pozostałych relacjach znaku: semantycznej i pragmatycznej, a zwłaszcza estetycznej — gdyż aktywizuje szczególne napięcie między znakiem a tworzywem, które właśnie staje się odniesieniem znaku. Nie mam jednak pewności, czy wskazuję teraz na istotę literackości, czy tylko na miejsce jej najbardziej intensywnej manifestacji — zresztą podobnej do sytuacji przekładu, którą Balcerzan uznał za najlepszy weryfikator literackości jako faktycznej cechy tekstu. Pastisz według tego badacza sytuuje się zresztą opodal przekładu — jako tłumaczenie na wzorec wypowiedzi istniejącej potencjalnie, wzorec wyabstrahowany z wielu tekstów naśladowanego twórcy (Balcerzan 2013: 169–185). W przekładzie (łącznie z różnymi odmianami transmutacji, w tym ekfrazy)

celem nadrzędnym jest jednak odnalezienie znaku ekwiwalentnego, natomiast refleksja nad jego literackością i sposobami jej ocalenia stanowi efekt konieczny, ale jednak uboczny. Inaczej niż w pastiszu, którego literackość — wprawdzie wyraźnie ukierunkowana na określony wzorzec udokumentowany w dziejach sztuki słowa, najczęściej autorski, staje się celem głównym. Chodzi o założoną intertekstualność (architekstualność), która stanowi nie tylko jeden z elementów dzieła oraz pewien aspekt interpretacji, ale jest jego istotą, ponieważ zarówno ujawnia się w poetyce, jak i pozwala określić intencję twórcy.

Oczywiście, apoteoza literatury i literackości byłaby tylko jeszcze jedną z możliwych odpowiedzi na pytanie główne tego artykułu, Odpowiedzią może nazbyt radykalną, a ponadto podejrzaną, ponieważ wspartą subiektywną intencją piszącego teraz te słowa, a wcześniej praktykowaniem gatunku. Odpowiedź jest zatem podszyta manifestem — czego zresztą nie ukrywam od początku. Dopisuję ją z pewnym wahaniem, lecz całkiem poważnie do długiej listy hipotez, a zarazem czuję, że w ten sposób umieszczam niebezpieczną górę magnetyczną, wytyczającą kraniec świata literatury, na mapie literackości.

Pastisz jako metatekst w najszerszym rozumieniu (ponieważ odwołuje się do pierwowzoru wirtualnego, zamiast konkretnego, do pierwowzoru wyabstrahowanego z innych, cudzych tekstów), ujawnia literackość implikowanego źródła, a pośrednio — wszystkich realnie istniejących praźródeł: literackość, której nie sposób zakwestionować. Jeśli jednak powyższe wnioskowanie przedłużać w obie strony, to okazałoby się, że tym bardziej literaturą musi stać się niniejsza refleksja genologiczna nad pastiszem — jako metatekstem drugiego stopnia. Skądinąd jednak wiadomo, że niestety tak się nie stanie — pomimo stylizatorskiego wysiłku autora, uwidocznionego użyciem rymu w tytule artykułu.

Bibliografia

- Balbus Stanisław (1983), *Miedzy stylami*, Universitas, Kraków.
- Balcerzan Edward (2013), *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Baldick Chris (1990), *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford UP, Oxford–New York.
- Bloom Harold (2002), *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków.
- Cudden John Anthony [b.r.], *A dictionary of literary terms*, Revised Edition, Penguin, London.
- Genette Gerard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Édition du Seuil, Paris.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*, w tegoż *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, *Prace wybrane*, t. 5, Universitas, Kraków.
- Hutcheon Linda (2007), *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Atut, Wrocław.
- Huizinga Johan (1985), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa.
- Jaworski Stanisław (2007), *Podręczny słownik terminów literackich*, wyd. 2 popr. i uzup., Universitas, Kraków.

- Klauber Veronique (2001), *Pastiche* [w:] *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Nouvelle édition augmentée, Encyclopedia Universalis, Albin Michel, Paris.
- Michałowski Piotr (2001, 2003), *Granice poezji i poezja bez granic*, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Nycz Ryszard (1992), *Parodia* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Ossolineum, Wrocław.
- (1995) *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa.
- Ross Murfin, Supryia M. Roy (2003), *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, 2nd ed. Bedford/St.Martins, Boston–New York.
- Sierotwiński Stanisław (1986), *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Ossolineum, Wrocław.
- Sławiński Janusz (1998), *Pastisz* [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 3 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław.
- Timofeev Leonid Ivanovič, Turaev Sergej Vasil'evič (ed.) (1974), *Slovar' literaturovedčeskich terminov*, „Prosveščenie”, Moskva.
- Tuwił Julian (2004), *Kwiaty polskie*, oprac i wstęp P. Michałowski, Universitas, Kraków.
- Wyka Kazimierz (1971), *Obrona van Meegerena* [w:] tegoż, *Wędrując po tematach*, t. 3. Kraków.
- Ziomek Jerzy (1985), *Pastisz* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, PWN, Warszawa.
- (1980), *Parodia jako problem retoryki* [w:] *Powinnoactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa.

Streszczenie

Artykuł jest próbą analizy przyczyn i celów pisania pastiszu. Autor zestawia teorię gatunku z własną praktyką pastiszowania. Porównanie definicji ze słowników terminów literackich angielskich, francuskich, rosyjskich i polskich oraz opracowań teoretycznoliterackich pozwala dostrzec zarówno podobieństwa, jak i różnice ujęć — także związków gatunku z parodią. Wyprowadzone z tych źródeł uogólnienie pozwala sformułować własną definicję: pastisz jest interpretacją cudzego tekstu, dokonaną bez użycia metajęzyka. Jego cele mogą być różne, zarówno poważne, jak i ludyczne: 1) sposób interpretacji dzieła oryginalnego, 2) demonstracja mistrzowskiego opanowania cudzego stylu, 3) wykorzystanie wygasłej poetyki, 4) sposób przezwyciężenia wpływu innych dzieł na własne, 5) rekonstrukcja cudzego dzieła nie ukończonego lub uszkodzonego, 6) wykorzystanie cudzego stylu do wypracowania własnej poetyki autorskiej. Prócz tego istnieje kilka strategii ujawniania mistyfikacji lub jej utajania, które zostają nazwane strategiami: apokryfu, kontynuacji, hipotezy i rekonstrukcji. Na koniec pastisz zostaje uznany za sprawdzian literackości literatury.