

Pastisz <łac. *pastidium*; wł. *pasticcio*; fr. *pastiche* = ‘ciasto’, ‘pasztet’> — 1. gatunek literacki oraz realizujący go utwór, w którym autor świadomie nawiązuje do stylu innego autora, poetyki innego gatunku literackiego lub stylu epoki historycznej, podrabiając i wyjaskrawiając cechy charakterystyczne pierwowzoru w celach ironiczno-humorystycznych; 2. odmiana stylizacji o dominującej funkcji metajęzykowej i autotelicznej, dążąca do zrekonstruowania poetyki historycznego pierwowzoru poprzez stworzenie potencjalnej realizacji tej poetyki, uprawiana w celach dydaktyczno-poznawczych (autor *A* opowiada o temacie *x*, by zaprezentować styl *B*); 3. strategia dyskursywna przedstawiająca określony temat w ramach skonwencjonalizowanego paradygmatu formalnego (styl, schemat fabularny, matryca narracyjna), w którym ów temat nie był — a potencjalnie mógłby być — zrealizowany (autor *A* prezentuje paradygmat formalny *B*, by opowiedzieć o temacie *x*); zazwyczaj występuje naprzemiennie z pokrewną jej strategią parodyjną.

Historia pojęcia Polski termin „pastisz” pochodzi od francuskiego *pastiche*, który jest kalką włoskiego *pasticcio*. Początkowo mianem *pasticcio* określano pieczoną pastę z mielonego mięsa, sosu beszamelowego oraz warzyw (pierwsza połowa XVI w.), sam wyraz był zaś derywatem od łacińskiego *pa-*

stidium (‘ciasto’, ‘pasztet’). W XVI i XVII w. *p.* zyskało dwa podstawowe znaczenia figuralne: 1) twór, którego istotę stanowi scalenie i kombinacja heterogenicznych elementów; 2) twór, którego istotę stanowi naśladowanie innych twórców. W obu rozumieniach *p.* zaczęło funkcjonować we włoskich słownikach sztuk pięknych jako technika rzeźbiarska oraz malarska. W XVIII wieku mianem *p.* określano barokową odmianę opery włoskiej, scalającą odcinki muzyczne z różnych utworów w jednym dziele. Jako odmiana opery (*opera pasticcio*), nazwa techniki rzeźbiarskiej oraz nazwa potrawy termin *p.* przetrwał do czasów obecnych. Jeszcze w XVII w. przeszedł on z włoskiego słownika sztuk pięknych do języka francuskiego jako *pastiche* i odnosił się do pewnego typu obrazów malarskich, które, naśladowując styl innych obrazów, nie były „ani pracami oryginalnymi, ani kopiami” (Jaucourt 2013). *Pastiche* pojawił się również w języku angielskim, semantycznie jednak pozostał związany z włoskim *p.* Oznaczał utwory o charakterze heterogenicznym i sylwicznym, scalające elementy pochodzące z innych utworów. Powyższe rozumienie pastiszu — w odniesieniu do sztuk plastycznych, filmu, literatury i architektury — funkcjonuje w kręgu kultury anglosaskiej również obecnie (I. Hoesterey 2001; R. Dyer 2007; S. Heidt 2012).

W dyskursie literaturoznawczym *pastiche* pojawił się po raz pierwszy w *Eléments de littérature* Jean-François Marmontela (1787) i oznaczał utwór przesadnie „naśladowy styl lub manierę wielkiego artysty” (Marmontel 1892: 88). W drugiej połowie XVIII w. sławę zyskały praktyki mistyfikacyjne oparte na technice imitacji (*Pieśni Ojczaka* J. Macphersona, zbiór *Rowleian* T. Chattertona), przez co p. bywał nierzadko utożsamiany z fałszerstwem. W XIX w. terminem p. określano: 1) niewolniczą zależność od określonego wzorca; 2) świadomą jego imitację; 3) imitację z niewielkim wyjaszczeniem i zagęszczeniem cech charakterystycznych wzorca (Markiewicz 1976: 121). W związku z romantycznym kultem indywidualizmu i wiążącym się z nim postulatem twórczej oryginalności, dziewiętnastowieczne p. literackie nie miały wysokiej rangi artystycznej, uznawano je bowiem za przejaw epigoństwa. Praktykę naśladowstwa stylistycznego dowartościowano we Francji w pierwszych dekadach XX w. W 1908 r. p. opublikowali równocześnie Paul Reboux wraz z Charlesem Müllerem (wielokrotnie wznawiany zbiór *À la manière de...*) oraz Marcel Proust (zgrupowane później, w 1919 r., w zbiorze *Pastiches et mélanges*). Technikę pastiszowania rozwijano także w obrębie dłuższych partii prozatorskich (np. p. *Dziennika* braci Goncourtów w tomie *Czas odnaleziony* Prousta czy XIV epizod *Uliksa*, znany jako *Wół Słońca*, Jamesa Joyce’a).

W Polsce międzywojennej p. traktowano jako rodzaj parodii i w równym stopniu marginalizowano. Próbę rehabilitacji utworów pastiszowo-parodystycznych podjął Julian Tuwim w *Antologii polskiej parodii literackiej* (1927) oraz autorskim cyklu (m.in. pastiszów) *Jarmark rymów* (1934). P. zyskał status autonomiczny wobec parodii dopiero w latach 60., kiedy ukazały się m.in. zbiory *Duchy poetów podstuchane* Kazimierza Wyki (1959; 1962), *Włazł kotek na płotek, czyli poezja polska w przekroju* Franciszka Fenikowskiego (1960),

Granica na moment. Wiersze, przekłady, pastisze Edwarda Balcerzana (1969). W tym okresie p. (rozumiany jako gatunek literacki albo odmiana stylizacji) stał się w Polsce osobnym przedmiotem refleksji teoretycznoliterackiej.

Pastisz jako gatunek Jednym z pierwszych zwolenników gatunkowego ujęcia p. był w Polsce Henryk Markiewicz. „Termin pastisz — pisał — rezerwujemy dla utworów, w których występuje tylko lekkie wyjaszczenie i zagęszczenie charakterystycznych cech wzorca” (Markiewicz 1976: 123). Podobną definicję rozpowszechnił Janusz Sławiński w *Słowniku terminów literackich*. Badacz podkreślał, że „świadome podrabianie manieri stylistycznej” pierwowzoru powinno wiązać się z „celowym wyostreniem cech znamienych naśladowanego sposobu wypowiedziania się” (Sławiński 2008: 376–377). Udany p. odróżnia więc od fałszyfikatów nie tylko metatekstowa informacja o autorze, lecz również fakt, że ten pierwszy nie próbuje być wzorcową realizacją reguł pierwowzoru. Bazuje raczej na wywołaniu efektu sztuczności i pewnego nadmiaru, ukazując styl historycznego wzorca „w postaci ostentacyjnie wyrazistej”. Od parodii różni się z kolei skalą modyfikacji dokonywanych na stylu wzorca (w parodii dokonują się znaczące, a nie lekkie wyjaszczenia) oraz intencją (funkcją). W przeciwieństwie do krytyczno-satyrycznego nastawienia parodii, p. jest utworem o prymarnej funkcji ludycznej; służy rozrywce niezwiązanej z krytyką. Taką samą intencję przypisywał mu Gérard Genette. W znanej pracy *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (1982) Genette zasugerował również, że przedmiotem p. (czyli naśladowania) mogą być jedynie gatunki, podczas gdy przedmiotem parodii (czyli modyfikacji) tylko poszczególne teksty. Ta uwaga spotkała się z krytyką. Sugerowano, że p. nie tyle zastępuje leksykę i składnię pierwowzoru inną leksyką i składnią, ile dokonuje rekombinacji materiału (Nycz 2000: 231).

Gatunkowe realizacje p. nie odgrywały nigdy znaczącej roli w procesie historycznoliterackim i nie miały takich ambicji. Od początku swego istnienia pozostawały na marginesie życia literackiego, a także na marginesie twórczości konkretnych twórców (por. rozproszone w różnych zbiorach p. Jacka Podsiadły czy Jacka Kaczmareckiego). Jako gatunek p. bywał również (i wciąż bywa) uprawiany w ramach tzw. poezji okołokonferencyjnej, w której najpełniej uwidacznia się jego wymiar ironiczno-humorystyczny i nierzadko środowiskowy (por. zbiór *Głosem prawie cudzym* Piotra Michałowskiego). Najczęściej jest reprezentowany w poezji, rzadziej w prozie czy dramacie.

Pastisz jako odmiana stylizacji Ujęcia p. jako odmiany stylizacji powstawały równoległe do ujęć genologicznych. Michał Głowiński zauważył, że naśladowanie stylu historycznego (autora, gatunku literackiego, epoki) wiąże się z koniecznością uchwycenia jego zasad, jest więc rodzajem praktyki krytycznoliterackiej (1977: 182–183). Blisko czterdzieści lat później Piotr Michałowski, idąc tym tropem, nazwał p. „interpretacją cudzego dorobku literackiego, dokonaną bez użycia metajęzyka” (2014: 16). Inaczej więc niż w ujęciach genologicznych, to funkcja dydaktyczno-poznawcza, a nie ludyczna charakteryzuje p. prymarnie. Niejednokrotnie dowodzono, że p. powinien możliwie najdokładniej imitować styl pierwowzoru, by jego najbardziej udane realizacje odróżniała od falsyfikatu jedynie metatekstowa (paratekstowa) informacja, że dany utwór jest p. (Ziomek 1985: 148). Z tym rozpoznaniem wiąże się klasyfikacja p. jako najprostszej odmiany stylizacji (Balbus 1993: 52). Zdaniem Balbusa, p. ograniczający się do wiernego naśladownictwa — w przeciwieństwie do stylizacji właściwej oraz parodii — pozwala lepiej zrozumieć przywoływaną tradycję (styl danego autora), ale nie dostarcza narzędzi do jej reinterpretacji. W tym sensie nie jest praktyką w pełni twórczą.

Bardziej krytyczne stanowisko wyraził Fredric Jameson w książce *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Badacz, wywodzący się z formacji neomarksistowskiej, określił p. jako „maskę językową”, „mowę w martwym języku”, której celem jest „żerowanie na wszystkich stylach przeszłości”, jego popularność zaś tłumaczył „zaniżeniem umiejętności kształtowania reprezentacji własnych doświadczeń” (2011: 18–21). Uwagi Jamesona wzbudziły liczne protesty. W obronie twórczego potencjału p. stanęli m.in. I. Hoesterey, R. Dyer, P. Aron, L. Fraisse, a w Polsce — choć niebezpośrednio — Michał Paweł Markowski oraz P. Michałowski. Większość badaczy, podając jako przykład *L’Affaire Lemoine* Prousta, akcentowała etyczny oraz terapeutyczny wymiar p. Fraisse i Aron twierdzili, że p. jako technika opierająca się na zgłębianiu tajników czyjegoś stylu pozwala spojrzeć na świat oczami Innego i przez to uszanować jego odrębność. Z drugiej strony, Markowski konstatował, że ów Inny, „zredukowany do łatwo podrabialnego stylu, pozwala się [twórcy p. — A. H.] nie tylko oblaśkawić, ale też unieważnić” (1998: 192–203). Dzięki temu twórca p. może wyzbyć się lęku przed wpływem „siłnych” autorów i ugruntować styl własny. Z kolei Michałowski przekonywał, że z założenia metaliteracki p. jest „koronnym dowodem istnienia literackości” (2014: 22–23).

Z tradycji badań stylistycznych wywodzi się również współczesny nurt badań nad relacją pomiędzy p. a falsyfikatem, nierzadko uwzględniający kontekst prawny (ochrona własności intelektualnej). Odwołując się do komputerowej analizy leksyki, H. Somers i F. Tweedie dowodzili, że można odróżnić udany p. od pierwowzoru bez wiedzy o tym, kto jest autorem obydwu tekstów (2003).

Jako odmiana stylizacji p. ujawniał (i wciąż ujawnia) istotną rolę nie tyle w samym procesie historycznoliterackim, ile w indywidualnym rozwoju (często wybitnych) twórców,

znamionując zwykle wczesny etap ich twórczości. Niemale znaczenie — jako jedna z wykorzystywanych technik pisarskich — zyskał dla autorów, którzy prowadzili świadomy dialog z tradycją literacką i eksperymentowali z fikcją (np. *Wariacje pocztowe* Kazimierza Brandyśa czy *Kochanie, zabiłam nasze koty* Doroty Masłowskiej). Trudna do oszacowania liczba p. (pojmowanych jako krytycznoliterackie penetracje cudzego stylu) krąży w odpisach oraz pojawia się w zbiorach tekstów rozproszonych czy ineditach, nie wywołując jednak znaczącego wpływu na życie literackie.

Pastisz jako strategia dyskursywna

Najkrótszą tradycję mają ujęcia p. rozumianego w kategoriach estetycznych. Powstały one w opozycji do ujęć stylistycznych i z wyraźnym odwołaniem do myśli filozofów okresu poststrukturalistycznego. Dowodzi się, że wszelka imitacja (czyli proces integracji historycznego wzorca z nowym kontekstem) prowadzi do zmiany znaczenia pierwowzoru. Wskutek tego zarówno w p., jak i w parodii dokonuje się swoista reinterpretacja przywoływanej tradycji, nierzadko dostrzegalna dopiero z odległej perspektywy czasowej. Linda Hutcheon, aby wskazać różnicę pomiędzy p. a parodią, posłużyła się kategoriami „podobieństwa i odpowiedniości”. W przeciwieństwie do parodii, która jest rodzajem powtórzenia akcentującego różnicę wobec pierwowzoru, p. to transkontekstualizacja pozbawiona ironicznej inwersji (Hutcheon 2007: 66). Z kolei Ryszard Nycz postrzegał p. i parodię jako parę komplementarnych strategii dyskursywnych, przy czym sugerował, że p. „ujawnia i twórczo wyzyskuje utajoną produktywność, niezrealizowane możliwości historycznie zinterpretowanego pierwowzoru — poetyki, stylu, gatunku — i uwyrażnia jego systemowo-operacyjne walory, (...) podczas gdy parodystyczna strategia w tym aspekcie eksponuje ograniczenia wzorca jako uzasadnienie dokonywanych przekształceń” (Nycz 2000: 239–240).

„Kariera pastiszu” (określenie Henryka Markiewicza) w pierwszych dekadach XXI w. jest konsekwencją w równym stopniu redefinicji samego pojęcia, co prób opisania poetyki współczesnych twórców artystycznych. Strategię p. — wykorzystywaną niegdyś w krótkich formach poetyckich lub prozatorskich i głównie w odniesieniu do sfery stylistycznej — stosuje się już nie tylko w stosunku do stylu pierwowzoru, lecz również wobec jego narracji, kompozycji i fabuły (nieraz jednocześnie); niektóre utwory pastiszowe zaś rozrosły się do rozmiarów powieści o dużych ambicjach artystycznych (por. *Bobin* Tadeusza Konwickiego, *Castorp* Pawła Huellego). Zmieniło się również postrzeganie samego pierwowzoru, który z „przedmiotu zewnętrznego”, danego zmysłom (historycznego tekstu), przeistoczył się w „przedmiot wewnętrzny”, dostępny jedynie pamięci i przez nią kształtowany (pisał o tym Mario Praz w *Mnemosyne*). Za faktyczny punkt odniesienia dla twórcy p. nie uważa się już więc konkretnego utworu literackiego, lecz raczej konstytuującą ten utwór „przeszłość”, którą należy rozumieć jako społecznie i kulturowo ustanowiony zbiór wyobrażeń o tym, co przeszłe; podatny wszakże na kształtowanie, re-kreowanie czy też „prze-pisywanie”. Dlatego twórczy potencjał p. ujawnia się przy okazji obnażania stereotypów dotyczących przeszłości, przewartościowania czy odkształcania (pozornie dobrze znanej) tradycji oraz wywoływania impulsu do podjęcia refleksji nad dominującą narracją historyczną. Z tego powodu również — przyjmując definicję Jean-François Lyotarda, że nastawienie postmodernistyczne wyraża się w nieufności wobec „wielkich narracji” — coraz częściej określa się strategię pastiszową jako dominującą w sztuce postmodernistycznej.

Z uwagi na apokryficzny charakter p. bywa zestawiany z twórczością *fan fiction*. W odróżnieniu od niej zawiera jednak pierwiastek metaliteracki, który dystansuje go wo-

bec pierwowzoru; o ile *fan fiction* jest holdem składanym w trybie „do-pisywania”, o tyle p. jest ironiczno-nostalgiczną refleksją podejmowaną w formie „prze-pisywania”. Z uwagi na całościowe ujmowanie świata w kategoriach estetycznych p. bywa również łączony z *kampem*. Pojęcia te są w istocie komplementarne: jeśli — za Susan Sontag — oderwać *kamp* od zagadnień *gender* i rozumieć go jako szczególnie „rodzaj wrażliwości” (2012: 369), charakteryzującej się „silnym zaangażowaniem w sytuację przy jednoczesnym sygnalizowaniu dystansu” (Czapliński 2012: 43), wówczas p. literacki należy określić jako strategię umożliwiającą okazywanie tej wrażliwości w literaturze (por. np. twórczość prozatorską P. Huellego, M. Pilota, J. Dehnela i in.).

BIBLIOGRAFIA

- Aron P. (2008), *Histoire du pastiche*, Presses Universitaires de France, Paris. — Aron P. (2012), *Les Pastiche Littéraires dans „A la Recherche Du Temps Perdu”*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France”, nr 3. — Balbus St. (1993), *Między stylami*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków. — Czapliński P. (2012), *Kamp — gry antropologiczne* [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków. — Delphine D. (2012) „A la manière de”: *Le pastiche avant le pastiche*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France”, nr 3. — Dyer R. (2007), *Pastiche*, Routledge, London. — Fraisse L. (2012), *Proust: Philosophie du pastiche et pastiche de la philosophie*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France”, nr 3. — Genette G. (2014), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk. — Głowiński M. (1977), *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków. — Heidt St. (2012), *The Presidency as Pastiche: Atomization, Circulation, and Rhetorical Instability*, „Rhetoric and Public Affairs”, z. 15, nr 4. — Hoesterey I. (2001), *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana UP, Bloomington. — Hutcheon L. (2007), *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojnowicz, wstęp. W. Wojnowicz, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław. — Jameson F. (2011), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Plaza, Wydawnictwo UJ, Kraków. — Jaucourt L. de (2013), *Pastiche* [w:] *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. D. Diderot, J. le Rond d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, red. R. Morrissey [online:] <http://encyclopedia.uchicago.edu/> (dostęp: 06.06.2015). — Markiewicz H. (1976), *Nowe przekroje i zbliżenia*, PIW, Warszawa. — Markowski M. P. (1998), *Proust: sztuka tłumaczenia*, „Literatura na świecie”, nr. 01–02. — Marmon-tel J.-F. (1892), *Eléments de littérature*, t. 3, Paris. — Michałowski P. (2014), *Po co się pisze pastisz?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 2. — Nycz R. (2000), *Tekstony świata. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Warszawa. — Sławiński J. (2008), *Pastisz* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław. — Somers H., Tweedie F. (2003), *Authorship Attribution and Pastiche*, „Computers and the Humanities”, z. 37, nr 4. — Sontag S. (2012), *Zapiski o kampie* [w:] *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków. — Ziomek J. (1985), *Pastisz* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa.

ARTUR HELLICH