

ARTUR HELLICH
Uniwersytet Warszawski*

Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?

How to recognize pastiche (and distinguish it from parody)?

Abstract

So far, pastiche has been criticized as a sign of unoriginality and epigonism of postmodern artists, marginalized as a niche, elite phenomenon and cherished as the most perfect form of contemporary art. Differences in the perception of pastiche are due to the fact that everyone defines it differently: as a genre, as a kind of stylization or as an aesthetic category. I agree that a pastiche — like a parody — should be considered as a distinct aesthetic strategy. I do not think, however, that pastiche and parody make clear and rigid opposition. Analysis of examples of literature — from Marcel Proust to Dorota Masłowska — prove that these strategies are closely related and usually occur in hand.

* Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich
Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego
Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
e-mail: artur.hellich@gmail.com

1.

Refleksję nad pastiszem najlepiej rozpocząć od lektury przeglądowego artykułu Henryka Markiewicza *Kariera pastiszu*, w którym badacz śledzi przemiany w postrzeganiu tego zjawiska od XVII do XXI wieku. Postawiona przez niego teza jest następująca: „ze zjawiska w obrębie literatury marginesowego, traktowanego negatywnie lub lekceważąco, pastisz stał się jedną z jej form centralnych; rozpatrywany uprzednio jako forma ludyczna, ukierunkowana tylko intertekstualnie, uważana jest teraz za ułomny, ale jedynie jeszcze osiągalny sposób wypowiedzi literackiej o świecie” (Markiewicz 2006: 207). Nietrudno dostrzec w tych słowach ironiczną krytykę obecnego stanu rzeczy, przy czym ostrze tej krytyki jest skierowane przede wszystkim w stronę współczesnych ujęć postmodernistycznych, które rozszerzają znaczenie pastiszu na inne odmiany praktyk intertekstualnych i w ten sposób konstatają jego wszechobecność w literaturze współczesnej¹ (Markiewicz 2006: 206–207).

Nie ulega wątpliwości, że wnioski z lektury (opublikowanej w rok po *Karierze pastiszu*) książki Richarda Dyer’a *Pastiche* (2007) tylko potwierdzają tezę postawioną przez Markiewicza. Wszak to, co brytyjski filmoznawca rozumie pod pojęciem pastiszu, niczym w zasadzie nie różni się od — znanej z polskiego (i nie tylko) dyskursu literaturoznawczego — stylizacji². Warto odnotować, że ujęcia zarówno Hoesterey, jak i Dyer’a powstały w wyrażonej przez

¹ Przedmiotem krytyki Markiewicza jest poświęcona pastiszowi książka Ingeborg Hoesterey *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*.

² Richard Dyer twierdzi, że największą zaletą pastiszu jest jego zdolność do zainteresowania odbiorcy prezentowaną fikcją przy jednoczesnym demonstrowaniu fikcjonalnego charakteru tego, co prezentowane. Dla brytyjskiego filmoznawcy pastisz jest bowiem — spróbujmy to zdefiniować — intertekstualną strategią twórczą, która polega na uwspółcześnieniu intersubiektywnie rozpoznawalnej konwencji poprzez użycie jej w nowym kontekście historyczno-kulturowym. Rzeczywistym celem tego działania nie jest jednak ani analityczne odtwarzanie jej reguł, ani bezkrytycznie afirmatywne wykazywanie jej produktywności, tylko ukazanie podobieństw oraz różnic pomiędzy kontekstami (pierwotnym i wtórnym), w których funkcjonuje. Przy czym, zdaniem Dyer’a, najbardziej udane pastisze pozostają ze swoimi pierwowzorami w relacji pełnej napięcia, por. „I have indicated some of the formal characteristics of pastiche, considered in terms of closeness to what is imitated, deformation [...] and discrepancy [...]” (Dyer 2007: 137). W bardzo podobnym tonie wypowiada się — w odniesieniu do stylizacji właściwej — Stanisław Balbus. Krakowski badacz pisze bowiem o dokonującej się w stylizacji „reinterpretacji przeszłości i ingerencji w teraźniejszość” (Balbus 1993: 49). Znamienna w tym kontekście jest uwaga: „Struktura tekstu stylizowanego musi [...] z natury rzeczy zawierać wewnętrzne rozdźwięki, niekoniecznie jednak przybierające postać antynomii czy kontradycji [...]”. Napięcie to jest niezbędnym warunkiem stylizacji i bez niego każdy tekst w zamierzeniu stylizowany będzie odbierany jako epigoński lub naśladowczy” (Balbus 1993: 20). Baczna lektura *Pastiche’u* Dyer’a i *Mędzy stylami* Balbusa nie pozostawia wątpliwości, że obaj badacze mówią w zasadzie o tej samej strategii intertekstualnej, odnoszą ją jednak do innych tradycji literaturoznawczych i demonstrują ją na przykładzie innego materiału badawczego.

nich wprost kontrze wobec antypostmodernistycznej filipiki Fredrica Jamesona, który pastisz określił jako świadczące o „zaniku umiejętności kształtowania reprezentacji własnych doświadczeń” „żerowanie na wszystkich stylach przeszłości” (Jameson 2011: 21, 18). Niekrytyczne w ocenie, acz w równym stopniu deprecjonujące artystyczną doniosłość pastiszu jest ujęcie Stanisława Balbusa, który pisze o „dosyć ubogiej” roli kulturotwórczej pastiszu, „sprowadzającej się mianowicie do funkcji ludycznych i dydaktycznych” (Balbus 1993: 27–28).

2.

Emocje, który pastisz wzbudza u swoich badaczy — od niechęci, przez neutralność, po fascynację — są zależne od tego, jak pastisz jest przez nich definiowany, te zaś definicje — co m.in. chciałbym pokazać w niniejszej pracy — opierają się w dużej mierze na przypisywaniu pastiszowi (rozumianemu czy to jako gatunek, czy to jako odmiana stylizacji, czy to jako kategoria estetyczna) określonej intencji (funkcji). Pośrednio zwracał na to uwagę Markiewicz: „Częstokroć [...] teoretycy dostrzegają szeroką skalę funkcji pastiszów wobec wzorca — od ironii do holdu — lub funkcjonalną ambiwalencję ukrytą w każdym pastiszu — między podziwem a destrukcją” (Markiewicz 2006: 203). W polskiej tradycji literaturoznawczej utarło się przekonanie o ludyczno-dydaktycznym wymiarze pastiszopisarstwa, czego najlepiej dowodzi (ujmująca pastisz jako gatunek) jego definicja słownikowa: „Pastisz uprawiany bywa w zamiarach żartobliwych lub jako forma krytycznoliterackiej penetracji cudzego stylu” (Głowiński i in. 2008). Większość polskich badaczy, co warto podkreślić, za modelowy przykład pastiszów uznaje *Duchy poetów podслuchane* Kazimierza Wyki (względnie wariacje Tuwima)³. Dowodzi to, że w ich oczach pastisz jest sztuką elitarną — wszak trudno im jest znaleźć inne jego (udane) egzemplifikacje. To zresztą główny kłopot ujęć genologicznych. Wieloma przykładami udanych konkretyzacji sztuki pastiszowej nie dysponuje też Gérard Genette, którego *Palimpsesty* są przez polskich badaczy wielokrotnie cytowane. W jednym z fragmentów Genette pisze o „duchu” pastiszu, „przynajmniej takim, jakiego ilustruje Proust. Tylko on, być może, a oprócz niego Joyce z rozdziału *Wolę Słońca z Ulisesa*, lecz — jak powiada Ion — »wydaje mi się, że to wystarczy«” (Genette 2014: 105). Genette’owska definicja pastiszu, co warto podkreślić, jest przy tym zbieżna z definicjami wyżej wymienionych badaczy polskich. Francuski badacz twierdzi bowiem, że pastisz jest „naśladowaniem w porządku ludycznym, którego dominującą funkcją jest czysta rozrywka” (Genette 2014: 93).

Wiarę w istnienie opozycji pomiędzy (właściwą pastiszom) imitacją, a (właściwą parodiom) transformacją pierwowzoru zdaje się podzielać z Genette’em Stanisław Balbus, który jest zwolennikiem ujmowania pastiszu jako (najprostszej) odmiany stylizacji. Podstawą myślową Balbusa jest w tym wypadku — dzielona z Bachtinem — neokantowska zasada znosząca rozróżnienie pomiędzy poznaniem podmiotu a poznaniem językowej wypowiedzi tegoż podmiotu. Na pierwszym wyróżnionym przez Balbusa biegunie znajdują się pastisze,

³ Jako przykład pastiszów podają *Duchy poetów podслuchane* J. Sławiński, H. Markiewicz i S. Balbus (Sławiński 1960; Markiewicz 1974: 116–117; Balbus 1993: 21–24). Analogiczne zjawisko, co nie powinno dziwić, można zaobserwować na gruncie literaturoznawstwa francuskiego, gdzie od wielu lat modelowym przykładem pastiszu jest *L’Affaire Lemoine* Marcela Prousta i to w odniesieniu do tego zbioru tekstów (a także do komentarzy samego Prousta) tworzy się definicje pastiszu. Por. np. najnowszą (jak dotąd) monografię pastiszu P. Arona (2008) czy artykuł Luca Fraisse’a (2012).

których konstrukcja nosi wszelkie znamiona imitacji, jest bowiem jednolita, pozbawiona wewnętrznych napięć i wierna swemu pierwowzorowi. Od utworów epigońskich — z punktu widzenia procesu historycznoliterackiego — pastisze odróżnić trudno, ponieważ — tak jak utwory epigońskie — nie reinterpretują one przeszłości, a jedynie przywołują ją na prawach cytatu (Balbus 1993: 31). Jeśli twórca pastiszu nie dokonuje żadnych przekształceń stylistycznych w swym utworze, tylko wierne odtwarza reguły językowe swego hipotekstu, oznacza to, że nie konfrontuje się dialogowo ze swym pierwowzorem. Nie reinterpretuje go — zadowala się samą analizą rządzących nim mechanizmów. Konsekwencją tego podejścia jest „prawie całkowite” zastąpienie funkcji referencyjnej pastiszu przez funkcje metajęzykową i autoteleiczną (Balbus 1993: 50). Inaczej mówiąc, Modelowy Czytelnik pastiszu jest zainteresowany raczej tym, jaki styl jest w pastiszu przywoływany, a nie tym, jakie treści ów pastisz wyraża.

Formą reinterpretacji przeszłości jest z kolei stylizacja właściwa, która — według słownika Genette’a — należałaby już do porządku transformacji, a nie imitacji. W przeciwieństwie do jednolitej formy pastiszowej, konstrukcję stylizacji przenikają bowiem „liczne antynomiczne napięcia” (Balbus 1993: 54). Stylista, zdaniem Balbusa, wykazuje ciągłość procesu historycznoliterackiego i jednocześnie wskazuje na różnice pomiędzy poszczególnymi epokami historycznymi (Balbus 1993: 49). Wynika to z tego, że autor

mówiąc *obcym* językiem, mówi zarazem w nadrzędnej ramie semiotycznej własnego języka współczesnego; [...] typowy *wewnętrzny światopogląd* tamtego języka wchodzi poprzez ów język współczesny w ściśle zaprojektowaną przez sam tekst (jego heterogenną konstrukcję artystyczną) aktualną perspektywę światopoglądową; odpowiada na współczesne niepokoje, oczekiwania i niedostatki. (Balbus 1993: 59)

Biegunowo odmienna od pastiszu jest wreszcie parodia, w której dokonane modyfikacje noszą znamiona karykaturalne. Przyjęcie strategii parodystycznej nie służy już budowaniu pomostu między przeszłością a teraźniejszością, ale (najczęściej krytycznemu) wartościowaniu historycznego wzorca (Balbus 1993: 52). Balbus wychodzi bowiem z założenia, że „dokonanie istotnych przesunięć” w procesie imitacji stylu wzorcowego wiąże się niechybnie ze świadomą próbą oceny imitowanego hipotekstu, a szerzej — tradycji, z którą podejmuje się dialog.

Jednak w — skądinąd imponującej erudycją i spójnością myślową — typologii krakowskiego badacza różnice pomiędzy pastiszem, stylizacją właściwą oraz parodią w praktyce prowadzą do analizy skali modyfikacji stylistycznych dokonanych na przywoływanym pierwowzorze. Dzieje się tak dlatego, że intencja danej odmiany intertekstualnej (np. krytyka paradygmatu, w którym utrzymany jest pierwowzór) wcale nie jest zależna od stopnia modyfikacji stylistycznych dokonanych na tym pierwowzorze. Czy ambicją każdej parodii jest wpływ na proces historycznoliteracki? Można przecież parodiować utwory utrzymane w zamierzonym i, by tak rzec, dawno już przewartościowanym paradygmacie... Czy napisana współcześnie parodia *Iliady* albo *Sonetów* Szekspira będzie próbą wyeliminowania „pewnych tendencji stylistycznych” oraz „przełamania i modyfikacji ustalonych konwencji”? (Balbus 1993: 52) I czy niechybnie zaświadczy o krytycznym stosunku autora do tych dzieł? Oraz odwrotne pytanie: czy rzeczywiście wyrafinowane i wiernie odtwarzające styl poprzedników („ludyczno-dydaktyczne”) pastisze Prousta z *L’Affaire Lemoine* są jedynie pochwałą, literacką krotoczwiałą? Czy nie jest tak, że próba zdefiniowania ówczesnie obowiązującego paradygmatu pisania powieści realistycznych utorowała drogę do krytycznego przewartościowania tego paradygmatu?

Z nie tak odległymi wątpliwościami boryka się Linda Hutcheon, która jednak — w przeciwieństwie do Genette’a i Balbusa — ujmuje pastisz już nie jako gatunek czy odmianę stylizacji, ale jako odrębną kategorię estetyczną. Kanadyjska badaczka raczej nie podziela wiary w istnienie czytelnej opozycji pomiędzy imitacją a transformacją. Powołując się na obserwację Felixa Vodički, powiada bowiem: „Żaden proces integracji z nowym kontekstem nie może uniknąć zmiany znaczenia, a być może nawet zmiany wartości” (Hutcheon 2007: 29). Inaczej mówiąc, każda imitacja jest nieuchronnie transformacją. Wynika to z faktu, że nie sposób imitować rzeczy samej w sobie. Imitować można jedynie własne wyobrażenie o tej rzeczy. Nawet genialne pastisze Balzaka autorstwa Prousta są *de facto* zapisem wyobrażeń Prousta na temat stylu Balzaka. Więcej niż o Balzaku mówią o Prouście i smaku jego epoki, o jego fascynacji Bergsonem i Poincarém, o jego sprzeciwie wobec Balzakowskich generalizacji i typologizacji, wreszcie o jego niezgodzie na burżuazyjną ideologię autora *Straconych złudzeń*. Często jednak — jak dowodzi Ryszard Nycz — te subtelności są dla świadków epoki po prostu niewidoczne (Nycz 1995: 236–239) i dopiero dystans dziejowy czy też, jeśli kto woli, zmiana paradygmatu pozwalają dostrzec rys indywidualistyczny twórcy pastiszu (a nawet kopisty) w najwierniejszej wobec pierwowzoru, zdawałoby się, imitacji (czy kopii).

Jeśli więc, zgodnie z powyższymi rozpoznaniem, uznamy, że różnica między imitacją a transformacją nie istnieje, zobligowani będziemy uznać, że w pastiszu, podobnie jak w parodii, dokonuje się w jakiejś formie transformacja pierwowzoru. O parodii Hutcheon pisze następująco:

Parodia jest [...] w swojej ironicznej *transkontekstualizacji* i inwersji powtórzeniem z różnicą. Implikuje ona krytyczny dystans pomiędzy tekstem w tle, który jest parodiowany, a nowym wcielającym go dziełem, dystans zwykle sygnalizowany przez ironię. Jednak ironia ta może być zarówno żartobliwa, jak i lekceważąca; może być w sposób krytyczny zarówno konstruktywna, jak i destrukcyjna. (Hutcheon 2007: 64)

Czym wobec tego parodia różniłaby się od pastiszu? Badaczka przyznaje: „Jako że moja definicja uwzględnia szeroki zakres etosu parodii, nie wydaje mi się możliwe odróżnienie na tej podstawie parodii od pastiszu. Jednak, jak mi się wydaje, parodia naprawdę poszukuje odróżnienia w relacji ze swoim wzorcem. Pastisz posługuje się raczej podobieństwem i odpowiednością” (Hutcheon 2007: 72–73). O tym, jak nieścisłe jest to rozróżnienie, świadczy fakt, że różnicę pomiędzy akcentowaniem różnic i podobieństw w parodiach i pastiszach Hutcheon zestawia z Genette’owskim podziałem na (właściwą parodiom) transformację i (właściwą pastiszom) imitację (Hutcheon 2007: 73), a przecież klarowność tego podziału sama zakwestionowała.

W innym miejscu Hutcheon sugeruje, że transkontekstualizacja, która dokonuje się w parodii, posiada — w przeciwieństwie do transkontekstualizacji, która dokonuje się w pastiszu — zabarwienie ironiczne (Hutcheon 2007: 35). Powyższa uwaga jest ciekawa, nie należy jednak, jak sądzę, nadawać jej rysów transhistorycznych. Utwór pastiszowy, który przez lata był uznawany za podobny do swego hipotekstu, po latach — np. w wyniku nabrania dystansu dziejowego odbiorców lub zmiany określonego paradygmatu — może być postrzegany jako różny od niego. Taki los spotkał — by nie sięgać daleko — pastisze Prousta, szczególnie te współtworzące *W poszukiwaniu straconego czasu*. Początkowo uznawane za stylistyczny popis czy literacką krotkość, z czasem zyskały znaczenie istotnego ćwiczenia stylistycznego, które pozwalał pisarzowi na wyrobienie własnego stylu i uwolnienie się od wpływów poprzedników (Markowski 1998: 200; Aron 2012: 57), by wreszcie stać się unikalnym sposobem na spojrzenie na świat oczami Innego (Fraisie 2012: 71). Najpierw więc przypisywano im funkcję ludyczną,

później — autodydaktyczną (terapeutyczną), na końcu zaś — poznawczą. A to dopiero początek, wszak określanie powyższych funkcji (intencji) jest w istocie próbą zrekonstruowania zamiarów i motywacji Prousta-twórcy pastiszów, w dodatku opartą na jego autokomentarzach.

Tym zaś, co najbardziej powinno nas interesować, jest odkrycie intencji autora zapisanej w tekście i przez ten tekst poświadczonej. Istnieją prace, które stawiają takie pytania. Na uwagę zasługuje przekonująca analiza języka Prousta autorstwa Christophera Eagle’a. Badacza tego interesuje związek pomiędzy użyciem określonych struktur gramatycznych u Balzaca i Prousta a wyznawaną przez tych autorów ideologią⁴. Zdaniem Eagle’a, nadreprezentacja wskaźników deiktycznych: *un(e) de ces* (‘jedna/jeden z tych, które/którzy...’) odpowiada chętnie tworzonemu przez Balzaca typologiom i generalizacjom (najczęściej natury społecznej). Autor *Straconych złudzeń* nie jest bowiem zainteresowany tym, co stanowi o wyjątkowości danej jednostki, ale tym, co łączy ją z innymi jednostkami. Z tego powodu opis bohatera sprowadza się u niego zazwyczaj do zaklasyfikowania go do określonej grupy społecznej (Eagle 2006: 1001–1005). W taki sposób na kartach *Eugenii Grandet* pojawia się choćby pani de Grassins:

Pani de Grassins była to kobiетка żywa, pulchna, biała i różowa, z tych (*une de ces*), które dzięki surowemu życiu prowincji i cnotliwym przyzwyczajeniom zachowały się jeszcze młodo w czterdziestym roku. Są to niby ostatnie jesienne róże, których widok robi przyjemność, ale których płatki mają jakiś chłód, a zapach ulotnił się. (Balzac 1971: 38–39)

Dość powiedzieć, że tylko w *Ojcu Goriot* Eagle doliczył się 68. typologii, co — w wydaniu mającym 270 stron — daje wynik jednej typologii na cztery strony (Eagle 2006: 993).

U Prousta „natężenie” tych typologii jest niewiele mniejsze, okazuje się jednak, że odgrywa odmienną rolę niż u Balzaca. Oto opis Albertyny z drugiego tomu *W poszukiwaniu straconego czasu*:

Była ona z tych (*une de ces*) ładnych dziewczyn, które, od najwcześniejszej młodości, dla swojej urody, ale zwłaszcza dla jakiegoś powabu, dla wdzięku dość tajemniczego zresztą i mającego źródło może w zasobach żywotności, z których mniej szczęśliwe natury czerpią, zawsze — w swojej rodzinie, wśród przyjaciółek, w towarzystwie — podobały się bardziej niż najpiękniejsze i najbogatsze. Była z rzędu istot (*de ces êtres*), od których przed wiekiem miłości, a tym bardziej kiedy ten wiek przyszedł, żąda się więcej, niż one żądają, a nawet — niż mogą dać. (Proust 1957: 582)

Oczywiście czytelnik zdaje sobie sprawę, że poznaje Albertynę wyłącznie za pośrednictwem opisu pierwszoosobowego narratora. Jednak wierna imitacja auktorialnej narracji Balzaca sprawia, że jest skłonny potraktować powyższe sądy jako obiektywne. Do czasu. Zaledwie kilka

⁴ W swoim artykule Eagle próbuje odpowiedzieć na pytanie, co to właściwie znaczy „pisać jak Balzac” (*to write like Balzac*). Analizując siódmy tom *W poszukiwaniu straconego czasu*, badacz zastanawia się, czy w przypadku Prousta sprowadza się to do — świadomego — pisania pastiszów Balzaca, czy też do — nieświadomego — ulegania wpływowi autora *Straconych złudzeń* (Eagle 2006: 989). Rozróżniając styl pisarski Marcela Prousta (autora empirycznego) i Marcela (narratora powieści Marcela Prousta), Eagle sugeruje, że ten sam tekst (wybrane fragmenty *Czasu odnalezionego*) posiada dwoistą naturę. Rozumiany jako utwór opublikowany przez Marcela Prousta jest bowiem pastiszem pisarstwa Balzaca, rozumiany zaś jako dzieło Marcela, podmiotu tekstowego (i zarazem formującego swój styl pisarza) — zaświadcza o wtórności tegoż Marcela wobec twórczości Balzaca (Eagle 2006: 990). Z powyższej obserwacji wynika, że — zdaniem Eagle’a — różnica pomiędzy pastiszem a utworem epigońskim jest w zasadzie różnicą pomiędzy świadomym a nieświadomym aktem imitacji cudzego stylu. Takie pojmowanie pastiszu jest więc bliskie ujęciom Balbusa, który przekonywał, iż paradoksalnym warunkiem odczytania danego tekstu jako pastiszowego jest uzyskanie odautorskiej (metatekstowej) informacji, iż dany utwór jest pastiszem, bez tej informacji bowiem można by ów pastisz pomylić z fałszyfikatem (Balbus 1990).

stron dalej, Marcel, wspominając Albertynę, zauważa, że „w pewne dni” miała ona „szarą cerę”, „w inne dni” jej twarz była z kolei gładka, „innym razem” zaś jej skóra stawała się „płynna i mglista” (Proust 1957: 595). Te z pozoru blahe reminiscencje wieńczy znamienna puenta:

I każda z tych Albertyn była tak odmienna, jak odmienne jest każde zjawienie się tancerki, której kolory, kształt, charakter przeobrażają się wedle bogatej gry reflektorów.

Może dlatego, że tak różne były istoty (*êtres*), jakie w niej oglądałem w owej epoce, przyzywałem się później stawać się sam innym człowiekiem zależnie od jednej z Albertyn, o której myślałem [...] Bo zawsze do tego trzeba było wracać: do tych wierzeń, przeważnie wypełniających duszę bez naszej wiedzy, ale mimo to ważniejszych dla naszego szczęścia niż jakaś realna istota, którą widzimy, bo to poprzez nie ją widzimy, to one wyznaczają oglądanej istocie jej chwilowe wymiary. (Proust 1957: 595–596)

Marcel przyznaje tutaj, że przedmiotem jego opisów jest to, jak postrzega Albertynę, a nie to, czym jest jej realna istota. Mówiąc językiem filozofii, nie próbuje dotrzeć do sfery noumenalnej, interesują go jedynie zapośredniczone przez percepcje fenomeny. W ten sposób podaje w wątpliwość rzetelność wszystkich sądów dotyczących Albertyny — również tych, które wygłosił nieznoszącym sprzeciwu stylem Balzaca. Tak zatem bohaterka nie „była jedną z tych ładnych dziewczyn”, ale jawiła mu się jako taka.

Potwierdzenie tych konstatacji odnajdujemy w tomie *Czas odnaleziony*, kiedy narrator tłumaczy się ze swojej „niezdolności do patrzenia i słuchania”:

Istniał we mnie ktoś umiejący patrzeć lepiej czy gorzej, lecz był to ktoś *przerwany*, kto powracał do życia wtedy jedynie, jeśli objawiała się jakaś treść ogólna, wspólna kilku rzeczom, stanowiąca dlań pokarm i radość. Wtedy ten ktoś spoglądał i słuchał, lecz tylko na pewnej głębokości, bez żadnego pożytku dla spostrzeżeń. Jak geometra, który, ogolając rzeczy z ich własności namacalnych, widzi jedynie ich substrat linearny [...] Daremnie bywałem na proszonych obiadach, nie widziałem biesiadników, prześwietlałem ich bowiem sądząc, że na nich patrzę. (Proust 1960: 39–40)

Ten „ktoś”, ów „geometra”, dziwnie przypomina narratora z powieści Balzaca... Marcel uświadamia sobie, że poszukując „treści ogólnych” (tworząc typologie i generalizacje), szukał jedynie potwierdzenia własnych tez, przez co jego poznanie było ograniczone. Stronę dalej wyznaje:

[...] byłem niezdolny dostrzec to, czego pragnienia nie wzbudziła we mnie jakaś lektura, to czego sam najpierw nie naszkicowałem, żeby szkic ów następnie, w myśl moich pragnień, skonfrontować z rzeczywistością.

Ileż razy [...] nie udało mi się przywiązać uwagi do spraw i ludzi, których następnie [...] żeby odnaleźć, przewędrowałbym wiele mil, ryzykowałbym życiem! Wyruszała wtedy moja wyobraźnia i zaczynała malować. (Proust 1960: 41)

Dostrzegając iluzję esencjalizmu, którego przejawem jest postawa „geometry”, Marcel woli być świadomym swych ograniczeń poznawczych „malarzem”, który — zamiast formułować ogólne prawa — odmalowuje własne impresje⁵.

⁵ Warto zaważyć, że opozycja „geometry” i „malarza” pojawia się w siedmiotomowym dziele Prousta już wcześniej — właśnie wtedy, gdy Marcel opisuje twarz Albertyny i pozostałych „zakwitających dziewcząt”: „[...] zależnie od tego, czy twarze [...] były oświecone ogniem rudych włosów, różowej cery czy też białym światłem matowej błości, wydłużały się lub poszerzały, stawały się czymś innym [...]. Uświadamiając sobie twarze w ten sposób, mierzymy je rzeczywistością, ale jak malarze, nie zaś jak geometry” (Proust 1957: 594).

Rzuca to zaskakujące światło na zawarte w dziele Prousta pastisze Balzaca. Choć styl Balzaca jest przez Prousta z pietyzmem imitowany, to stojąca za nim ideologia autora *Straconych złudzeń* — w kontekście całej powieści — poddana zostaje krytycznemu przewartościowaniu. Mówiąc językiem Lindy Hutcheon, pastisze Prousta akcentują raczej różnice niż podobieństwa z pisarstwem Balzaca. Ten pierwszy bowiem wyraźnie dystansuje się wobec tego drugiego. W świetle ustaleń kanadyjskiej badaczki cytowane wyżej fragmenty należałoby więc nazwać parodiami (!), a nie pastiszami.

Inną dystynkcję pomiędzy pastiszem i parodią proponuje Ryszard Nycz. Krakowski badacz postrzega parodię i pastisz jako komplementarne kategorie estetyczne. W odróżnieniu od postulującej przewartościowanie przywoływanego paradygmatu parodii, pastisz wypełnia „pewną lukę w istniejących realizacjach tegoż paradygmatu” (Nycz 1995: 239–240). Podążając za tym rozróżnieniem, parodia byłaby „negacją i krytyczną refunkcjonalizacją” hipotekstu, pastisz zaś — jego afirmatywną „rekreacją” (Nycz 1995: 246).

Warto zauważyć, że w intencjach, które Nycz przypisuje parodii i pastiszowi, wyraźny jest wymiar wartościujący: parodia miałaby być negacyjno-krytyczna wobec swego pierwowzoru, pastisz — afirmatywny. Zagrożeniem dla tego przekonującego i w dużej mierze intuicyjnego podziału może być jego niska operatywność oraz zbyt pochopne, jak sądzę, postawienie znaku równości pomiędzy próbą wypełnienia luki w istniejących realizacjach paradygmatu a chęcią wskrzeszenia tego paradygmatu. Jako jeden z przykładów utworu pastiszowego Nycz podaje *Wariacje pocztowe* Kazimierza Brandysa. Nasuwa się pytanie, czy obecność w *Wariacjach pocztowych* stylizacji na XVII-wieczne pamiętnikarstwo szlacheckie świadczy o chęci wskrzeszenia pisarstwa spod znaku Paska i Rzewuskiego, czy, przeciwnie, jest próbą zakwestionowania jego użyteczności w wieku XX? Oczywiście to samo pytanie można odnieść do omawianych wyżej pastiszów Prousta. Czy są one formą krytyki pisarstwa Balzaca czy raczej wyrazem pochwały wobec niego? Wydaje się, że w obu przypadkach ten stosunek jest po prostu naznaczony ambiwalencją — docenienie wartości artystycznej pierwowzoru może przecież (i często tak właśnie jest) iść w parze z chęcią przewartościowania fundujących go założeń.

3.

Prześledzenie dyskusji poświęconych pastiszowi pozwala na wskazanie dwóch zasadniczych możliwości pojmowania tego zjawiska. Pierwszą z nich jest uznanie gatunkowej natury pastiszu, którego cechy i funkcje wylicza słownik. Kluczowym elementem definicji słownikowej jest określenie skali modyfikacji stylu hipotekstu, które dokonują się w hipertekście. Mowa tu bowiem o „celowym wyostrzeniu [podkr. AH] cech znamienych naśladowanego sposobu wypowiedzania się” (*Słownik terminów literackich* 2008). Parodia, dla odmiany, jest „najbardziej wyrazistą odmianą stylizacji” (*Słownik terminów literackich* 2008) — a więc dokonują się w niej bardziej zaawansowane modyfikacje stylu pierwowzoru niż w pastiszu. Co zaś tyczy się funkcji parodii i pastiszu — czy to ludyczno-dydaktycznej, czy to komiczno-krytycznej — jest ona uzależniona od stopnia ingerencji hipertekstu w styl pierwowzoru.

Niewątpliwą zaletą ujęcia genologicznego jest uzyskanie klarownych dystynkcji pomiędzy pastiszem a pokrewnymi mu gatunkami intertekstualnymi. Znaczenie słownikowe pokrywa się zresztą, jak się zdaje, z potocznym rozumieniem słowa „pastisz”. Zwolennikom tego podejścia pozostaje jednak podzielić nostalgię cytowanego już Genette’a, iż poza Proustem do-

bre pastisze zdarzało się pisać jedynie Joyce'owi. Pamiętając o nielicznych — pisanych zazwyczaj przez nauczycieli akademickich dla nauczycieli akademickich — przykładach, zwolennicy ci istotnie muszą skonstatować, że rynek pastiszów nigdy nie należał do konkurencyjnych.

Drugim rozwiązaniem jest potraktowanie pastiszu jako odrębnej kategorii estetycznej i uznanie jego kulturowej natury. Jak przekonuje Mieke Bal: „Przedmiot [...] *wydarza się*, kiedy jest *obserwowany* (co implikuje podmiotowość widza) i kiedy stawia opór (co implikuje *intencjonalność* dzieła) normalizacji do z góry założonej teorii. Paradoksalnie zatem, szacunek dla obrazu jako niezmiennego przedmiotu wymaga uznania jego *transformacji*: wymaga, żebyśmy zobaczyli go inaczej” (2012: 305). Jednak, zgodnie z samokrytycznym wyznaniem cytowanego już w tej pracy Ryszarda Nycza, badanie kulturowo pojętego przedmiotu cechuje „słaby profesjonalizm” (2012: 79–109). Najpełniej uwidaczniają to problemy z odróżnieniem pastiszu od parodii. Różnica między nimi miałaby polegać na odrębności ich intencji — afirmacji (w wypadku pastiszu) lub krytyki (w wypadku parodii) pierwowzoru — a nie na skali modyfikacji stylu hipotekstu, która dokonuje się w hipertekście. Kryje się za tym (słuszne) założenie, że skarykaturowanie tego stylu nie musi iść w parze z chęcią krytyki tradycji, do której ów hipotekst należy. I, odwrotnie, wierna imitacja cech pierwowzoru nie jest jeszcze oznaką afirmatywnego stosunku do niego. Tylko że ustalanie intencji bez ścisłego odniesienia do sfery językowej (stylistycznej) jest z góry skazane na arbitralność. W praktyce trudno po prostu określić, czy dany hipertekst akcentuje podobieństwa, czy różnice wobec pierwowzoru; afirmuje go, czy neguje. Zazwyczaj ten stosunek jest bardzo niejednoznaczny. Podobne wątpliwości towarzyszą zresztą wszystkim ujęciom, które dystynkcje pomiędzy pastiszem i parodią rozpatrują przede wszystkim w kontekście ich relacji z historycznymi pierwowzorami lub w kontekście ich wpływu na proces historycznoliteracki.

4.

Jak więc rozpoznać pastisz? Nazwanie go, obok parodii, odrębną kategorią estetyczną jest rozwiązaniem słusznym. Tym bowiem, co łączy pastisz z parodią — i stanowi zarazem o jego największej sile — jest moc powoływania do istnienia nowych gatunków, konwencji i stylów. Niedostrzeganie tej zalety wiąże się, jak sądzę, z rozpatrywaniem głównie takich przykładów parodii i pastiszów, które już w chwili powstania posiadały jakiś konkretny, historyczny pierwowzór (np. wczesnobarokowe, metafizyczne sonety Sępa Szarzyńskiego). Tymczasem parodie i pastisze ujawniają swój twórczy potencjał wtedy, gdy w chwili ich powstania nie istnieje pierwowzór o ustalonej nazwie i poetyce. Polemizując z Fredrikiem Jamesonem, Richard Dyer podkreśla, że choć filmy *noir* kręcono w latach 40. i 50. minionego wieku, to gatunek kina *noir* pojawił się w zbiorowej świadomości dopiero w latach 80., kiedy wyprodukowano pierwsze imitujące go filmy *neo-noir*. Produkcje takie jak *Body Heat* nie tyle więc „re-aktywowały” (rehabilitowały) pewien paradygmat, co — w paradoksalny sposób — powołały go do istnienia⁶. Ten sam mechanizm funkcjonuje w wypadku parodii. Bo czy najlepszym źródłem informacji na temat średniowiecznej powieści rycerskiej nie jest — parodiująca jej mecha-

⁶ Zob. „I suggested that pastiche may have the effect of affirming the existence of a genre by the very fact of being able to imitate it [...] and also be a stage in generic renewal (neo-noir being a step towards normalising contemporary noir production)” (Dyer 2007: 132–133).

zmy, ideologię i poetykę — słynna powieść Cervantesa⁷? Zarówno *Body Heat*, jak i *Don Kichot* tworzą pewną formę, kodyfikując jej reguły i podejmując refleksję na jej temat. W wypadku filmu Kasdana i powieści Cervantesa trudno zatem mówić o epigonizmie.

Czym zatem pastisz różni się od parodii? Aby pojąć tę dystynkcję — i to jest teza niniejszej pracy — należy wpięrcz zrozumieć, iż pastisz i parodia nie powinny być traktowane jako dwie opozycyjne strategie twórcze. Są to formy pokrewne i z tego powodu zwykle niełatwo je rozróżnić. Odbiorca zarówno pastiszu, jak i parodii odczuwa, że ma do czynienia z ewokacją jakiegoś historycznego stylu czy konwencji. Jednak twórca pastiszu nie dokonuje na stylu/konwencji wyrazistych przekształceń, przez co nie odwraca uwagi odbiorcy od prezentowanej w utworze fikcji. Twórca parodii zaś — karykaturując styl/konwencję — odwraca jego uwagę od treści i zachęca go do refleksji nad sposobem, w jaki fikcja jest prezentowana. Tak to wygląda w teorii. W praktyce literackiej trudno o klarowne egzemplifikacje tego rozróżnienia. Przyczyną jest to, iż strategie pastiszowe i parodystyczne — właśnie dlatego, że nie są wobec siebie opozycyjne — występują zwykle naprzemiennie, a nie w separacji. Z tego względu różnice pomiędzy nimi może uwidocznić jedynie analiza wybranych, oderwanych od macierzystego kontekstu fragmentów.

Oto, w jaki sposób opisana jest jedna z bohaterek *Pawia królowej* Doroty Masłowskiej:

Hej ludzie, pora się zbudzić, posłuchajcie tej historii o tym, jak był pożar w bucie, posłuchajcie o brzydkiej dziewczynie, która miała ciało psa i twarz świni, oczy kaprawe a każde z innego zestawu, usta pełne zębów a każdy z innego uśmiechu, żyłę ma na czole i asymetrię szpar powiekowych i uchron nas Boże, nikt takiej brzydkiej nie chciał ani znać, ani żaden chłopak nie chciał jej dymać, bo patrząc na taką twarz zaraz zły każdemu wydawał się świat, a Bóg katolicki USA pastorem, 020.10 Totalizatorem Sportowym, ślepnącym żonglerem, rokendrolowym hochsztaplerem, hipnotyzerem z Manga Gdynia, co przedstawia ci taką dziewczynę, której najpierw podłożył świnię, z Tysiąclecia Stadionu żółtym cwaniakiem, co sprzedaje ci hrabinę brzydalinę jako superekstratwoją-nowąsuperlaskę. (Masłowska 2005: 1)

W tym wypadku Masłowska wykorzystuje strategię parodystyczną. Tematem powyższego fragmentu jest opis wyglądu Patrycji Pitz. Jednak uwagę zwraca głównie sposób, w jaki dokonana jest prezentacja. Autorka osadza swoją narrację w stylistyce utworów hiphopowych, naśladując m.in. charakterystyczne dla niej mnożenie rymowanych wyliczeń („ślepnącym żonglerem, rokendrolowym hochsztaplerem, hipnotyzerem...”); operowanie potocznościami, wulgaryzmami i neologizmami; sposób konstrukcji zdań wielokrotnie złożonych itd. W sferze tematycznej wpływ (niektórych) utworów hiphopowych również jest wyraźny: dosadny opis prezentuje męski, szowinistyczny punkt widzenia. Pitz jest sprowadzona do roli seksualnego przedmiotu. Czytelnik nie dowiaduje się wiele o jej osobowości, pasjach, światopoglądzie czy wierzeniach. Wartość Patrycji jest uzależniona przede wszystkim od jej urody oraz, na drugim miejscu, od jej skłonności do folgowania erotycznym zachciankom kolegów. Jednocześnie nie sposób nie zauważyć obecnej w powyższym fragmencie karykatury stylistyki hiphopowej. Świadczy o tym np. wprowadzenie partii nonsensowych i groteskowych, które burzą powagę i wiarygodność przekazu — wszak każe się nam słuchać historii o „pożarze w bucie”. W konsekwencji powyższy fragment w mniejszym stopniu służy prezentacji pewnej fikcji (losów Patrycji Pitz), co raczej ekspozycji stylu (i ideologii) utworów hiphopowych.

⁷ Oczywiście nie oznacza to, że sens *Don Kichota* wyczerpuje się w parodiowaniu średniowiecznej powieści rycerskiej. Zarzut ten pozostawałby w mocy, gdybyśmy traktowali parodię jako gatunek literacki, a nie odrębną kategorię estetyczną czy też strategię intertekstualną.

Z kolei pastiszową strategię Masłowska wykorzystuje w powieści *Kochanie, zabiłam nasze koty*. Tak opisana jest jedna z dwu głównych bohatererek:

Och, trzeba by wiedzieć, jak Joanne obiektywnie wyglądała [...] Zresztą mogliście ją nieraz widzieć, bo pracowała w zakładzie fryzjerskim przy metrze przy Bohemian Street, tam przy Chase. Na pewno przemknęła wam jej twarz o bardzo mięsnych ustach i policzkach jak porzeczeki, alabastrowa, sklepią jak u lalki i tak też wymalowana, pełna sterczących rzęs i wywracanych wymownie oczu [...]

Nie, Joanne nie była z całą pewnością bardzo atrakcyjna.

Tak uważała Fah i uważała też, że jest to niestety opinia obiektywna. Jo miała cienkie nogi i zawsze złachane szpilki na oskubanych, zdecentrowanych, zezujących jakby obcasach, które notorycznie podmalowywała lakierem do paznokci; ta niestabilna konstrukcja nośna gięła się niemal pod masywnym korpusem”. (Masłowska 2012: 8)

W pierwszej części wyrażone są sądy narratorki, która w żadnym stopniu nie jest tożsama z autorką. Sytuacja komplikuje się w drugiej części, gdzie — poprzez użycie mowy pozornie zależnej — wyrażone są sądy przyjaciółki Jo, Fah. Tu ironia jest dwupoziomowa: zazdrosna Fah ironizuje na temat Jo, nazywając ją „niestabilną konstrukcją nośną”. Jednocześnie ona sama jest ofiarą ironii autorki, o czym świadczy pełen klisz językowych („Och, trzeba by wiedzieć”; „Na pewno przemknęła wam jej twarz”) i błędów leksykalnych (poprawnie byłoby: „mogliście ją nieraz widzieć, gdy pracowała...”) styl, w jakim wyrażone są jej opinie. Do jakiej poetyki nawiązuje ów styl? Inaczej niż w przypadku parodystycznego *Pawia królowej*, odpowiedź na to pytanie sprawia pewien kłopot. Być może mamy tu do czynienia z odniesieniem do poetyki poradników, artykułów i blogów lifestylowych (bohaterki powieści zaczytują się zresztą w magazynie „Yogalife”). Ponadto o odwołaniu do nie najambitniejszej prasy (prozy) kobiecej może świadczyć oparty na estetyce kiczu (i niewątpliwie eufemistyczny) opis twarzy Joanne, która ma „policzki jak porzeczeki” oraz „alabastrową”, „sklepią jak u lalki twarz”. Chociaż czytelnik odczuwa konwencjonalność poetyki, w której utrzymana jest narracja powieści Masłowskiej, jego uwagę w pierwszej kolejności zwraca temat opisu (relacje Jo i Fah), a dopiero w drugiej — jego styl. Dzieje się tak, jak sądzę, dlatego, że ewokowany w powyższym fragmencie blogowo-lifestylowy paradygmat nie jest poddany tak wyrazistym, karykaturalnym transformacjom, jakich Masłowska dokonuje na paradygmacie hiphopowym w cytowanym passusie z *Pawia królowej*.

Należy jednak uczciwie zaznaczyć, że różnice te odnoszą się jedynie do cytowanych fragmentów, a nie do całej powieści Masłowskiej. Równie dobrze w *Pawiu królowej* można by wskazać fragmenty pastiszowe, a w *Kochanie, zabiłam nasze koty* — partie parodystyczne. Obie te strategie wykorzystuje Masłowska naprzemiennie. Z tego względu — traktowane jako całość — jej powieści mają charakter mieszany, pastiszowo-parodystyczny. Nie tylko one zresztą. Obok rzędu jaskrawych przykładów imitacji eksponujących styl (parodie) lub temat (pastisze) znajduje się równie liczna, jeśli nie liczniejsza, grupa form pośrednich, niemieszczących się w podziale pastisz — parodia. Te hybrydyczne formy są ciekawsze pod względem artystycznym i zdecydowanie opierają się Jamesonowskiemu zarzutom o wtórność pastiszu i parodii wobec form już znanych. Ich rosnąca popularność stanowi chyba najlepsze wytłumaczenie tego, że w praktyce krytycznoliterackiej (oraz, jak sądzę, w powszechnej świadomości) pastisz i parodia są traktowane jako strategie raczej synonimiczne, a nie antynomiczne. Niewykluczone, że różnica pomiędzy nimi będzie się z czasem zacierać.

Bibliografia

- Aron Paul (2008), *Histoire du pastiche*, Presses Universitaires de France, Paris.
- (2012), *Les Pastiches Littéraires dans „À la Recherche Du Temps Perdu”*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France”, nr 3.
- Bal Mieke (2012), *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Balbus Stanisław (1990), *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- (1993), *Między stylami*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków.
- Balzac Honoriusz (1971), *Eugenia Grandet*, przeł. T. Żeleński-Boy, Czytelnik, Warszawa.
- Dyer Richard (2007), *Pastiche*, Routledge, London.
- Eagle Christopher (2006), *On „This” and „That” in Proust: Deixis and Typologies in „À la recherche du temps perdu”*, „MLN”, Vol. 121, No. 4.
- Fraisse Luc (2012), *Proust: Philosophie du pastiche et pastiche de la philosophie*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France”, nr 3;
- Genette Gérard (2014), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Hoesterey Ingeborg (2001), *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana UP, Bloomington.
- Hutcheon Linda (2007), *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska i W. Wojnowicz, wstęp. W. Wojnowicz, Atut, Wrocław.
- Jameson Fredric (2011), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Plaza, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Markiewicz Henryk (1974), *Nowe przekroje i zbliżenia*, PIW, Warszawa.
- (2006), *Kariera pastiszu [w:] Poetyka – polityka – retoryka*, pod red. Wł. Boleckiego i R. Nycza, IBL PAN, Warszawa.
- Markowski Michał Paweł (1998), *Proust: sztuka tłumaczenia*, „Literatura na Świecie”, nr 1–2.
- Masłowska Dorota (2005), *Paw Królowej*, <http://pl.scribd.com/doc/52693255/Dorota-Masłowska-Paw-krolowej>.
- (2012), *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, Warszawa.
- Nycz Ryszard (1995), *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa.
- (2012) *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa.
- Proust Marcel (1957), *W cieniu zakwitających dziennej*, przeł. T. Żeleński-Boy, PIW, Warszawa.
- (1960), *Czas odnaleziony*, przeł. J. Rogoziński, PIW, Warszawa;
- Sławiński Janusz (1960), *Poetyka pastiszu* [rec. K. Wyka, *Duchy poetów podслuchane*, Kraków 1959], „Twórczość”, nr 4.
- Słownik terminów literackich* (2008), pod red. J. Sławińskiego, M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, oprac. A. Okopień-Sławińska, Ossolineum, Wrocław.

Streszczenie

Pastisz może być — i bywał — pojmowany na trzy rozmaite sposoby: jako gatunek, jako odmiana stylizacji oraz jako odrębna kategoria estetyczna. Z różnymi definicjami tego zjawiska wiążą się różne oceny jego walorów artystycznych. Zwracając uwagę na pewne nieścisłości w genologicznych ujęciach pastiszu (reprezentowanych tu głównie przez koncepcję Stanisława Balbusa), opowiadam się za rozpatrywaniem pastiszu na płaszczyźnie estetycznej, nie zaś stylistycznej. Nie wydaje mi się jednak słuszne definiowanie go w opozycji do parodii, co czynią Linda Hutcheon i Ryszard Nycz. Opierając się na analizach prozy Marcela Prousta i Doroty Masłowskiej, przedstawiam tezę, że pastisz i parodia są nie tyle strategiami opozycyjnymi, co raczej pokrewnymi; nierzadko wręcz trudnymi do odróżnienia.

pastisz, parodia, imitacja, Proust, Masłowska