



MATERIAŁY DO
„SŁOWNIKA
RODZAJÓW LITERACKICH”

MATERIALS TO
„THE COMPANION
OF THE LITERARY GENRES”

Pastisz <łac. *pastidium*; wł. *pasticcio*; fr. *pastiche* = ‘ciasto’, ‘paszтет’> — 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’, ‘paszтет’). 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 „naśladowający styl lub manierę wielkiego artysty” (Marmontel 1892: 88). W drugiej połowie XVIII w. sławę zyskały praktyki mistyfikacyjne oparte na technice imitacji (*Pieśni Ojczana* J. Macphersona, zbiór *Romleian* T. Chattertona), przez co *p.* bywał nierzadko utożsamiany z falszerstwem. W XIX w. terminem *p.* określano: 1) niewolniczą zależność od określonego wzorca; 2) świadomą jego imitację; 3) imitację z niewielkim wyjaskrawieniem 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 naśladownictwa 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 *Uliksesa*, 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), *Wlazł 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 wyjaskrawienie 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 wyostrzeniem cech znamienych naśladowanego sposobu wypowiedzenia się” (Sławiński 2008: 376–377). Udany *p.* odróżnia więc od falsyfikatu 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 wyjaskrawienia) 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 Kaczmarskiego). 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 prawnie 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 dowodzone, 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 tajemnic 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 „silnych” 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. *Bobiń* 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. – Marmontel J.-F. (1892), *Eléments de littérature*, t. 3, Paris. – Michałowski P. (2014), *Po co się pisze pastiszę?*, „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

Kołysanka <ang. *lullaby*, fr. *berceuse*, niem. *Wiegenlied*, ros. колыбельная песня> — gatunek o ludowej etiologii, istotnej w literackich inwariantach ze względu na transpozycje pierwotnego wzorca. W kulturze ludowej k. stanowi formę o charakterze okazjonalnym i sytuacyjnym, opartą na osobowej relacji podmiotu wypowiadającego się w k. i adresata wypowiedzi. Teleologia gatunku ustala rolę: aktywnego usypiającego i względnie biernego usypianego, w przekazach folklorystycznych pasywnie pozostaje dziecko, ukazane najczęściej w diadzie z matką czy starszą siostrą. Obrazy codzienności zawarte w k. ludowych dotyczą czynności gospodarskich, zawierają też refleksje na temat egzystencji osoby wykonującej kołysankę lub osób z jej otoczenia. W kołysankowych opisach rzeczywistości ważną rolę odgrywa też natura jako przestrzeń porównań i paraleli: człowiek — przyroda. Na wykonanie utworu (nucenie, śpiewanie i kołysanie) składa się przekaz słowny, prosta rytmicznie powtarzalna melodia (zwykle metrum 6/8) oraz często ruch kołysania tulonego w ramionach dziecka albo poruszanych biegunów kołyski, w której znajduje się małe dziecko. Ludowa k. jest zatem wyraźnie ukierunkowana na efekt, którym ma być zaśnięcie dziecka. Dążenie do uzyskania stanu snu zawarte jest w czasownikowych zwrotach

(„uśnij”, „zaśnij”) i zaśpiewach („luli”). Usypianie dziecka stanowi też okazję do wypowiedzenia treści semantycznie przeznaczonych wyłącznie dla dorosłych, według zasady: melodia dla usypianego/kołysanego, treść dla usypiającego/kołysającego (Ługowska: 1998).

K. literacka, eksponowana przede wszystkim w liryce, zachowuje zasadnicze cechy formy ludowej, dotyczące relacji osobowych i konieczności wywołania snu, jednak na osoby i stan jednej z nich nałożony zostaje metaforyczny filtr: dowolna postać, obiekt, zjawisko może usypiać i być usypiana/usypianym, natomiast sen bywa rozumiany w kategoriach życia, śmierci czy szaleństwa. W literaturze niefolklorystycznej nie zawsze obserwujemy rytmiczną ekwiwalencję wiersza jako dominantę kompozycyjną. Składniowo-wersologiczna rekurencja miewa ograniczony zasięg i nieholistyczny charakter. Powtórzenie zyskuje walor semantyczny.

W liryce XX i XXI wieku k. i wiersze kołysankowe, mniej rygorystycznie realizujące wzorzec gatunkowy, występują w utworach dla dzieci i w twórczości dla dorosłych. Użycie k. w literaturze dla małych odbiorców stanowi naturalne odniesienie do wczesnodziecięcych doznań psychofizycznych i czynności akulturacyjnych, jakim dzieci były poddawane (głos osoby nucącej kołysankę i jego właściwo-

ści, rytm wykonywanego utworu, orientacja w dobowym rozkładzie dnia, rozpoznawanie formy towarzyszącej zasypianiu). K. literackie dotyczą świata bliskiego dziecku: matki, rodziny, zabaw i zabawek, domu, zwierząt domowych, gospodarskich albo dzikich, roślin z najbliższego otoczenia, natury jako sprzymierzeńca snu, lecz również lęków i trudnych sytuacji. Kwalifikacja gatunku jest najczęściej sygnalizowana już w tytule, niekiedy nawet całego zbioru, zawierającego jednorodny cykl (Dorota Głońska *Uśpianki z za firanki*; Wanda Chotomska *Kołysanki dla Zuzanki*; Joanna Kulmowa *Różne takie zasypianki*). W XX wieku k. dla dzieci pisali: Józef Czechowicz, Kazimiera Illakowiczówna, Janina Porazińska, Ewa Szelburg-Zarembina, Anna Kamińska, Józef Ratajczak. Na przełomie XX i XXI w. gatunek ten realizują: Joanna Kulmowa, Wanda Chotomska, Joanna Papuzińska, Zofia Beszczyńska, Dorota Gellner i inni. Na k. w literaturze dla najmłodszych zwrócili uwagę jej badacze (Jerzy Cieślowski, Ryszard Waksmund, Grzegorz Leszczyński, Alicja Baluch, Zofia Adamczykowa, Jolanta Ługowska, Maria Ostasz, Alicja Ungeheuer-Goląb).

K. jako liryczny gatunek literacki pojawiła się w twórczości poetów XIX w. Wśród utworów młodopolskich można odnaleźć nowoczesne realizacje gatunku, łączące formę z problematyką społeczno-egzystencjalną (Jan Kasprówicz *Kołysanka*; Stanisław Miłaszewski *Luli*; anonimowe satyryczne k. w prasie okresu Młodej Polski) czy erotyczno-intymną (Bogusław Adamowicz *Ukołysana*; Zygmunt Różycki *Kołysanka*). Artystycznie interesującym użyciem gatunku („rozbudzanki” i k. czy też alby i serenady) pozostaje młodopolski dyptyk Wacława Rolicza-Liedera *Modlitwa na organy*. W liryce dla dojrzałych odbiorców k. staje się nie tylko anabatyczną pieśnią życia, przyjmuje cechy katabatycznej pieśni śmierci. Transformacji tej sprzyja kulturowa metaforyczna bliskość wyobrażeń śmierci i snu, który jako domena

źródłowa dostarcza materiału leksykalnego do opisu śmierci w metaforze pojęciowej: śmierć to sen. K. komunikuje o przemijaniu i limitacji ludzkiego życia (Jerzy Liebert, *Kołysanka jodłowa*; Aleksander Wat, *Kołysanka dla konającego*). Stąd także gatunkowe filiacje k. i gatunków funeralnych czy żałobnych (Stefania Maślanka: 2012) w dziełach poetów bardziej i mniej znanych: trenu (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, cykl *Kołysanka dla ojca* Jarosława Mikołajewskiego; Andrzej Mandalian *Kołysanka dla mojej żony*), elegii (Adam Ważyk *Elegia czwarta*; Zbigniew Herbert *Kołysanka*), lamentu (Zbigniew Jerzyński *Lament matki na Zamojszczyźnie*), neni (Bogdan Jaremin *Nenie dla ognia nad Krutynią*). K. zdaje się łączyć opozycje życia i śmierci, wskazując na zewnętrzne podobieństwa śpiącego i zmarłego, przebywanie w „innej” rzeczywistości śniącego i nieżyjącego, wyglądu i przestrzeni kołyski i trumny/grobu. K. tworzy też fuzje z innymi gatunkami literackimi, spośród których najczęstsze to: erotyk, genetiakon i kołęda. Połączenie z tą ostatnią warunkowane jest bożonarodzeniową tematyką podejmowaną w literaturze różnych epok (Stankowska: 1995). Fuzje kołysanki i kołеды obserwowalne są, poza literaturą religijną, w utworach powstałych w okresie wojny i okupacji albo bezpośrednio nawiązujących do doświadczeń z tego czasu (Beata Obertyńska, *Wojenna kołysanka*). Cywilizacyjne dramaty mają wpływ na zwiększoną produktywność gatunku, ewokującego dzieciństwo i stan bezpieczeństwa, za którym się tęskni. Wyrażali to w swoich k., łączących arkadyjskie i katastroficzne wizje, Józef Czechowicz i Krzysztof Kamil Baczyński. Doświadczenie wojny i zagrożenia zapisali w swoich kołysankowych wierszach również: Krystyna Krahelska, Włodzimierz Słobodnik (*Kołysanka z getta*), Marian Piechal (*Kołysanka wrześnieńniowa*). W XXI w. k. komunikuje refleksje historiograficzne i historiozoficzne, funkcjonuje również w skomplikowanym polu intertekstualnych i intermedialnych

odniesień (Krzysztof Karasek, *Kołysanka dla Saint-Justa*; Wojciech Wencel, *Kołysanka lipowa* — poeta w konstrukcji wiersza, traktującego o żołnierskiej śmierci, wykorzystuje „schemat” fraszki Jana Kochanowskiego *Na lipę z Ksiąg wtórych*, eksponuje jednak przede wszystkim chthoniczny wymiar drzewa). Gatunek wypowiada treści związane z fizycznym, filozoficznym i duchowym wymiarem jednostki i świata (Stanisław Ciesielczuk, Jarosław Iwaszkiewicz, Artur Międzyrzecki, Krzysztof Lisowski, Wojciech Kass). Poza historią czy filozofią tematem k. staje się codzienność, poprzez trwanie i powtarzalność waloryzowana pozytywnie (bezpieczeństwo, stabilizacja) i negatywnie (monotonia, rutyna, fiksacja), w wierszach Stanisława Barańczaka, Józefa Barana, Ernesta Brylla, Marcina Świetlickiego. Gatunek sygnalizuje niedojrzałość dorosłych, bezsilność opiekunów dziecka, nierzadko pragnących zamienić się z podopiecznym rolami (Robert Chojnacki, Radosław Kobierski, Anna Janko, Julia Fiedorczuk). Informuje o dysfunkcjach podmiotu, na przemian znieczulanego i pobudzanego przez świat, a także o potrzebie cywilizacyjnej ataksji (Jerzy Ficowski *Kołysanka do bezsenności*; Julia Hartwig *Kołysanka*; Adam Zagajewski *Kołysanka*). Męski dyskurs nie jest w k. literackiej rzadkością (w k. folklorystycznych dominował kobiecy punkt widzenia), jak również nakładanie się relacji ojciec — dziecko i poeta — dziecko (Julian Przyboś, Józef Wittlin, Rafał Witek). Poprzez k. i jej cechy wyrażalne jest także doświadczenie miasta (lęku przed nim i podziwu dlań oraz ambiwalencji konfliktu i asymilacji, jak w wierszach Jana Rostworowskiego; jazdy nowojorskim metrem, jak w *Miejskiej kołysance* Julii Hartwig). Rytm i powtórzenie jako cechy k. powodują, że gatunek wykorzystywany jest także w poezji lingwistycznej (Tymoteusz Karpowicz, Krystyna Miłobędzka). K. literacka opisuje i imituje rytm życia, miłości, śmierci, gatunek ten staje się metaforą ludzkiego istnienia.

K. literacka przekracza podziały rodzajowe. Jest stosowana w nagłówkach i schematach fabularnych utworów prozatorskich polskich i zagranicznych, romansach, kryminałach, powieściach grozy: Jerzy Grzymkowski *Czarna kołysanka*, Mariusz A. Poźniak *Kołysanka wilka*. *Opowiadania*, Hubert Klimko-Dobrzaniecki *Kołysanka dla niszelca*, Mariusz Czubaj *Kołysanka dla mordercy*, Jane Graves *Miłosne kołysanki*, Carin Gerhardsen *Kołysanka na śmierć*, Chuck Palahniuk *Kołysanka*. Osobnym zjawiskiem, również zaświadcującym transgatunkowość k., jest jej występowanie w poezji śpiewanej (Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Jacek Kaczmarski), a także wykorzystanie w muzyce poważnej (dzieła Fryderyka Chopina, Claude’a Debussy’ego) i rozrywkowej.

BIBLIOGRAFIA

- Binkuńska E. (2009), *Językowy obraz przyrody w tekstach kołysanek* [w:] *Tradycja i współczesność. Folklor — język — kultura. Księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Karolowi Dawidowi Kadłubconi*, red. D. Czubala, M. Miczka-Pajestka, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała. — Budrewicz T. (1996), *Najpiękniejsza kołysanka polska (O „Lulajże, Jezuniu”)* [w:] *Z kołędą przez wieki. Kołеды w Polsce i w krajach słowiańskich*, red. T. Budrewicz, S. Kozłara, J. Okoń, Wydawnictwo Biblos, Tarnów oraz Wydawnictwo WSP, Kraków. — Cieślowski J. (1985), *U kolebki. Kołysanki i rozbudżanki* [w:] *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dziecka. Wiersze dla dzieci*, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław. — Dembińska-Pawelec J. (2010), „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice. — ГОЛОВИН В. (2000), *Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе*, Akademi UP, Åbo (Finland). — Jeziorkowska-Polakowska A. (2010), „Pieśni

- zakłete w dwa języki...”. O kołysankach polskich, żydowskich i polsko-żydowskich (1864–1939), KUL, Lublin. – Jonca M. (1982), *Kołysanki i wiersze kołysankowe*, „Literatura Ludowa”, nr 2. – Ługowska J. (1998), *W kręgu ludowych kołysanek — poezja i proza dzieciństwa* [w:] *Wszystek krąg ziemski. Antropologia, historia, literatura. Prace ofiarowane profesorowi Czesławowi Hernasowi*, red. P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław. – Maleszyńska J. (2013), *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań. – Pawelec D. (2006), *Od kołysanki do trenów. Z hermenutyki form literackich*, Wydawnictwo UŚ, Katowice. – Stankowska A. (1995), *Kolęda „folklorystyczna” i literacka. Zarys poetyki*, „Ruch Literacki”, z. 1. – Stefaniak B. (2011), *Spór nad kołyską*, „Teksty Drugie”, nr 4. – Stefaniak B. (2012), *Czary nad kołyską. Magia słowa w kołysance ludowej i lirycznym wierszu kołysankowym*, „Poznańskie Studia Slawistyczne”, nr 3. – Stefaniak-Maślanka B. (2012), *Nad kolebką czy nad grobem? Opozycja życia i śmierci z związku kołysanki z formami twórczości żałobnej* [w:] *Lignarum silva*, t. 1: *Opozycja — przeciwieństwo — kontrast w języki i tekście*, red. B. Mitrenga, Wydawnictwo UŚ, Katowice. – Ungeheuer-Gołąb A. (2004), *Kołysanka, czyli sposób na spokój* [w:] *Poezja dzieciństwa, czyli droga ku wrażliwości*, wyd. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów. – Wądolny-Tatar K. (2014), *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków.

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR

Powieść-atlas — „zmacony”, ponowoczesny gatunek literacki, którego tematycznym i konstrukcyjnym wyznacznikiem jest wyrażona *explicite*, żartobliwa i/lub ironiczna klasyfikacja, rejestr typów ludzkich; wariant literackiego portretu zbiorowego. Realizacje gatunkowe — *Lubiewo* Michała Witkowskiego z 2005 r. (oraz jego adaptacja wieloautorska w formie powieści graficznej — *Wielki Atlas Ciot Polskich* z 2012 r.) i *Kieszonkowy atlas kobiet* Sylwii Chutnik (2008 r.).

Prymarnie pojęcie „atlas” oznacza typ publikacji o charakterze naukowo-dydaktycznym — geograficzny (zbiór map opracowanych wg spójnych zasad i metod graficznych). Pierwsze atlasy zawierały historię stworzenia, by w połowie XVII w. od kosmografii ewoluować w stronę map z opisami. „Mapowanie” może mieć charakter złożony, kulturowy — np. atlas mitologiczny, atlas gwar polskich, atlas literacki, atlas kulinarny) czy biologiczny (zestaw rycin i tablic obrazujących np. ludzkie rasy, gatunki i podgatunki zwierząt, odmiany roślin, ludzką anatomię itp.). Jako pierwszy w odniesieniu do książki z zestawem map określenia „atlas” użył Gerard Merkator, flamandzki geograf, matematyk i kartograf (1595 r.). Etymologia nazwy wywodzi się z mitologii greckiej — tytan Atlas dźwigał na swych barkach sklepienie niebieskie, por-

tretowany bywał również z kulą ziemską na kolanach, jakby podziwiając walory globu. Takie spojrzenie z góry przywodzi na myśl obiektywizujący wzrok badacza. Powstanie atlasów wiązało się z potrzebą opisanego świata (podtytuł książki Merkatora Abrahama Orteliusa: *Theatrum orbis terrarum* — „Teatr świata”). Łącznikiem pomiędzy pierwszym a drugim prymarnym znaczeniem atlasu jest również bogaty materiał ikonograficzny (ryciny, zdjęcia).

W *Lubiewie* — powieści, którą można potraktować jako próbę autorskiej monografii środowiska polskich ciot przełomu XX i XXI w. — Witkowski posiłkuje się formą atlasu biologicznego (gatunków ludzkich). Katalogowaniu służy projekt *Wielkiego Atlasu Ciot Polskich*, w którym odnotowywane są nie tylko konkretne postaci z penetrowanych grup społecznych, podjęta została też próba uniwersalizującej klasyfikacji. Podstawą typologii są zachowania osobnicze, atrybuty, miejsca pracy lub rozrywki („biotop”, areal) („Ciotki Elegantki”, „Stare Cioty”, „Cioty Gotyckie”, „Cioty Konsumpcyjne”, „Cioty z Operetki”, „Cioty Szatniary”, „Cioty Intelktualistki” itp. — uwzględniono egzemplifikacje). Pojawiają się aluzje do atlasów biologicznych (ciotki „występują”, niektóre z nich to „wymierający gatunek”, jedna porównana została do „grzyba śmiertelnie trującego”). Przyjętą

przez autora formę „atlasu” można uznać za przejaw „nieformalnego porządku”, charakterystycznego dla sylw ponowoczesnych (jak karty tarota u Gretkowskiej, abecadło u Miłosza). Formę graficzną nadano opisanym przez Witkowskiego „egzemplarzom” w *Wielkim Atlasie Ciot Polskich* — zbiorowym projekcie polskich rysowników (m.in. Olgi Wróbel, Janka Kozy, Krzysztofa Ostrowskiego, Sławomira Shuty, Macieja Sieńczyka).

Na podobnym pomysłe klasyfikacji oparta została również debiutancka powieść Sylwii Chutnik *Kieszonkowy atlas kobiet*. Zasygnalizowana w tytule „podręczność” jest w opozycji do *Wielkiego Atlasu* Witkowskiego, jakby pisarka sygnalizowała w ten sposób, że bogactwa kobiecych typów nie da się przedstawić w jednej publikacji. Autorka dzieli bohaterki na cztery „klasy” (sygnalizowane przez tytuły rozdziałów): „Bazarowy”, „Łączniczki”, „Podróbki” i „Księżniczki”. W każdej z czterech części powieści wprowadzana jest bohaterka prowadząca, ale Chutnik portretuje je na rozległym środowiskowym tle, sygnalizując mieszczące się w danej klasie typy-gatunki typograficznie — pogrubionym krojem pisma (w klasie „Bazarów” wymieniane są Handlary, Królowe biznesu, Kury, Polska Matka, Gospodyni Domowa, Matka Gastronomiczna, Kiblarz — Matka Klozetowa; wśród „Łączniczek”: Kobiety Nieżywe, Wdowy Cementarne, Madonny Parapetowe, Matka Ziemia, Pani Zgniła; wśród „Podróbek” — Homo Niewiadomo i Ciotka; wśród „Księżniczek”: Małe Dziewczynki, Zapracowane Księżniczki, Złe Dziewczynki, Łobuziary). Kluczem do wyodrębnienia tych quasi-gatunkowych nazw są, podobnie jak w przypadku typologii Witkowskiego, bioty, zachowania czy predyspozycje.

Co istotne, zarówno Witkowski, jak i Chutnik przedstawiają w swoich atlasach postaci spoza dominującego dyskursu medialnego („menażeria ludzka” z bazaru i pikiety). Witkowski deklarował w rozmaitych wypo-

wiedziach pozaliterackich (m.in. w tekście o znamienym tytule *Pedalstwo a Dominujący Dyskurs Medialny*), że nie interesują go „geje z klasy średniej”, tylko właśnie „cioty”, „pedalska cyganeria” — „odrażający, brudni, źli”. Opierając klasyfikację na stereotypach i schematach społecznych („Homo Niewiadomo”, „Zła Dziewczynka”), Chutnik dekonstruuje je poprzez ośmieszenie, prezentując kalejdoskopowość „typów” (i akcentując, że każda z bohaterek może należeć do różnych kategorii). Nie bez powodu pisarze sięgają po historie mówione, paplaninę, gawędę, opowieść ulicy. Biorąc pod uwagę tzw. „normę” społeczną, Pani Zgniła czy Ciota z Operetki są anomaliami, odpowiednikami odmieńców prezentowanych niegdyś w obwoźnych cyrkach czy gabinetach osobliwości (skojarzenie nabiera ostrości w zainspirowanej *Lubiewem* typologii homoseksualistów z kryminału Edwarda Pasewicza; oprócz „ciotek lewaczek” i „ciotek konsumpcjonistek” w *Śmierci w darkroomie* pojawia się człowiek-pies, Pijany Inteligencki Pedal i lesbijka-faszystka).

Literacki katalog „monstrów” i „kuriozów” przywodzi na myśl i bestiariusz, i atlas zoologiczny — prezentację egzotycznych, patologicznych i fantastycznych gatunków istot. Nie taki jest oczywiście zamysł autorów. Ujęcie leksykonowe powoduje, że „hasła” nabierają neutralności. Zamiast prywatyzacji i przemilczenia następuje ich upublicznienie, włączenie do indeksu. A to, co ujęte w atlasie, jest oswojone, znormalizowane. Hasłowanie ma więc charakter inkluzywny (inaczej, niż np. w *Historii naturalnej* Pliniusza, w której dystans geograficzny powiązany został ze zhiperbolizowaną obcością opisywanych ras, a granice znanego świata pokrywają się z granicami normy). „Atlasy” Witkowskiego i Chutnik demaskują arbitralność klasyfikacji i hierarchizacji gatunków, jak Jorge Luis Borges przytaczający w *Analitycznym języku* Johna Wilkinsa chińską encyklopedię „Niebiański bazar łaskawych wiadomości”, w której zwie-

rzęta dzielą się m.in. na należące do cesarza, zabalsamowane, te, które właśnie rozbily ważon i przypominające z oddali muchy.

Zarówno *Lubiewo*, jak i *Kieszonkowy atlas kobiet*, prezentują „menażerię ludzką” w konkretnym kontekście przestrzennym — Witkowski penetruje Wrocław (pikietowy), Chutnik — Warszawę (bazarową); centrum stanowią tu peryferie. Wymiar terytorialny kojarzy się z drugim prymarnym znaczeniem atlasu jako typu publikacji — atlasem geograficznym. Jako badacze i popularyzatorzy, autorzy, z pomocą narratorów, oprowadzają czytelników po wykreowanym przez siebie świecie — Witkowski jako autochton (choć podmiot sylleptyczny *Lubiewo* wchodzi w opisywane środowisko jako dziennikarz, szybko okazuje się, że sam jest jego przedstawicielem), Chutnik — jako licencjonowana przewodniczka po stolicy. W tym kontekście oba atlasy kojarzą się z *mirabiliami* — opisami cudów z podróży.

Żartobliwe typologie zaproponowane przez Witkowskiego i Chutnika mają źródło w różnych odmianach wykorzystywanych w literaturze pięknej katalogów postaci, by wymienić choćby cykle biograficzne (takie, jak przypisywane Hezjodowi *Eoie* — katalog kobiet, które ze związków z bogami wydały na świat herosów; tytuł odnosi do incipitu „E hoie” — „Albo jaka była” — którym rozpoczynana była każda opowieść), *exempla*, które wyewoluowały z opowieści o egzotycznych rasach i monstrach zapowiadających nieszczęścia (np. Gesta Romanorum, które Wiczorkiewicz nazywa historiami o „dziwnych ludziach i dziwnych zwierzętach”), czy enumeracje (np. „aria katalogowa” Leporella z opery Mozarta *Don Giovanni*, w której służący wymienia miłosne podboje swojego pana: hrabianki i baronówny, księżniczki i markizówny, pokojówki, mieszczańeczki). Z drugiej strony nawiązują do współczesnych literackich bestiariuszy w rodzaju *Księgi istot zmysłowych* (*Zoologii fantastycznej*) Borgesa czy *Zoologii fantastycznej uzupełnionej* Jana Gondowicza.

Na publikacje o charakterze dydaktycznym stylizowane są (również poprzez metagenologiczne tytuły) „słowniki” i „leksykony” (słynny dwutomowy *Słownik chałzarski* Milorada Pavicia) czy „elementarze” i „podręczniki” (*Podręcznik do klasy pierwszej* Tomasa Piątka, *Podręcznik do ludzi* Manueli Gretkowskiej).

BIBLIOGRAFIA

- Borges J. L. (1999), *Analityczny język Johna Wilkina* [w:] Tegoż, *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa, s. 149–155. – Chutnik S. (2008), *Kieszonkowy atlas kobiet*, Korporacja Ha!art, Kraków. – Eco U. (2009), *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Rebis, Poznań. – Kostkiewiczowa T. (2002), *Atlas* [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Ossolineum, Wrocław, s. 48–49. – Pasewicz E. (2007), *Śmierć w darkroomie*, EMG, Kraków. – Wiczorkiewicz A. (2009), *Monstrarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk. – Witkowski M. (2005), *Lubiewo*, Korporacja Ha!art, Kraków. – Witkowski M. (2010), *Pedastwo a Dominujący Dyskurs Medialny* [w:] *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik*, pod red. P. Mareckiego, Korporacja Ha!art, Kraków, s. 177–179. – Witkowski M. (2012), *Wielki Atlas Ciot Polskich*, Korporacja Ha!art, Kraków.

IŻABELLA ADAMCZEWSKA