

PIOTR ŻOŁĄDŹ

Uniwersytet Jagielloński

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7820-9646>

## Literatura (wy)wyczerpana? Recepcja strategii narracyjnych Andrzeja Sapkowskiego<sup>1</sup>

---

“Exhausted” Literature? Reception of Andrzej Sapkowski’s Narrative Strategies

### (WY)CZERPANIE, PRZE-PISANIE I SIŁA KONTEKSTU

Pod koniec lat 60. ubiegłego stulecia John Barth (1983) ogłosił esej *Literatura wyczerpania* – tekst, który, może nawet wbrew intencji autora, stał się swoistym manifestem. Artykuł ten nie był nośnikiem nihilistyczno-pesymistycznego przekazu, lecz orędowną wyczerpanie się niektórych form literatury czy też „pewnych [jej – uzup. P.Ż.] możliwości” (Barth, 1983:38)<sup>2</sup>. W *Literaturze wyczerpania* Barth (1983:42), opierając swój wywód na pobieżnej analizie twórczości Jorge Luisa Borgesa i Samuela Becketta, dowodził, iż o artyzmie dzieła „w wieku krańcowości i »ostatecznych rozwiązań« – [...] odczuwanych wszędzie jako krańcowe, zarówno w produkcji broni, jak i teologii, sławetnej dehumanizacji społeczeństwa i w historii powieści” – przesądza to, czy tekst „tak technicznie, jak i tematycznie [ukazuje – uzup. P.Ż.] tę krańcowość” (Barth, 1983:42). Odmieniana tu na rozmaite sposoby krańcowość była dla prozaika kamieniem probierczym, przy pomocy którego weryfikował jakość artysty i jego tworu. W tym ujęciu modelowy (prawdziwy) człowiek sztuki winien nie tylko reagować na owo zjawisko, lecz również wprawnie je eksplorować (tak jak czynił to chociażby Borges).

---

<sup>1</sup> Pragnę zaznaczyć, że w tekście będę odnosił się przede wszystkim do opowiadań wchodzących w skład cyklu wiedźmińskiego.

<sup>2</sup> Zjawisko wyczerpywania się pewnych formuł, na co zresztą zwraca uwagę sam Barth, wynika z faktu, iż „istnieją [one – uzup. P.Ż.] w procesie historycznym” (Barth, 1983:40).

Reasumując, można powiedzieć, że artysta projektowany przez Bartha powinien być zanurzony w historii, ale również mieć świadomość „historyczności” czy – prościej – reagować na to, co dzieje się wokół niego, a jednocześnie transcendować, budować metanarrację (której w żadnym wypadku nie należy mylić z myśleniem systemowym) dotyczącą otaczającego go świata. Jedynie jednostka zdolna do rekonfiguracji zastanej rzeczywistości tekstualnej jest w stanie łączyć poszczególne elementy dyskursu literatury w sposób interesujący, jak Borges pięć-trzy warstwy fikcji służące zarówno autoreferencjalności tekstu, jak i budowaniu komentarza metaliterackiego (Barth, 1983:51).

Rodzimą kontynuację koncepcji Bartha można odnaleźć w miejscu zgoła niespodziewanym. Otóż w grudniu 1986 roku Adam Hollanek – ówczesny redaktor naczelny czasopisma „Fantastyka” – spostrzegł, że „tradycyjne formy i gatunki literatury przeżywają się, szarzeją, przestają być atrakcyjne w swej powtarzalności” (Hollanek, 1986:2)<sup>3</sup>, a tym, co je zastępuje, są narracje fantastyczne lub – jak zasugerowała Maria Janion (1980) – parodystyczne<sup>4</sup>.

Próżno byłoby szerzej omawiać koncepcję redaktora na podstawie zdawkowych informacji. Cytowane spostrzeżenia Hollanka wydają się jednak istotne, gdyż pochodzą z numeru „Fantastyki”, w którym ukazało się debiutanckie opowiadanie Andrzeja Sapkowskiego (1986) zatytułowane *Wiedźmin*. Tekst ten nie tylko diametralnie zmienił oblicze polskiego pisarstwa fantastycznego<sup>5</sup>, lecz również eksplorował poetykę bliską samemu Barthowi<sup>6</sup>. Mowa tu o wykorzystaniu *retellingu* lub *rewritingu* do budowania krótkich form narracyjnych<sup>7</sup>. By lepiej zrozumieć omawiane w niniejszym artykule zagadnienie, warto omówić owe zjawiska.

<sup>3</sup> Należy zauważyć, że autor ten mógł znać wspomniany tekst Bartha (1983), gdyż esej ukazał się trzy lata przed publikacją owego wydania czasopisma.

<sup>4</sup> „Parodie pojawiają się na ogół wtedy, gdy gatunek musi się bronić przed degradacją i śmiercią” – spostrzegła Janion (1980:355). Kategoria fantastyczności być może nie jest tym zjawiskiem, które Barth zaproponowałby jako remedium na wyczerpanie literatury, choć niewątpliwie stanowi ona immanentny element opowieści odczytywanego przez amerykańskiego pisarza Borgesa.

<sup>5</sup> Chociażby ze względu na fakt, iż siłę swoją czerpał z „zerowania” na „szarzejących” gatunkach.

<sup>6</sup> Po ogłoszeniu *Literatury wyczerpania* Barth zapadł na powieściową niemoc twórczą, „przez kilkanaście lat nie wydał żadnej powieści, a dwa zbiory prozy opublikowane w tym czasie stanowiły świadomą parodię znanych motywów i mitów” (Lewicki, 1983:37).

<sup>7</sup> Twórczość Sapkowskiego w kontekście założeń Bartha próbowała omówić Weronika Kostecka. Badaczka, analizując opowiadania prozaika będące prze-tworzeniami znanych baśni, zauważyła m.in. że „cecha konstytutywna [baśni postmodernistycznych – uzup. P.Ż.] polega na nawiązywaniu do tradycji na zasadzie twórczej, intertekstualnej gry, na burzeniu znanego czytelnikowi porządku i tworzeniu nowego, zaskakującego oryginalnymi koncepcjami”. Z kolei wspominając tekst Bartha, spostrzegła, że „kryzys literatury może się stać bodźcem twórczym, szansą na odrzucenie albo wręcz obalenie stereotypów i na odrodzenie; skoro nie ma już ograniczeń, jakie wcześniej narzucała konwencja i wymogi schematów fabularnych, można dowolnie kształtować baśniowy świat” (Kostecka, 2013:27–28).

Według samego Sapkowskiego (2001:40) *retelling* jest „ponown[ym] opowiadanie[m] bardziej lub mniej znanych historii”. To jednak nie wszystko. Aby opowiedzianą na powrót opowieść można było uznać za reprezentatywną dla omawianej tu poetyki, trzeba, by utwór „reinterpret[ował] [tekst – uzup. P.Ż.] klasyczn[y], czyli dekonstru[ował] [go], propon[ował] [jego] nowe [...] odczytanie, włącza[ł] [go] w obszar intertekstualnych gier z tradycją, weryfik[ował] dotychczasowe interpretacje” (Kostecka, 2014:16). Prze-pisana historia powinna ponadto „nie tylko skłania[ć] do reinterpretacji, lecz przede wszystkim sama stanowi[ć] reinterpretację [tekstu – uzup. P.Ż.] tradycyjne[go]” (Kostecka, 2014:16). Musi ona również proponować wiarygodny (tj. wspierający się na logice immanentnej dla narracji) porządek opowiadania (Sapkowski, 2001).

Tutaj właśnie pojawia się jeden z podstawowych problemów recepcji dzieła prze-pisanego. Zastosowanie poetyki *rewritingu* sprawia, że utwór literacki zostaje uwikłany w nieustającą walkę między *novum* prze-tworzonego tekstu a *arché* pierwowzoru, co prowadzi niekiedy do dysonansu poznawczego lub pewnych kłopotów z interpretacją artefaktu. Mówiąc prościej, można stwierdzić, że czytelnik nieznający modyfikowanego kodu nie odnajdzie się w kontekstualnych meandrach. Omawiane tu zjawisko nie jest jednak czymś niespotykanym,

[...] wiele istotnych dzieł literatury i sztuki nowoczesnej (zwłaszcza awangardowej i neoawangardowej) staje się sensowny[mi], zrozumiały[mi] i estetycznie wartościowy[mi] dopiero wtedy, kiedy rozpatruje się je z wewnętrznej instytucjonalnej perspektywy – gdy uzna się je za reakcję, konstatację czy nawiązanie do określonej części profesjonalnego dziedzictwa tradycji literackiej czy artystycznej. Interpretacja polega w tym przypadku na dociekanii związków dzieła z innymi dziełami (i stojącymi za nimi stylami, gatunkami czy kodami), konfrontowaniu sposobu organizacji znaczenia w badanym utworze z innymi wariantami semantycznej konstrukcji spotykanymi w innych utworach i w ogóle w tradycji oraz „systemie” literatury jako całości (Nycz, 2010:169–170).

Jak widać, w tym punkcie właściwie zataczam koło i powracam do tego, co stwierdził sam Barth. Artysta, ale i odbiorca, obcując z poetyką intertekstualną (w tym przypadku dosłownie wyczerpaną), muszą być świadomi nie tylko porządków, które kreuje sama narracja, lecz również potencjału tkwiącego w narracyjności<sup>8</sup>.

Świadomość taką ma niewątpliwie Sapkowski. Cykl wiedźmiński bowiem nie tylko ma silne zakorzenienie w kontekście historycznym (by wspomnieć chociażby piętno odcisnięte na nim przez lata 80. i 90.) oraz historycznoliterackim,

<sup>8</sup> Tak rozumiani odbiorca i artysta muszą nie tylko obcować z tekstem, ale i wykazywać chęć do ciągłego aktualizowania swojej optyki. Jedynie w taki sposób będą w stanie odczytać i przetworzyć dzieło na poziomie intertekstualnym.

nie tylko ukazuje przywoływaną przez Bartha krańcowość<sup>9</sup>, lecz jest także – jeśli zgodzić się z jego autorem i Magdaleną Roszczyniałką (2009:109) – „historyczną alegorią z moralną puentą”. Być może trzeba nawet uznać, że to odwołanie się do kategorii krańcowości i wykorzystanie jej w dziele na płaszczyźnie intertekstualnej spowodowało skrajne odczytania utworu<sup>10</sup>.

### (NIE)ORYGINALNOŚĆ?

Zasugerowany powyżej kłopotliwy charakter związku *Wiedźmina* z jego pierwowzorem (pierwowzorami) – baśnią pt. *Strzyga* spisaną przez Romana Zmorskiego (1902) – dostrzegli już odbiorcy „Fantastyki”. Jedną z czytelniczek oburzonych nieoryginalnością<sup>11</sup> Sapkowskiego wysłała taki oto list do redakcji magazynu:

*Szanowna redakcjo!*

*Opublikowane przez was opowiadanie „Wiedźmin” jest bezczelnym plagiatem baśni opracowanej przez Romana Zmorskiego pt. „Strzyga”, wydanej w roku 1852 w zbiorze „Podania i baśnie ludu polskiego”. Jedynie początek opowiadania został przez pana Sapkowskiego trochę zmieniony – reszta prawie dokładnie według tekstu Zmorskiego. Mam nadzieję, że nie pozostawicie tak tej sprawy. (Ziemkiewicz, 1987:55)<sup>12</sup>*

<sup>9</sup> Zagadnienie to zostało zresztą dostrzeżone przez krytyków cyklu (Varga, 1995; Chaciński, 1996; Materska, Popiołek, 1996; Inglot, 1996).

<sup>10</sup> Co wynika – jak zasugerować by mogli Ryszard Nycz i Noël Carroll – z zastosowania technik narracyjnych wywodzących się z awangardy czy neoawangardy.

<sup>11</sup> Sama *oryginalność* to oczywiście pojęcie rozpropagowane przez romantyków, a jej zakres semantyczny odnosi się do bardzo zróżnicowanych zjawisk i obejmuje wiele płaszczyzn kulturowych. Pragnę jednak podkreślić, że w badaniach nad kulturą *oryginalność* najczęściej przeciwstawiana bywa gatunkowej schematyczności czy po prostu gatunkowości i utożsamiana jest z tym, co autorskie, awangardowe. Taki zresztą sposób postrzegania rzeczowego zjawiska proponuje Anna Gemra (2001). Co interesujące, bliskie zestawieniu postulowanemu przez badaczkę jest Carrollowskie przeciwstawienie kultury masowej awangardzie (Carroll, 2011).

<sup>12</sup> Warto dodać, że w dwa lata po publikacji opowiadania Sapkowski miał okazję ustosunkować się do stawianych mu zarzutów. W pierwszym wywiadzie, którego udzielił „Fantastyce”, zasugerował, iż narracje baśniowe są dobrem wspólnym i należy je przetwarzać. Dodał nawet, że „nasze baśnie, nasza demonologia to naprawdę wspaniały materiał na fantasy. Wyobraża pan sobie, jakie ciekawe opowiadanie można by zrobić choćby z bajki o smoku wawelskim? O tym, z jaką pogardą musiałby się w czasach kultu świętego Jerzego i ideałów rycerskich spotkać szewczyk, który sobie tak niehonorowo postąpił ze smokiem? Taki truciciel, kłusownik” (Sapkowski, Ziemkiewicz, 1988:52). Spostrzeżenia Sapkowskiego przypominają zresztą konstatacje Bartha (1983:45): „sam zawsze marzyłem o napisaniu *Baśni z 1001 nocy* w dwunastotomowej wersji Burtona, uzupełnionych dodatkami, przypisami, etc., i dla celów intelektualnych nie muszę ich nawet pisać. Cóż za wspaniałe wieczory moglibyśmy spędzić (przy piwie), omawiając Partenon zaprojektowany przez Saarinena, *Wichrowe Wzgórze* pióra D.H. Lawrence’a lub prezydenturę Johnsona w wersji Roberta Rauschenberga”.

Jak widać, zagadnienie intertekstualnych uwikłań opowiadania – a później i całego cyklu – wywołało niemało kontrowersji. Czytelnicy niezaznajomieni z poetyką przepisaną, traktujący literaturę bardzo poważnie, znaleźli się w interpretacyjnym impasie. Nie dostrzegli ironii – fundamentalnego składnika utworu – a przez to „nietrafnie” odczytali tekst<sup>13</sup>.

Do problemu tego odniósł się (prowokując zresztą kolejną dyskusję) Krzysztof Uniłowski (2003). Badacz jednakże nie tylko przywołał rzeczoną historię (zestawił ją z toczącą się równocześnie w kręgach akademickich dyskusją wokół *Weisera Dawidka* Pawła Huellego), lecz również zwrócił uwagę na to, że w chwili publikacji *Wiedźmina* „brak własnych tradycji wydawał się sprowadzać do zera szansę na fantasy po polsku, przynajmniej taką, która by nie polegała na prostym kalkowaniu anglosaskich wzorów” (Uniłowski, 2003). Spostrzeżenia te sugerują, że Sapkowski mógł w drugiej połowie lat 80. znajdować się sytuacji niekomfortowej, o randze jego twórczości miało bowiem decydować to, w jaki sposób będzie przetwarzał znane teksty kultury (przede wszystkim anglosaskiej).

Uniłowski (2003) nie zatrzymał się wyłącznie na poziomie wyliczenia „powtórzeń” obecnych w opowiadaniu, spostrzegł bowiem, że autor *Wiedźmina* zrekonfigurował kontekst opowieści, zakorzeniając (obcą) narrację fantasy w kręgu rodzimych baśni i podań. Inspiracje dla swoich „pożyczek” Sapkowski znalazł jednak nie tylko w rodzimych opowieściach, lecz także w dorobku Roberta E. Howarda (Ziemkiewicz, 1987), westernach (Fulińska, 1999) czy czarnych kryminałach (Parowski, 1991). Uniłowski (2003) odnotował, że „jeśli nawet żadna z ingrediencji sama w sobie nie była niczym nadzwyczajnym, to jednak zgrabnie przemieszane stworzyły jakoś atrakcyjną dla czytelników”.

Co jednak było zaletą *Wiedźmina*, stało się – w oczach badacza – wadą/punktem newralgicznym kolejnych opowiadań Sapkowskiego<sup>14</sup>. Otóż Uniłowski (2003) spostrzegł, co następuje:

trudno [...] sobie wyobrazić, by pisarz podkradał to i owo z podstawowych tekstów naszej kultury, licząc, że nikt tego nie zauważy. Skoro więc mamy do czynienia z pisarstwem „cudzożywnym”, to pewnie dlatego, że właśnie tak miało być i było również zamiarem pisarza, abyśmy na to zwrócili uwagę. Hic nata est łopatologiczna intertekstualność dla ubogich!<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Choć może słuszniej byłoby powiedzieć, że się nim rozczarowali. Pragnę dodać, że za owym „nietrafnym” odczytaniem kryje się, bliski filozofii literatury Harolda Blooma, *misreading* – pojęcie nieprzekładalne, które z braku lepszego odpowiednika tłumaczą jako „niedoczytanie”.

<sup>14</sup> W których Sapkowski miał przepisywać teksty kultury szerzej znane (Uniłowski, 2003).

<sup>15</sup> Równie zajmujące wydają się następujące słowa: „kilkanaście lat temu, w roku 1987, trzeba było jeszcze poważnie się liczyć z estetycznymi pryncypiami nowoczesności. [...] Dziś tamte ideały zubożętniały nam ze szczętem. Powiedźcie tylko o jakimś dziele, iż jest oryginalne, wytknijcie innemu oryginalności brak, a spotkacie się ledwie ze wzruszeniem ramion. Niekiedy wcale nie trzeba

Powyższe słowa sugerować mogą pewną niespójność komunikatu nadawanego przez Uniłowskiego, co zresztą skłoniło innych krytyków do zabrania głosu. Warto przyjrzeć się temu problemowi bliżej.

W pierwszej kolejności należy zauważyć, że cytowana wypowiedź spotkała się z ostrym sprzeciwem ze strony fanów Sapkowskiego (którzy jednakowoż nie odnieśli się do kwestii jawności intertekstualnych gier pisarza). Po drugie, sprawiła, że odbiorca może mieć problem z określeniem, jaki jest stosunek adresata do narracji wykreowanych przez autora *Wiedźmina* – z jednej strony bowiem krytyk pochwała rozwiązania zastosowane przez pisarza, z drugiej zaś wartościuje (niestety niepotrzebnie<sup>16</sup> lub nieprecyzyjnie) ich intertekstualną jakość<sup>17</sup>. Po trzecie, Uniłowski za sprawą omawianego artykułu paradoksalnie postawił samego siebie w sytuacji, w której znaleźli się opisywani przezeń czytelnicy „Fantastyki”, ale i sam Sapkowski. Zarzucając bowiem odbiorcom magazynu przywiązanie do kategorii oryginalności, w dalszym ciągu nią operował (rzecz jasna w sposób prześmiewczy – nazywając ją „łoryginalnością” – i na poziomie metanarracyjnym)<sup>18</sup>. Z kolei zastosowanie przez niego narracji ironicznej, podobnie jak w przypadku Sapkowskiego, doprowadziło do niewłaściwego odczytania tekstu przez niektórych krytyków.

---

epokowych dzieł, które odegrałyby rolę katalizatora przemian. I bez tego zmienia się estetyczna skóra świata” (Uniłowski, 2003).

<sup>16</sup> Nie śmiem bynajmniej twierdzić, że Uniłowski nie miał prawa zganić Sapkowskiego. Co więcej, jego wypowiedź o charakterze na wskroś felietonistycznym nie musiała być całkowicie spójna. Nie da się jednak ukryć, że w tekście można dostrzec pewien dysonans poznawczy, stąd też i jego odbiór przybiera rozmaite formy. Na tym jednak problem się nie kończy. Uniłowski bowiem zasugerował, że w swoich kolejnych opowiadaniach Sapkowski pauperyzował jakość przekazu poprzez odwoływanie się do powszechnie znanych w kulturze Zachodu narracji. Jest to jednak stwierdzenie połowicznie prawdziwe (pomijam jego wartościujący charakter). Prozaik oczywiście chętnie sięgał po historie powszechnie znane, lecz przepisywał, jak to miało miejsce chociażby w przypadku *Ziarna prawdy*, ich nienormatywne wersje lub łączył je, nie zawsze w oczywisty sposób, z innymi kulturowymi kontekstami (Żołądź, 2018:170–199).

<sup>17</sup> Oczywiście należy pamiętać, że badacz docenia wartość cyklu, choć w rzeczonym artykule nie sformułował tego w sposób niebudzący wątpliwości. Wiadomo przecież, że w późniejszych latach podejmował się odczytania dzieła (Uniłowski, 2017). Warto przy tej okazji pozwolić sobie na dygresję i postawić pytanie, czy debiutanckie opowiadanie Sapkowskiego nie przynależało historycznie bardziej do awangardy aniżeli do kultury masowej (pojęciami tymi posługuje się za Noëlem Carrollem [2011]). Cytowany list czytelniczki sugeruje bowiem, że formuła narracji nie została odczytana przez wszystkich odbiorców. To zaś może oznaczać, iż jej przystępność – a zatem i „popularność” – była ograniczona. Kwestię tę pozostawiam jednak otwartą.

<sup>18</sup> Pragnę w tym miejscu zwrócić uwagę czytelnika na to, jak silnie jest zakorzeniona w dyskursie literaturoznawczym kategoria oryginalności, choć wydawać by się mogło, że poetyka intertekstualna znacząco ją osłabiła (jeśli nie podważyła jej zasadności). Podkreślam ten fakt, gdyż w tekstach poświęconych cyklowi wiedźmińskiemu można zaobserwować różne przeobrażenia/emancje/fantazmaty tego, co oryginalne.

Publikacja Uniłowskiego skłoniła do zabrania głosu Annę Misztak (2005). Na początku swojego artykułu krytyczka opisała tendencje panujące wśród badaczy związanych z instytucją uniwersytetu. Mowa oczywiście o ich upodobaniu do kultury wysokiej czy „ambitnej”, jak ją autorka nazywa. Obierając taki kierunek narracji, siłą rzeczy zdecydowała się wziąć w obronę pisarstwo Sapkowskiego, które, jak można wywnioskować z jej tekstu, Uniłowski zaatakował.

Tutaj niestety pojawił się poważny problem. Rzeczywiście słowa krytyka uniwersyteckiego nietrudno uznać za prowokatorskie, niemniej jednak – co już sugerowałem – należy postawić pytanie, czy stwierdzenia te godziły w samego Sapkowskiego, a zatem czy prozaik potrzebował obrony. Uniłowski nie analizował szczegółowo opowiadań tego autora (szerzej omówił jedynie *Wiedźmina*) i nader telegraficznie zreferował jego praktykę pisarską. Co więcej, zestawiając go z Huellem (którego wartościował bez wątpienia pozytywnie), uczynił Sapkowskiego reprezentantem tego samego prądu literackiego (czy też formacji artystycznej), u którego podstaw tkwi podobieństwo technik narracyjnych (prze-pisanie)<sup>19</sup>.

Dysonans obecny w tekście Uniłowskiego (a raczej ironiczne wykorzystanie terminu, który można uznać za wartościujący) sprawił, że Misztak (2005:12) zabrała głos i stwierdziła, „iż nie wszystko u autora *Miecza przeznaczenia* jest takie proste i oczywiste, jak może się wydawać przy pobieżnej lekturze”. Autorka odnotowała, że choć badacze dostrzegają zalety warsztatu pisarskiego autora *Wiedźmina*, to jednak nie rozpoznają w nim twórcy arcydzieł. Nie zmienia to jednak faktu, iż stworzone przezeń uniwersum jest uwikłane w szereg relacji z różnego rodzaju konstruktami semiotycznymi<sup>20</sup>. Charakter kreowanych przez pisarza odniesień – jak stwierdziła autorka, polemizując z Uniłowskim (2003) – mocno wpisuje się w estetykę twórczości postmodernistycznej i nie jest „łopatologiczną intertekstualnością dla ubogich”. Sapkowski nie może być „łoryginalny”, tj. oryginalny dla „ubogich duchem i czytaniem” (Misztak, 2005:12), gdyż operuje parodią, która, jak wiadomo, działa niczym krzywe zwierciadło dostarczające twórcy narzędzi (argumentów/artefaktów) do pracy<sup>21</sup>.

Po tych rozpoznaniach Misztak wyliczyła szereg przetworzonych, a niekiedy wprost cytowanych przez Sapkowskiego narracji. Niestety badaczka w tym punkcie

<sup>19</sup> Intrygujące może wydawać się to, że Uniłowski waloryzował pisarza eksplorującego teksty „wysokoartystyczne”, a jednocześnie degradował twórcę przetwarzającego dzieła popularne. Nie można też zapominać o tym, że krytyk poświęcił Sapkowskiemu zaledwie kilka zdań, które można by nazwać negatywnymi.

<sup>20</sup> Podkreślam fakt, iż Misztak znacząco rozszerzyła dyskusję. Od wspomnianego przez Uniłowskiego *Wiedźmina* przeszła do „całościowej” analizy cyklu.

<sup>21</sup> Jest to spostrzeżenie słuszne, gdyż Uniłowski, zdaje się, zapomniał o (meta)ironicznym potencjale intertekstualności (lub sam dał się ponieść ironii). Co więcej, jego słowa mogą być odczytywane jako sprzeczne z tym, co Barth (1983) pisał o strategii sztuki popartowej.

nie podeszła krytycznie do własnych spostrzeżeń. Wspominając o wykreowanych przez pisarza postaciach, a dokładniej ich imionach, zapomniała o tym, że ich konstrukcja służy jako „ozdobnik”, „uprzyjemniacz” lektury. Dlatego też nie pełnią one szczególnie istotnej roli w strukturze tekstu<sup>22</sup>. Poglądy Misztak (2005:12) doskonale obrazuje fragment poświęcony dopplerowi (fantastycznej istocie zwanej w cyklu również mimikiem czy vexlingiem)<sup>23</sup>:

na podstawie samych tych nazw trudno tak od razu i każdemu bez wyjątku dociec, czym charakteryzuje się owo stworzenie, a mogę Państwa zapewnić, że jest to możliwe. Wyraz „doppler” bowiem posiada dwa odniesienia, z jednej strony nawiązuje do włoskiego wyrazu *doppio* lub niemieckiego *doppel* czyli podwójny, z drugiej zaś do efektu Dopplera. Ilu spośród Państwa wie kim był Christian Doppler, XIX-wieczny fizyk i astronom i na czym polega zjawisko przez niego opisane?

Powyższy cytat pokazuje, jak mi się wydaje, iż w artykule zabrakło analizy funkcjonalnej – przejścia od płaszczyzny onomastycznej do, chociażby, kształtu świata przedstawionego.

Interesujące zresztą wydawać może się to, że krytyczka, biorąc w obronę Sapkowskiego, potwierdziła tezę Uniłowskiego, którą starała się obalić. Trudno bowiem z przekonaniem mówić o inwencji pisarza czy jego erudycji, kiedy tekst literacki zawiera przesłanki pozwalające stwierdzić, iż do jego stworzenia wykorzystano powszechnie dostępne encyklopedie i kompendia wiedzy różnorakiej. Nie atakuję tutaj strategii pisarza – jako artysta ma on swobodę w budowaniu swojego przekazu. Pragnę jedynie zwrócić uwagę na fakt, że powierzchniowa (w tym przypadku onomastyczna) warstwa nie tłumaczy wartości tekstu – zaspokaja jedynie partykularne potrzeby czytelnika, pozwala mu odnaleźć znajomy kod językowy (Eco, 1996). To, co jest prawdziwie zajmujące, to znaczeniowa – i na dodatek ironiczna – pustka czy też symulacyjna referencjalność (Baudrillard, 2005). Generują ją pojęcia znajome (zaczepnięte z tekstów kultury), a jednocześnie wyrwane z pierwotnego kontekstu<sup>24</sup> – słowa, które wypowiedziane nie trafiły w swoje, a wręcz przeciwnie – rykoszetem uderzyły w inne desygnaty.

Debata nie zakończyła się w tym miejscu, na tekst Misztak odpowiedział bowiem Marek Szyjewski (2005). Jego replika nie przeniosła jednak dyskusji na meta-intertekstualny poziom. Autor zaczął swój wywód od szczegółowego wynotowania

---

<sup>22</sup> To części szerzej zakrojonej przez prozaika gry, której celem jest dostarczenie czytelnikowi możliwie jak największej ilości znanych mu elementów. Bardzo rzadko zdarza się, by te jednostkowe zabawy pełniły inne funkcje.

<sup>23</sup> Cytuję tę partię tekstu Misztak również po to, by czytelnik mógł później zestawić analizowany fragment ze słowami innego krytyka, które przywołam w dalszej partii tekstu.

<sup>24</sup> Na którą, swoją drogą, lepiej zareagowali chociażby czytelnicy „Fantastyki”, zarzucając Sapkowskiemu plagiat.



błędów, potknięć<sup>25</sup>, niedopatrzeń i nieprecyzyjnych sformułowań krytyczki oraz dodania do listy wyliczonych przez nią odniesień wielu innych, w głównej mierze niezwiązanych z głębinową strukturą dzieła intertekstów. Charakter owej ekskursji znalazł jednak swoje – nad wyraz trafne – uzasadnienie w tekście. Autor sam stwierdził, że:

dostrzeżenie tych i innych nawiązań sprawiło nieklamana przyjemność i mnie, i innym czytelnikom. Tacy jesteśmy płytki i niedouczeni: czytamy to, co sprawia przyjemność, zamiast czytać teksty nudne, męczące, niegramatyczne i nieortograficzne, bez polotu i bez oparcia w kulturze. Takie już z nas prymitywy (Szyjewski, 2005:14).

Wypowiedź Szyjewskiego była na pewno bardziej szczerą (a przez to i być może bardziej adekwatną) niż tekst Misztak. Krytyczka starała się bowiem wykazać walor dzieła, opierając się na błędnych bądź niewłaściwie dobranych przesłankach, podczas gdy jej polemista skoncentrował się na gloryfikacji własnego doświadczenia. Oboje oczywiście chcieli udowodnić, że cykl wiedźmiński, jako twór oryginalny, przez wzgląd na swoją genealogię, wartość oraz fakt, że iteruje wątki i motywy znane literaturze europejskiej, należy (czego – w ocenie Misztak – odmawiał mu Uniłowski) do kanonu i jest zakorzeniony w kulturze.

Funkcja tekstu Szyjewskiego nie wyczerpała się jednak w tym punkcie, *Intertekstualność Kopciszka* ma bowiem charakter subwersywny. Autor świadomie wykazywał przynależność cyklu do „oryginalnych”, kanonicznych tekstów literackich, by w podsumowaniu odseparować dzieło od twórców „geniuszy”<sup>26</sup> i w pozornym, ironicznym samoupodleniu wyznać własne zamiłowanie do kultury popularnej. Oczywiście nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby Szyjewski, budując opozycję między tym, co wysokie, a tym, co masowe, nie waloryzował dodatnio obydwu stron (a raczej nie potwierdzał swojej przynależności do obydwu porządków). Ekspozowany przez niego konflikt należy więc uznać za iluzję, gdyż autor z jednej strony wykazuje, iż Sapkowski „przetwarza” kanon (budując swój związek z tym, co „wysokie”), z drugiej zaś dostarcza radości lektury „naiwnym maluczkiem”. Tak opisane dzieło siłą rzeczy musi znajdować się na granicy między obydwoma zjawiskami, a raczej przynależeć do obydwu porządków jednocześnie<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Szyjewski (2005:14), polemizując z Misztak, zauważył, że o Christianie Dopplerze „wie każdy, kto uważał w szkole na lekcjach fizyki. Natomiast doppler kojarzy się raczej z doppelgängerem”. Cała wypowiedź krytyka utrzymana jest w podobnym, prowokacyjnym tonie.

<sup>26</sup> Pojawia się tu jeszcze problem wikłający przekaz tekstu – wyróżnienie przez Szyjewskiego dwóch typów twórców kształtujących kulturę: klasyków i eksperymentatorów.

<sup>27</sup> Choć być może – biorąc za przykład Henryka Sienkiewicza – należałoby zastanowić się, czy owe porządki rzeczywiście istnieją.

Jak widać, żadne z trójki nie zapytało wprost o funkcję tekstualnych uwikłań utworu, poprzestając na ich powierzchownym zlokalizowaniu. Warto zastanowić się dlaczego. Odpowiedź może wydać się zaskakująco prosta. Otóż wszyscy czytelnicy – choć „przewina” Uniłowskiego jest w tym wypadku jedynie połowiczna – wykorzystali kategorię oryginalności (choć nie zawsze zasygnalizowaną wprost) do zaprezentowania swoich racji, a tym samym do zlokalizowania cyklu w miejscu, w którym chcieliby go widzieć.

Oczywiście celem Uniłowskiego było zaprezentowanie pojawienia się w Polsce pod koniec lat 80. nowej techniki pisarskiej. W tym właśnie celu zestawiał on ze sobą *Weisera Dawidka* i *Wiedźmina*. Już samo to dowodzi jednak, że badacz, krytykując Sapkowskiego za stosowanie prymitywnych rozwiązań narracyjnych, jednocześnie podnosił rangę jego pisarstwa. Zestawiwszy autora *Wiedźmina* z Huellem, pokazał, że obydwaj pisarze uwikłani byli w kształtowanie obrazu ponowoczesnej literatury polskiej. „Loryginalność” Sapkowskiego oddziaływała tak samo – lecz w innych wspólnotach interpretacyjnych<sup>28</sup> – jak „oryginalność” *Weisera Dawidka*. „Oryginalność” stała się miarą tego, co atrakcyjne literacko, nieschematyczne, a „loryginalność” miała być jej przeciwieństwem, mimo że obie mają swe źródło w powtórzeniu/prze-tworzeniu. Błąd poznawczy tkwił w fakcie, iż zastosowanie pojęć nie zostało precyzyjnie dookreślone.

Misztak i Szyjewski chcieli przeciwstawić się łatce „przyporządkowanej” cyklowi przez Uniłowskiego, dlatego odwołali się do różnych sposobów patrzenia na „oryginalność” tekstu – by wspomnieć płaszczyzny onomastyczną i „doświadczeniową”. Udowodnienie wyjątkowości dzieła zawiodło w obydwu przypadkach z prostego powodu – źle dobranego przykładu. Miast przeanalizować struktury głębinowe tekstu, Misztak zajęła się zjawiskami powierzchniowymi – mało istotnymi dla omawianego problemu. Z kolei Szyjewski uczynił z siebie samego „modelowego czytelnika”, którego odczytanie może warunkować sposób lektury dzieła (Carroll, 2011). Wszystkie trzy interpretacje miały charakter ideologiczny, albowiem „ideologia [...] opisuje przede wszystkim pewien zniekształcony, pełen fałszu proces, dzięki któremu jednostka lub grupa wyraża swoją sytuację, jednakowoż nie uświadamiając jej sobie lub nie rozpoznając jej” (Ricoeur, 1986:2).

---

<sup>28</sup> Pojęcie *wspólnoty interpretacyjnej* zapożyczam od Stanleya Fisha (2008).

## PODSUMOWANIE

Celem niniejszego tekstu nie było bynajmniej zarzucenie Sapkowskiemu nieoryginalności<sup>29</sup>. W powyższych rozważaniach starałem się raczej wykazać, że operowanie takimi pojęciami jak *oryginalność* i *wyjatkowość* w trakcie opisywania dzieła jest (często, jeśli nie zawsze) próbą siłowego przyporządkowania mu pożądanego przez krytyka miejsca w kanonie czy na literackiej mapie i wydaje się dosyć kontrowersyjne w świetle narzędzi wypracowanych przez poetykę intertekstualną.

Fakt, iż artefakt (pop)kulturowy odwołuje się do innych tekstów, wcale nie musi oznaczać, że jest on tworem wyczerpanym – nieatrakcyjnym literacko, nieprzynależącym do swojej współczesności lub niegodnie ją reprezentującym. Wręcz przeciwnie, czerpiąc z innych opowieści, może proponować nowe, ironiczne lub parodystyczne rozwiązania. Nie wymaga bowiem czołobitności, lecz dopuszcza ludycznie lekkie<sup>30</sup> podejście do pierwowzoru, prze-pisanie tego, co znane. Dzięki temu właśnie, jak *Wiedźmin*, pozwala szerokiej publiczności zapoznać się z awangardowymi technikami narracji i określić, jaki stosunek będą miały do nich przyszłe pokolenia. Tytułowe (wy)czerpanie literatury odpowiada więc za ciągłe jej trwanie.

## BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Sapkowski, A. (1986). Wiedźmin, *Fantastyka*, 12, s. 18–20, 45–49.  
 Sapkowski A. (1988). Rozpędzam się... Z Andrzejem Sapkowskim rozmawia Rafał A. Ziemkiewicz. *Fantastyka*, 8, s. 52.  
 Sapkowski, A. (2001). *Rękopis znaleziony w Smoczej Jaskini*. Warszawa: Wydawnictwo superNowa.

## BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Bacchilega, C. (1997). *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press. DOI: <https://doi.org/10.9783/9780812200638>.  
 Barth, J. (1983). Literatura wyczerpania. Przeł. Z. Lewicki. W: Z. Lewicki (red.), *Nowa proza amerykańska. Szkice* (s. 38–54). Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.  
 Baudrillard, J. (2005). *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sie!  
 Calvino, I. (2009). *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego stulecia*. Przeł. A. Wasilewska. Warszawa: Czuły Barbarzyńca.  
 Carroll, N. (2011). *Filozofia sztuki masowej*. Przeł. M. Przyłipiak. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.  
 Chaciński, B. (1996). Wiedźmin kontra kameleon. *Ex Libris*, 89, s. 11.

<sup>29</sup> Problem „nieoryginalności” Sapkowskiego starała się omówić Katarzyna Kaczor (2006).

<sup>30</sup> Kategorią lekkości posługują się tutaj w zgodzie z złoženiami Italo Calvino (2009).

- Eco, U. (1996). *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*. Przeł. J. Ugniewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Fish, S. (2008). *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. Szahaj. Kraków: Universitas.
- Fulińska, A. (1999). Baśń, która ocala. *Tygodnik Powszechny*, 29, s. 12.
- Gąskowska, L. (2009). Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści. W: H. Kubicka, O. Taranek (red.), *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia* (s. 445–454). Wrocław: Wydawnictwo Sutoris.
- Gemra, A. (2001). Fantasy po polsku. Kilka uwag nad twórczością Andrzeja Sapkowskiego. *Europa Orientalis*, 1, s. 167–185.
- Hollanek, A. (1986). ...3...2...1.... *Fantastyka*, 12, s. 2.
- Inglot, J. (1996). Książki pokupne. *Odra*, 9, s. 129–130.
- Janion, M. (1980). *Odnawianie znaczeń*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jaworek, M. (2015). Baśń zrekontekstualizowana. *Przegląd Humanistyczny*, 3, s. 193–195.
- Kaczor, K. (2006). *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Kostecka, W. (2013). Tendencje postmodernistyczne we współczesnej literaturze baśniowej dla dzieci i młodzieży. W: B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek (red.), *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgu oddziaływań* (s. 27–40). Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Kostecka, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- Kowalczyk, K. (2016). *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*. Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej Trickster.
- Lem, S. (1979). Markiz w grafie. *Teksty*, 1, s. 7–43.
- Lewicki, Z. (red.). (1983). *Nowa proza amerykańska. Szkice*. Warszawa: Czytelnik.
- Materska, D., Popiołek, E. (1996). Grają wiedźminem! *Nowa Fantastyka*, 2, s. 70.
- Misztak, A. (2005). Andrzeja Sapkowskiego krótka historia zapożyczeń. *Fahrenheit*, XLVII, s. 12. Pobrano z: <http://www.fahrenheit.net.pl/archiwum/f47/12.html> (dostęp: 25.09.2018).
- Nycz, R. (2010). Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy. W: M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* (s. 153–180). Kraków: Universitas.
- Parowski, M. (1991). Wiedźmin Geralt jako podróżnik w czasie. *Nowa Fantastyka*, 12, s. 66–67.
- Ricoeur, P. (1986). *Lectures on Ideology and Utopia*. Red. G. Taylor. Nowy Jork–Guildford: Columbia University Press.
- Roszczyńska, M. (2009). Etnologiczne konteksty fantasy (na podstawie cyklu o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego). W: T. Ratajczak, B. Trocha (red.), *Fantastyczność i cudowność. Fantasy w badaniach naukowych* (s. 99–114). Zielona Góra: OWUZ.
- Roszczyńska, M. (2009). *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Skowera, M. (2016). Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych. *Creatio Fantastica*, 2, s. 45–62.
- Szyjewski, M. (2006). Intertekstualność Kopciuszka. *Fahrenheit*, 50, s. 14. Pobrano z: <http://www.fahrenheit.net.pl/archiwum/f50/14.html> (dostęp: 27.09.2018).
- Uniłowski, K. (2003). Łoryginalność, czyli coś się kończy, coś się zaczyna. *FA-art*, 61, s. 178–180. Pobrano z: [https://www.fa-art.pl/arttykul.php?id\\_arttykulu=5&szablon](https://www.fa-art.pl/arttykul.php?id_arttykulu=5&szablon) (dostęp: 25.09.2018).
- Uniłowski, K. (2017). Historia jako parodia. Saga o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego. *Nowa Dekada Krakowska*, 1/2, s. 20–30.

- Wróblewska, V. (2005). Wiedźmin Andrzeja Sapkowskiego, czyli fantastyka w stylu collage. W: A. Stoff, D. Brzostka (red.), *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje* (s. 401–415). Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Varga, K. (1995). Zadzwońcie po wiedźmina. *Gazeta Wyborcza*, 284, s. 13.
- Ziemkiewicz, R.A. (1987). Co wolno Tolkienowi, to nie „Wiedźminowi”? *Fantastyka*, 10, s. 55.
- Zmorski, R. (1902). *Podania i baśni ludu w Mazowszu (z dodatkiem kilku Szlązkich i Wielkopolskich)*. Warszawa: nakładem Franciszka Juliana Granowskiego.
- Żołądź, P. (2018). *Potworność i krytyka. Studia o cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego*. Kraków: Universitas.

### ABSTRAKT

Twórczość Andrzeja Sapkowskiego budziła kontrowersje w zasadzie od początku kariery pisarza, do czego znacząco przyczyniło się wykorzystanie przezeń wywodzącej się z prądów awangardowych techniki narracyjnej zwanej *rewritingiem*. Strategia pisarska prozaika sprawiła, że niektórzy czytelnicy (tzw. nieprofesjonalni), silnie zakorzenieni w kontekście literatury modernistycznej, tj. wykorzystujący kategorię oryginalności do oceny jakościowej dzieła, nazwali debiut autora *Wiedźmina* plagiatem. Wydawać by się mogło, że wspomniane kontrowersje można było zneutralizować lub przynajmniej osłabić ich dychotomiczną naturę na gruncie krytyki literackiej, i rzeczywiście częściowo udało się tego dokonać. Okazuje się jednak, że opisanie silnej intertekstualnej relacji między tekstem „pierwotnym” a „przetworzonym” przysporzyło problemów również krytykom.

Celem niniejszego artykułu było przeanalizowanie recepcji strategii narracyjnych Sapkowskiego na podstawie tekstów krytycznoliterackich Krzysztofa Uniłowskiego, Anny Misztak oraz Marka Szyjewskiego. Starano się znaleźć odpowiedzi na następujące pytania: czy kategoria oryginalności znajduje zastosowanie w opisie dyskursu, który dotyczy aktu prze-pisania (*rewritingu*)? czy literaturę popularną, która „pożycza” motywy, toposy itp. od swojej „wyższej” siostry, można nazywać wyczerpaną tylko dlatego, że chętnie stosuje powtórzenia? na ile powtórzenie pełni ludyczną funkcję w odbiorze tekstu, a na ile (będąc niemal bezpośrednie) utrudnia krytykom „właściwą” interpretację dzieła (dlaczego pozostają oni na intertekstualnej powierzchni odbioru tekstu, wyliczając wyłącznie litanię dzieł przetworzonych w dziele)? Przeprowadzone badania, w których wykorzystano narzędzia historyczno- i teoretycznoliterackie (analizę dyskursu oraz krytykę ideologii) wykazały, iż odwoływanie się do kategorii oryginalności przy opisie postmodernistycznego, (wy)czerpanego dzieła literackiego jest działaniem ideologicznym. Zderzenie wyjątkowości z powtórzeniem służy bowiem na ogół temu, by umieścić dzieło literackie w miejscu, w którym chce je widzieć krytyk.

**Słowa kluczowe:** Andrzej Sapkowski, krytyka literacka, strategia narracyjna

### ABSTRACT

Andrzej Sapkowski's works have been arousing controversies since the beginning of his career. One of the causes of this phenomenon is the fact that the writer used re-writing, a technique grounded in avant-garde forms of expression. His narrative strategy caused some misunderstandings among readers who were used to modernist literature, and the idea of originality. It may seem that those controversies should have been refuted by literary critics (what, at least partly, has been done), but the truth is that describing the relation between the initial text and its re-written version caused them some problems as well. The aim of this article is the analysis of the reception of Sapkowski's narrative strategies. The

following questions were asked here: is originality (as a category) useful to interpret re-written discourse? Can popular literature be called exhausted only because it uses iterations? To what extent does iteration provide ludic satisfaction to readers, and to what degree it obstructs interpretations provided by critics? By analysing critical texts written by Krzysztof Uniłowski, Anna Misztak and Marek Szyjewski it was shown that using the category of originality to interpret a postmodern literary work is an ideological operation. For confronting originality and iteration generally helps critics to place the literary work in the context they want to see it in. To carry out the research, the tools provided by history and theory of literature (such as discourse analysis and ideology criticism) were used.

**Keywords:** Andrzej Sapkowski, literary criticism, narrative strategy