

FANTASY PO POLSKU.
KILKA UWAG NAD TWÓRCZOŚCIĄ ANDRZEJA SAPKOWSKIEGO

Anna Gemra

Fenomen literatury fantastycznej jest łatwo zauważalny: w przeciwieństwie do tekstów, które oferuje się młodzieży w szkole, zmuszając ją do zaznajamiania się z dziełami artystycznie znakomitymi, ale budzącymi u niej wyraźną niechęć (być może właśnie z powodu owej przymusowości), fantastyka jest czytana chętnie i stanowi ten gatunek literatury popularnej, po który najczęściej sięgają właśnie młodzi czytelnicy, choć oczywiście ma on swoich wiernych wyznawców i wśród starszych odbiorców.

Trudno ocenić, dlaczego literatura popularna (w tym i fantastyka), przeważnie negatywnie oceniana przez krytyków,¹ postrzegających ją jako kicz artystyczny, produkowany ku zadowoleniu pozabawionych gustu i większych wymagań klientów, ma tak dużą publiczność.² Z prowadzonych sporadycznie badań wynika między in-

¹ Przychylną ocenę recenzentów, jeśli chodzi o fantastykę, uzyskały tylko niektóre dzieła, jak np. teksty Stanisława Lema, Aldousa Huxleya, Arthura Clarke'a czy Isaaca Asimova; spośród fantasy jedynym bodajże utworem, który doczekał się łaskawego przyjęcia do grona dzieł zaliczanych do literatury wysokiej, jest *Władca Pierścieni* J.R.R. Tolkiena. W Polsce sytuacja literatury fantastycznej jest często przez jej fanów określana mianem "getta": oprócz prac Lema i ostatnio Sapkowskiego w zasadzie żaden utwór fantastyczny, choćby był znakomity, nie jest dostrzegany przez krytykę głównonurtową, hołdującą najczęściej przekonaniom, iż jeśli coś jest "gatunkowe", a nie "autorskie" (czyli jeśli nie jest awangardowe), nie jest godne uwagi.

² Jak pisze Taylor Caldwell o książkach zalecanych do czytania ze względu na ich wartość artystyczną, "głosy krytyków na ogół trafiają w próżnię. Czytelnicy starannie unikają książek, które powinni czytać dla własnego dobra" (zob. T. Caldwell, *Rolla fabuły w powieści* [w:] *Sztuka pisanie*, przeł. J. Mach, Łódź 1996, s. 155-161). Z pewnością nie jest to jednak jedyna przyczyna, dla której literatura popularna ma tak wielu zwolenników.

nymi, że odbiorcy oczekują, iż utwór, po który sięgają, będzie spełniał kilka zasadniczych warunków (o których pisał jeszcze Karel Čapek),³ spośród których warto wymienić przede wszystkim: dobrą fabułę, wartką akcję, wspaniałych bohaterów o jasno określonych cechach charakteru, nawiązania do wydarzeń współczesnych czytelnikowi, komunikatywność, brak relatywizmu moralnego. Każdy z gatunków literatury popularnej dostarcza odbiorcom przynajmniej trzech z wymienionych cech, utwierdzając ich w przekonaniu, że mają do czynienia z dziełem dobrym – bo zaspokajającym ich potrzeby.

W Polsce badania nad literaturą popularną, w tym także nad fantastyką, nie mają zbyt dużej tradycji, między innymi dlatego, że literatura popularna, uznawana za “niską” i bezwartościową, pozostawała bardzo długo (mniej więcej do początku lat 70.) poza zainteresowaniami badaczy, a z kolei według zasad polityki kulturalnej państwa socjalistycznego teksty pisane przede wszystkim z myślą o rozrywce uznawane były za społecznie szkodliwe, ponieważ nie służyły niczemu pożytecznemu.⁴ Boom nastąpił po roku 1989, kiedy w bardzo szybkim tempie zaczęły powstawać nowe, często efemeryczne wydawnictwa, wypuszczające na rynek książki, które na Zachodzie dawno już odeszły w zapomnienie – gdyż teksty literatury popularnej, oprócz nielicznych, charakteryzuje “żywoć motyli”. Wśród ogromnej liczby publikowanych utworów jedno z pierwszych miejsc zajmowała fantastyka, która w Polsce, podobnie jak i w innych krajach, ma ogromną liczbę zwolenników. Dzisiaj gatunek ten dominuje nie tylko na półkach księgarskich, ale także wśród gier komputerowych; wielką popularnością cieszą się również osadzone w fantastycznych świa-

³ Zob. K. Čapek, *Marsjasz czyli na marginesie literatury (1919-1931)*, Kraków 1981, s. 153, 157.

⁴ Świadomy obywatel miał czytać poważne dzieła, klasykę literacką, a nie teksty służące rozrywce. Jednym z efektów takiego podejścia był rozwój rynku handlu książkami zakazanymi nie ze względu na ich treść polityczną, ale ze względu na cel, któremu służyły (rozrywka). Wielbiciele literatury popularnej często ręcznie przepisywali utwory wydane jeszcze w 20-leciu międzywojennym. Piszą o tym m.in. Janusz Dunin w książce *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce (Łódź 1974)* i Jerzy Jastrzębski w pracy *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach* (Warszawa 1982). Drugi efekt jest o wiele bardziej widoczny: dzieła publikowane na Zachodzie w latach 60. u nas często ukazywały się dwadzieścia, trzydzieści lat później; dotyczy to zarówno fantastyki, jak i innych gatunków literatury popularnej.

tach Role Playing Games (RPG) i gry karciane. Konwenty miłośników fantastyki pełne są młodych ludzi, którzy świetnie się bawią, wcielając w postaci znane z książek czy filmów bądź też kreując własne, niepowtarzalne światy.

Popularność fantastyki w Polsce stała się szczególnie widoczna, kiedy od 1982 zaczął wychodzić miesięcznik "Fantastyka": pierwszy, siermiężny jeszcze numer, został natychmiast wykupiony, a zdobycie następnych graniczyło z cudem i to nie tylko ze względu na niski nakład i złą dystrybucję, ale przede wszystkim ze względu na ogromną liczbę zainteresowanych. Choć wiele innych pism upadło i odeszło w niepamięć, "Fantastyce" udało się utrzymać na rynku zalanym przez kolorowe, stawiające często swoim odbiorcom niskie wymagania intelektualne, czasopisma. Zmieniwszy szatę graficzną (zdecydowanie na korzyść), wydawcę oraz tytuł na "Nową Fantastykę" (z racji zmiany wydawcy właśnie), jest w dalszym ciągu jednym z najpopularniejszych periodyków tematycznych w Polsce. Tym bardziej to zastanawiające, iż – często mimo dotacji ze strony państwa – pisma artystyczne i kulturalno-literackie znikają z rynku jedno po drugim w dość szybkim tempie.

Redakcja "Fantastyki" zapowiadała, że będzie drukować niedostępne do tej pory teksty pisarzy zagranicznych, wznawiać dawne utwory rodzimych autorów, ale też i publikować polskie debiuty; miesięcznik miał więc przejmować powoli rolę, jaką pełniły dotychczas wydawnictwa głównie fanzinowe. Wielbiciele fantastyki, dzieł Johna R. R. Tolkiena, Ursuli Le Guin, Franka Herberta, Harry'ego Harrisona, Janusza A. Zajdla, Adama Hollanka i wielu innych nie musieli już zdobywać fanzinów czy czekać na publikację książki (a cykl wydawniczy w PRL trwał bardzo długo, niejednokrotnie kilka lat), lecz mogli nasycić się ulubioną lekturą – o ile oczywiście udało im się kupić periodyk.

Szybko okazało się, że teksty polskich pisarzy, zwłaszcza debiutantów, stanowią nikły procent dzieł literackich drukowanych w "Fantastyce"; pismo publikowało głównie utwory pisarzy zagranicznych. Początkowo nie było to zjawisko w żaden sposób niepokojące, głównie dlatego, że znakomitą część fantastyki stanowią przecież dzieła twórców amerykańskich i angielskich. Wiadomo było także, że klienci mają ograniczone możliwości dotarcia inną drogą do dzieł pisarzy zachodnich: wszak funkcjonowała cenzura i obowiązywały jeszcze zasady wspomnianej polityki kulturalnej państwa. Wreszcie, należało "dogonić czas", drukując dzieła, które za granicą wydane zostały

trzydzieści i więcej lat temu. Posłużę się tu przykładem kilku tylko utworów fantasy: *Świat Czarownic* Andre Norton z 1963, który dał początek olbrzymiemu cyklowi, w Polsce ukazał się w 1990, *Gra Endera* Orsona Scotta Carda z 1977 w języku polskim wyszła woluminie w 1994; od 1963 nie wznawiano trylogii Johna Ronalda Reuela Tolkiena; jego *Hobbit, czyli Tam i z powrotem* (*The Hobbit, or There and Back Again*), którego pierwodruk miał miejsce w 1937, w Polsce ukazał się w 1960; utwory Anne MacCaffrey z końca lat 60. w Polsce ukazywały się jako wydawnictwa książkowe po roku 1991. Wymienione dzieła stanowią tylko nikły procent ogromnej produkcji fantasy zachodniej z lat 50. i 60., która jako wydawnictwa zwarte miała ujrzeć światło dzienne w Polsce dopiero po przemianach politycznych w 1989. Część z nich wcześniej, jak choćby *Pieśń kryształu* MacCaffrey, ukazywała się w odcinkach w "Fantastyce", dając odbiorcom możliwość, choćby powierzchownego poznania ważnych dla gatunku tekstów. Były to jednak tylko wyjątki.

Z czasem jednak uzupełniono największe braki; i wtedy okazało się, że "Fantastyka" w dalszym ciągu drukuje niewielką liczbę tekstów, których autorami są polscy pisarze. I nie działo się tak z powodu niechęci redaktorów pisma dla polskiej fantastyki, lecz z zupełnie innej, prozaicznej przyczyny: nie było czego drukować. Owszem, byli pisarze znani i szanowani w polskim fandomie, tacy jak np. Zajdel, Hollanek (zresztą założyciel "Fantastyki"), Wiktor Żwikiewicz, Andrzej Trepka czy Krzysztof Boruń; wszyscy oni jednak zaczęli tworzyć na długo przed rokiem 80. Bardzo mało było debiutów, a w przeważającej większości wypadków były to utwory science fiction (z bardziej znanych dzisiaj nazwisk np. Marek Baraniecki czy Marek Huberath, który debiutował w tym samym konkursie, co Sapkowski), przede wszystkim dlatego, że gatunek ten miał w Polsce dość długą tradycję.

Tradycji takiej nie miała fantasy,⁵ przede wszystkim dlatego, że korzystała z wzorców w Polsce kulturowo obcych (m.in. mitologia germańska, skandynawska, celtycka i mniejszym stopniu, klasy-

⁵ Nie miał jej również horror. Polską literaturę gotycką reprezentuje doprawdy niewiele zasługujących na uwagę tekstów; horror współczesny praktycznie nie istnieje (oprócz małej liczby opowiadań, m.in. Dariusza Zientalaka, Jerzego Siewierskiego, Tadeusza Oszubskiego, Jerzego Nowosada, Mirosławy Sędzikowskiej, Andrzeja Sapkowskiego).

czna). Jej obcość gatunkową podkreśla także fakt, że sama nazwa do dziś nie ma polskiego odpowiednika,⁶ a i do polskiego literaturoznawstwa jako określająca grupę tekstów skonstruowanych w oparciu o specyficzne zasady, została wprowadzona stosunkowo niedawno, w 1973 roku, przez Stanisława Lema w jego pracy teoretycznej *Fantastyka i futurologia*. Zresztą zarówno wówczas, jak i później, niewiele osób naprawdę wiedziało, czym jest fantasy. Wynikało to przede wszystkim z faktu, iż na polskim rynku książki fantasy miała nikłą reprezentację tekstową (ze względu na wspomniane wyżej okoliczności), co nie uprawniało do pojmowania jej jako gatunku. Owszem, czytelnicy znali już m.in. Howarda, Andre Norton, Ursulę Le Guin no i – przede wszystkim – Tolkiena. Ale kilka, kilkanaście nawet tekstów to nie była wystarczająco duża liczba, by mówić o istnieniu fantasy jako gatunku; nie wszyscy czytelnicy mieli wszak dostęp do tekstów oryginalnych czy nawet wiarygodne informacje o nowych trendach w literaturze za granicą. Tam zaś, gdzie nie ma takiej wiedzy, trudno mówić o dobrej znajomości reguł gatunku, a zatem ciężko jest napisać utwór, który by je wykorzystywał. Owszem, ukazała się powieść Anny Borkowskiej *Gar'Ingawi, wyspa szczęśliwa*, mająca wcale pochlebne recenzje; pojawiały się też drobne teksty, w większości jednak nie zasługują one na większą uwagę. Przełomowe okazało się dopiero opublikowanie *Wiedźmina* Andrzeja Sapkowskiego.

Terminu “fantasy”, oznaczającego w języku angielskim wyobrażnię bądź jej wytwory, nie da się przełożyć na język polski bez znaczącej szkody dla jego semantyki. Wszelkie próby przetłumaczenia nazwy tak, by oddawała istotę gatunku i jednocześnie pozwalała go klasyfikować zgodnie z przyjętymi w polskiej teorii literatury zasadami, skończyły się fiaskiem. “Nowoczesna baśń”, “baśń współczesna”, proponowane jako zamiennik “fantasy” (m.in. przez samego Lema), nie sprawdziły się, ponieważ u ich podstaw stało błędne założenie, że gatunek ten powstał w wyniku ewolucji tradycyjnej baśni ludowej i literackiej.⁷

Baśń, czy to ludowa, czy to literacka, stanowi jednak tylko jedno z wielu źródeł fantasy – co znakomicie widać, kiedy sięgnie się do

⁶ Co nie znaczy, że należy ją koniecznie tłumaczyć. Chcę tu jedynie podkreślić fakt, że gatunek ten nie ma swojego odpowiednika w polskiej klasyfikacji genologicznej.

⁷ Zob. R. Handke, *Baśń a SF - po raz drugi*, “Fantastyka” 1986, 6.

źródeł, chociażby do utworów Tolkiena, uznawanego powszechnie za ostatecznego prawodawcę modelu genre. Co więcej, normy te nie były efektem ewolucji jednego gatunku, a ukształtowały się (w części) wskutek skrzyżowania, nakładania opowieści mitologicznych i baśniowych. Powstały w ten sposób konglomerat daleko odbiega od tego, co zwykło się w terminologii teoretycznoliterackiej uważać za baśń, nie mówiąc już o tym, że z całą pewnością otrzymany produkt nie nadaje się na wieczorne opowieści dla dzieci.⁸

Stosunkowo najbliższy baśni jest właśnie Tolkien, który, choć stworzył świat realistyczny i w swym realizmie okrutny,⁹ nie zrezygnował z odwoływania się do typowo baśniowych rozwiązań - jak na przykład wtedy, kiedy po powrocie do Hobbitonu Frodo zastaje swoją ojczyznę kompletnie zniszczoną przez rozwijający się przemysł (co żywo przypomina czasy wczesnego kapitalizmu), ale otrzymane od elfów nasiona pomagają jego towarzyszowi zaprowadzić pożądany ład. I to jest krok w kierunku baśni - w kierunku realizmu zaś prowadzi czytelnika właśnie owa subtelna informacja: *pożądany* porządek - ale nie *wcześniejszy* porządek. W baśni (ludowej) możliwy jest powrót do przeszłości: zmarłą matkę można wskrzesić "wodą życia", można odczarować zamienionych w kamienne figury lub w łabędzie braci, całusem obudzić królowę; bohaterowie się nie starzeją, nie umierają: a zatem nic nie ulega zmianie, co najwyżej status społeczny głównego bohatera. We *Władcy Pierścieni* Bilbo, który w pierwszym tomie się nie starzeje (wskutek tego tylko, że posiada Pierścień), w ostatnim jest praktycznie niedołącznym staruszkim; Frodo, zraniony przez Zło, musi w końcu odpłynąć, "za morze"; część bohaterów umiera i nie ma możliwości, by ich wskrzesić: nie ma powrotu do przeszłości, nie można zapomnieć o tym, co się wydarzyło, ponieważ w duszy bohaterów i w ich świecie pozostały trwałe ślady minionych wydarzeń. I to jest jedna z zasadniczych różnic, jakie istnieją pomiędzy baśnią a fantasy.

Różnice te są także znakomicie widoczne w utworach najbardziej znanego polskiego pisarza fantasy, Andrzeja Sapkowskiego. Są one

⁸ Choć moim zdaniem baśnie braci Grimm także się nie nadają.

⁹ Myślę tu o jego *Władcy Pierścieni*, gdyż *Hobbit*, czyli *Tam i z powrotem*, mając inny adres czytelnicy, jest skomponowany na nieco innych zasadach. Jednak i tutaj umiera jeden z głównych, pozytywnych bohaterów - a w baśniach przeznaczonych dla dzieci raczej się takiego rozwiązania nie spotyka.

nawet bardziej zauważalne niż w tekstach na przykład Tolkienu i to nie dlatego, że Sapkowski jest od niego pisarzem lepszym (a nie jest z całą pewnością), lecz dlatego, że polski autor jawnie korzysta z baśni, z najbardziej znanych, archetypicznych motywów, by z nimi polemizować, by je “sprowadzać na ziemię” – słowem, by opowiedzieć *swoją* wersję historii znanej z baśni.

Debiut Sapkowskiego w “Fantastyce” w roku 1986 był – i pozostaje – jednym z najważniejszych wydarzeń w fantastycznej literaturze polskiej ostatnich lat. Urodzony w 1948 roku autor skończył studia z zakresu handlu zagranicznego; choć przed opublikowaniem *Wiedźmina* pisywał drobne teksty, dopiero ten utwór przyniósł mu uznanie.

Pełnoetatowym pisarzem jest od czasu, kiedy jego firma (łódzka centrala handlu zagranicznego), została rozwiązana. Twierdzi, że obecnie utrzymuje się z tantiem oraz z handlu konfekcją damską. Guru polskiej fantazy jest niezwykle barwną postacią, jeśli chodzi o kontakty z mediami: niepozorny, dowcipny, kpi z dziennikarzy, z powagą traktujących wszystko, co im powie: że walczył w Afganistanie (ponoć pokazywał nawet blizny), w Wietnamie; twierdzi, że był w wojskach specjalnych, plotka zaś niesie, że był pracownikiem służb specjalnych. Typ staropolskiego gawędziarza, z upodobaniem tworzy wokół siebie legendy; kpi również z uwielbiających go czytelników, podsuwając im nowe anegdoty na swój temat, aczkolwiek adoracja “wyznawców” bardzo mu odpowiada.

Opowiadanie *Wiedźmin* zostało napisane przez Sapkowskiego na II konkurs literacki, ogłoszony przez “Fantastykę” w 1986 roku. Już samo ogłoszenie konkursu na napisanie tekstu fabularnego może świadczyć o desperacji redaktorów “Fantastyki”. U podstaw pomysłu stała podobno chęć promowania polskiej literatury i debiutów młodych pisarzy (którzy mieli bardzo małe możliwości opublikowania swoich prac, zwłaszcza wtedy, kiedy należały one do fantastyki); w praktyce jednak oznaczało to, że redakcja poszukuje młodych talentów – poszukuje, ponieważ dział fantastyki polskiej jest w zaniku. Świadczą o tym zresztą także późniejsze wypowiedzi recenzentów i czytelników, w których powtarza się stwierdzenie, że Sapkowski uratował polską literaturę fantastyczną przed całkowitym marazmem. Przez wielu też *Wiedźmin* uważany jest – zresztą niezgodnie z prawdą – za pierwszy polski utwór fantazy; chociaż jednak nie był pierwszy, jest z pewnością tym, który najbardziej zaważył na późniejszym rozwoju gatunku w Polsce, ukazując szerszej publiczności, że można napisać fantazy nie tylko w oparciu o nieznaną jej (lub znaną słabo)

mitologię. Słowem – otworzył przed polskimi czytelnikami i pisarzami drogę do fantazy ze “słowiańską duszą”.

Choć utwór Sapkowskiego uzyskał według oceny jury dopiero trzecią lokatę (konkurs został rozstrzygnięty dopiero po przeszło dwu latach!), czytelnicy przyznali mu nagrodę za najlepsze opowiadanie roku. Byli zachwyceni: po raz pierwszy dostali do ręki tekst fantazy autorstwa polskiego pisarza, który sięgając po gatunek z gruntu anglosaski, wykorzystał w jego realizacji wyłącznie polskie i to dobrze znane szerokiej publiczności wzorce. Jednocześnie jednak wybuchł mały skandal, którego przyczyną stało się właśnie oparcie się Sapkowskiego na polskich tekstach. Nietrudno było zauważyć, że podstawą *Wiedźmina* stała się baśń o strzydze, którą z opowieści ludowej na grunt literatury przeniósł Roman Zmorski w 1852¹⁰ (zbiór *Baśnie i podania ludu polskiego*). Pojawiły się oskarżenia o plagiat, a w najlepszym wypadku o wtórność: Sapkowski bowiem także i w swoich następnych opowiadaniach nie zaprzestał sięgać do polskich (i nie tylko polskich) baśni – oraz do utworów zaliczanych do współczesnej fantastyki. Jednak pisarz, niewątpliwie czerpiąc z tradycji literackiej “pełnymi garściami” i wcale tego zresztą nie ukrywając, wręcz przeciwnie nawet, podkreślając, kreuje własne, oryginalne światy, obdając je indywidualnymi cechami i łącząc w ten sposób konwencję z inwencją.

Głosy krytyki stopniowo więc cichły: z każdym następnym utworem Sapkowskiego stawało się coraz bardziej jasne, że odwoływanie się Sapkowskiego do archetypów jest cechą znamioną jego stylu. Sięgając do mających swoje stałe miejsce w tradycji literackiej i w kulturze tematów, motywów czy typów bohaterów (tak literatury wysokiej, jak popularnej i tekstów ludowych), traktuje on je jako podstawę, dzięki której jest w stanie nawiązać komunikację z odbiorcą i na której buduje swój własny świat, jednocześnie wywracając na nice stereotypy, do jakich był przyzwyczajony czytelnik. Zgodnie z modą, która już przemija, Sapkowskiego traktowano więc jako postmodernistę; głównym argumentem, który miał za tym przemawiać, był fakt owej zabawy konwencją i “kolażu” archetypów. Nie wydaje się jednak, aby były to argumenty wystarczające, tym bardziej, iż jednorodna definicja postmodernizmu nie istnieje.

¹⁰ Tekst ukazał się w zbiorze *Baśnie i podania ludu polskiego*; w 1956 wyszedł w zredagowanej przez Tomasza Jodełkę antologii *Polskie baśnie ludowe*.

Sapkowski, przez swój specyficzny stosunek do tradycji literackiej, sytuuje się jednak z pewnością w gronie autorów bawiących się konwencją, potrafiących utrzymać ironiczny dystans do gatunku.¹¹ Jest to widoczne już od jego pierwszego tekstu.

Baśń Zmorskiego *Strzyga*, która stała się punktem wyjścia dla utworu Sapkowskiego, opowiada mrozącą krew w żyłach historię o grasującej w pewnym mieście stołecznym strzydze. Strzyga jest córką króla Goździka, poczętą w kazirodczym związku z siostrą; dziecko umarło tuż po narodzinach i stało się strzygą, która podczas pełni wychodzi z krypy grobowej, napada na ludzi i ich pożera. Królewskie orędzie oferuje pół królestwa i rękę królowej za odczarowanie strzygi, ale kolejni śmiałkowie giną. Dopiero ubogiemu sierocie, który przybył do miasta, udaje się wytrzymać trzy kolejne noce w kościele, gdzie jest pochowana królowa. Pomagają mu w tym spryt, głęboka wiara i rady staruszka, z którym podzielił się resztką chleba. Oczywiście, otrzymuje pół królestwa i rękę odczarowanej pięknej panny.

Tyle baśni. Debiutanckie opowiadanie Sapkowskiego zachowuje wszystkie jej zasadnicze elementy fabularne: w pewnym mieście grasuje strzyga, zmarła córka króla, urodzona przez jego siostrę; król oferuje nagrodę za jej odczarowanie; aby zdjąć klątwę, należy spędzić noc (lub trzy) w kaplicy grobowej; ten, komu się to uda, otrzyma nagrodę. Do zamku przybywa mężczyzna, który przeczytał orędzie króla, obiecującego dużo pieniędzy za zdjęcie klątwy z grasującej w mieście i pożerającej ludzi strzygi: jego córki. Po pełnej grozy nocy udaje mu się odczarować królową i otrzymuje uzgodnioną sumę.

Na pozór więc sytuacja wygląda tak jak wtedy, kiedy zaczyna się snuć znaną już wszystkim opowieść: "Znacie? To posłuchajcie...". Tyle że w trakcie lektury okazuje się, iż Sapkowski historię o strzydze opowiada po swojemu, kpiąc z patosu, wyśmiewając naiwność, polemizując ze stereotypami, odburzawiając i zrzucając z pomnika ideały: pozbawiając czytelnika złudzeń. Opowiada historię, której realizm jest jawnie skontrastowany z fantastyką baśni, prawdopodobieństwo – z nieprawdopodobieństwem; oczywiście, jeśli zawiesi się niewiarę, czyli przyjmie do wiadomości fakt, że mogą istnieć strzygi i że czło-

¹¹ Z racji tego bywa porównywany m.in. do Terry'ego Pratchetta, który pisząc cykl "Świat Dysku", będący klasyczną fantastyką, zakpił jednocześnie z jej wielu wyeksploatowanych do ostatnich granic stereotypów fabularnych.

wiek jest w stanie używać magii¹² - ale bez tej akceptacji, tego “zawieszenia niewiary” nie byłoby fantastyki w ogóle.¹³

Przyjrzyjmy się zatem opowieści Sapkowskiego. Mężczyzna o imieniu Geralt jest w mieście Obcy – i zupełnie nie przypomina słodkiego sieroty, który w baśni Zmorskiego dzieli się ostatnim okruszkiem chleba z napotkanym staruszkiem. Nie ma zamiaru dzielić się z nikim nie tylko chlebem, ale też i piwem. Choć ma białe włosy, prawdopodobnie jest młody – trudno określić jednak jego wiek. Jest wiedźminem – osobą, która zawodowo trudni się zabijaniem potworów. Ma niemiły głos i równie mało przyjemne manieri: żeby dotrzeć do króla, zabija dla przykładu trzech obwiesiów, którzy ośmielili się go zaczepić w karczmie, a by dać sobie więcej szans przed spotkaniem ze strzygą, oddaje jej na pożarcie uwięzionego wcześniej przez siebie wielmożę, który go obraził. Podejmuje się pracy dla zarobku, a nie ze szlacheckich intencji; targuje się zawzięcie o każdego orena. Nie powstrzymuje strzygi wyłącznie magicznymi znakami, lecz, aby ją pokonać, musi z nią walczyć. Zostaje ranny i to tak ciężko, że cudem tylko uchodzi z życiem. Za zdjęcie klątwy otrzymuje nagrodę: pieniądze, bowiem ręka królowy nigdy nie wchodziła w grę (były to tylko pobożne życzenia pospółstwa), zresztą wiedźmin i tak by jej nie chciał: nie jest zainteresowany ożenkiem, lecz orenami.

Strzyga-królowa, urodziła się, tak jak u Zmorskiego, z kazirodczego związku króla z jego własną siostrą; ale strzygą stała się nie dlatego, że popełniono grzech, lecz dlatego, że została rzucona klątwa. Dziewczynka umarła zaraz po narodzinach; przez kilkanaście lat nikogo nie atakowała, ale później zabijała do pięćdziesięciu ludzi rocznie, przeważnie ich pożerając. Odczarowana przez wiedźmina (żeby ostatecznie zdjąć zaklęcie, musiał ją w końcu ugryźć), okazuje się brzydkim, chudym, rudym podlotkiem, o psychice i zachowaniach

¹² Tutaj zresztą rozumianą przede wszystkim jako umiejętność korzystania z własnych sił psychicznych i z sił Natury.

¹³ Nie byłoby zresztą także i innych utworów fabularnych; podstawą ich istnienia jest przecież też owo “zawieszenie niewiary”. Uwaga ta dotyczy i utworów realistycznych, których fabuła również jest fikcyjna. Zob. W. Ostrowski, *The Fantastic and the Realistic in Literature*, “Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1966 t. 9, z. 1; R. Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969; K. L. Walton, *Mimesis as Make-Believ: on the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge 1990.

małego dziecka: “głupawa taka jakaś. Płacze bez ustanku. I sika w łóżko”¹⁴ – komentuje grododzierzca Velerad, który już po wszystkim opiekował się rannym Geraltem. Daleko jej więc do pięknej panny, która została w baśni narzeczoną wybawcy. Co więcej, rzucony niegdyś na królową czar może powrócić: trzeba ją zatem chronić specjalnymi magicznymi przedmiotami i czynnościami, o czym wiedźmin informuje króla przed wyjściem do kaplicy.¹⁵ Świat nie zostaje więc uładzony i doprowadzony do pierwotnego porządku, jak w baśni, gdzie bohaterowie wychodzą ze spotkania ze złem nietknięci, lecz, tak jak np. u Tolkiena, zostaje podkreślone, iż kto raz zetknął się ze złem, będzie zawsze podatny na jego ataki (przypadek Froda). Do baśni wkracza realizm, a Sapkowski sprowadza czytelnika na ziemię: żeby strzyga nie atakowała w mieście, jego obywatele przywiązują przed kaplicą skazańców (ale, jak komentuje któryś z bohaterów, przestępczość przez to nie spadła). Pastuszek, jedna z wielu osób, które chciały zarobić, próbując odczarować strzygę, to “kretyn, znany w całej okolicy, niech spoczywa w pokoju”¹⁶ (powiada Velerad). Plotka o tym, że można będzie dostać królową za żonę, zostaje określona jako ponury żart – i oczywiście jest takim, jeśli się weźmie pod uwagę wygląd strzygi. Mimo tego wielu chciało się dostać do rodziny królewskiej, w tym dwóch czeladników szewskich, określanych mianem głupców. Stereotyp zostaje więc wywrócony na nice: wybawca jest zawodowym zabójcą, królowa jest opóźniona w rozwoju i brzydka, król jest łobuzem, który popełnił kazirodztwo, a portrety kandydatek na żonę wyrzuca do wychodka, biedacy są głupi, brudni i agresywni, wszyscy się biją, zabijają - właściwie nic, czego można byłoby się spodziewać, nie zostaje zachowane.

A przecież Sapkowski wychodzi od stereotypu właśnie: to on umożliwia mu porozumienie się z czytelnikami. Sięgając po fantazy, zdawał sobie zresztą sprawę z tego, że nie ucieknie od szablonu: to gatunek tak mocno skonwencjonalizowany, obrośnięty schematami, że napisanie czegokolwiek nowego, świeżego, graniczy z cudem. Owo uschematycznienie związane jest m.in. z faktem, iż, jak więk-

¹⁴ A. Sapkowski, *Wiedźmin [w:] tenże, Ostatnie życzenie*, Warszawa 1994, s. 7-36.

¹⁵ Wiedźmin jest pragmatyczny: w innym z opowiadań, rozmawiając z człowiekiem niegdyś zamienionym w kormorana, pyta go, czy nie ma nawrotów: czy nie rosną mu pióra.

¹⁶ Tamże, s. 14.

szość gatunków literatury popularnej, w tym i fantasy (oraz inne gatunki fantastyki) nie ewoluje, zaś jedynie zmienia rekwizyty. Widoczne jest to chociażby w tym, iż istnieje ogromna liczba pisarzy-odtwórców, powielających cudze pomysły, powtarzających niejednokrotnie całe schematy fabularne. Do grafomańskiej roboty skłania ich m.in. przekonanie – niestety prawdziwe – że jeśli coś zostanie opatrzone etykietką “fantasy”, to zostanie i tak kupione, bez względu na swoją wartość artystyczną. To ogromny rynek, przynoszący autorom i wydawcom olbrzymie dochody. Chęć zysku przyświeca też pisarzom tworzącym ogromne, wieloczęściowe cykle, których bohaterowie poruszają się w obrębie światów i sekwencji zaakceptowanych przez czytelników w pierwszym tomie; skrajną odmianą tego przypadku – i wcale często spotykaną w fantasy właśnie – jest wypożyczanie własnych kreacji innym pisarzom – oczywiście za opłatą.¹⁷ Znalezienie własnego, atrakcyjnego pomysłu, który wpisałby się w tak usztywniony i wyeksploatowany model gatunku, nie jest więc rzeczą łatwą. Sapkowski odnalazł dla siebie niszę, sięgając po archetypy – i ukazując je a rebours. Jest to jego pomysł na fantasy: nie ukrywać schematyczności, ale wydobywać ją na światło dzienne – i zmieniać to, co, wydawałoby się, jest już niezmiennie, uświęcone, stałe, tworzyć obrazoburcze metafory, kreować świat na opak.

Wiedźmin był tylko początkiem Sapkowskiego gry z konwencją; po nim przyszedły następne. *Mniejsze zło*, opowiadanie, za które w roku 1990 Sapkowski otrzymał po raz pierwszy nagrodę im. Janusza A. Zajdla, najważniejsze wyróżnienie, przyznawane przez fandom polski, przywołuje bezpośrednio baśń o Królownie Snieżce, znaną z dzieł braci Jacoba i Wilhelma Grimmów, chociaż z łatwością można tu odnaleźć także nawiązania np. do *Śpiącej Królowny* (Charles Perrault). I jest w tej opowieści zła macocha, wygnana królowna, zatrute jabłko, magiczne zwierciadło, krasnoludki, szlachetny królewicz. Ale królewicze (właśnie w liczbie mnogiej) są idiotami, ojco-i bratobójcami; czarodziej i macocha każą zabić królownę, ponieważ ma jakoby być mutantem o zbrodniczych skłonnościach; udaje jej się

¹⁷ Tak funkcjonuje m.in. Andre Norton, która od lat pozwala na wykorzystywanie stworzonego przez siebie Świata Czarownic innym pisarkom, np. Julian May czy Ann Crispin. Zaś absolutnie “publicznym dobrem” jest postać Howardowskiego bohatera, Conana, który jest protagonistą niezliczonej ilości opowiadań, komiksów, pastiszy, parodii i gier.

uciec tylko dlatego, że zbir, który miał ją zabić, zgwałcił ją, a ona go podczas gwałtu zamordowała; żyła potem z siedmioma gnomami, którym znudziła się praca w kopalni i zaczęły napadać na podróżnych; pokłóciwszy się przy podziale łupu, wyrznęły się nawzajem. Królowa kłamie, zabija, kradnie, klnie jak szewc, a jej ulubionym zajęciem jest nabijanie jeńców na pal, dlatego ma przydomek “Dzierzba”; jedyną oznaką jej królewskiego pochodzenia są batystowe majtki. Chce się zemścić na czarodzieju (macocha już nie żyje): “urwę [mu] głowę, a może przedtem obie nogi, to się zobaczy”¹⁸ – mówi. Nie ma w niej nic z baśniowej postaci: jest kobieta owładnięta żądzą zemsty na tych, którzy pozbawili ją dzieciństwa, rodziny, dziedzictwa i zepchnęli do rynsztoka. W rozmowie z czarodziejem Stregeborem, współwinnym owego upodlenia Królowy Snieżki, Geralt, komentując ironicznie jego wypowiedzi, polemizuje jednocześnie z wieloma stereotypami, sprowadzając piękną baśń o czystej dziewczeczce i jej prześladowcach do realistycznego wymiaru: walki o władzę, sukcesję, vendetty, pałacowych intryg, polityki.

W ten sposób Sapkowski postępuje także i w innych opowiadaniach: *Ziarno prawdy* to opowieść o Pięknej i Bestii: Piękna jednak jest groźną wampirzycą, zaś Bestia, wcześniej cherlawy i tłusty nastolatek, zamieniony w potwora przez zgwałconą przez siebie kapłankę, mimo odrażającego wyglądu ma dobry charakter. *Granica możliwości* to historia Szewczyka Dratewki i Smoka Wawelskiego: lecz Szewczyk Kozojed to śmierzący, pragmatycznie nastawiony cham, który zastanawia się tylko nad tym, “czym napchać ścierwo, żeby gad skapiał co rychlej”, więc kiedy sympatyczny złoty smok (któremu wcześniej Kozojed zabił żonę), znacznie inteligentniejszy od niego, w końcu go pożera, wszyscy są zadowoleni. *Trochę poświęcenia* odsyła do *Matej Syrenki* H. Ch. Andersena, przy czym poświęcenie się Syrenki Sh’eenaz tutaj zostaje przez nią dość dosadnie wyrażone: stwierdza, że z miłości do księcia “co dzień wyłaziła dla niego na skały, łuskę sobie wytarła na tyłku”. *Ostatnie życzenie* przypomina baśń o Aladynie i dżinie uwięzionym w lampie – ale dżin wcale nie ma zamiaru spełniać życzeń, lecz przejawia wyraźnie mordercze skłonności, zaś życzenia, wyrażane dość przypadkowo (bo przez nieświadomego posiadanej nad dżinem władzy wiedźmina), dają zadziwiające efekty (klucznik-sadysta, który bił uwięzionego Geralta, po jego po-

¹⁸ A. Sapkowski, *Mniejsze zło* [w:] *Ostatnie życzenie*, cit., s. 78-117.

chopnie wypowiedzianym “żebyś pęka!”... pęka). *Kwestia ceny* ma swoje początki m.in. w opowieści o królewiczu zaklętym w żabę: a u Sapkowskiego w jeża, na dodatek zachowującego naturalne ludzkie rozmiary i od północy do świtu powracającego do ludzkiej postaci; pod tą postacią też królewicz uwodzi królowną, która zachodzi w ciążę.¹⁹

To tylko nieliczne przykłady zabawy polskiego pisarza z konwencją: można byłoby je mnożyć, ponieważ Sapkowski nigdy nie poprzestaje na przywołaniu wyłącznie jednej opowieści “źródłowej”, lecz zongluje motywami, postaciami, rekwizytami, fabułami, cytatami, wychodząc od schematu tylko po to, by go rozsadzić, rozbić od wewnątrz; posługuje się cudzym pomysłem, by na jego ramie rozpiąć swój własny. W ten sposób schemat i stereotyp stają się głównymi atutami jego twórczości, jako punkty wyjścia do atrakcyjnej, nieprzewidywalnej akcji.

Pisząc *Wiedźmina* poniekąd na zamówienie, Sapkowski podobno nie planował dalszego ciągu: jak stwierdził w jednym z wywiadów, nie zabił bohatera już w pierwszym opowiadaniu tylko dlatego, że wiedźmin Geralt bardzo mu się spodobał. Zachwyt czytelników spowodował, że powstawały kolejne opowiadania z wiedźminem w roli głównej: stopniowo Sapkowski zaczął wiązać opowieści ze sobą – i wreszcie powstał pierwszy tom 5-częściowej “Sagi o Wiedźminie” (autor zarzeka się, że nie napisze już tomu szóstego). Cykl, którego poszczególne części prezentują różny poziom artystyczny, ujawnia kilka istotnych cech stylu Sapkowskiego, decydujących o powodzeniu jego dzieła i pozwalających mu na wyróżnienie się z grona najczęściej anonimowych producentów światowej fantasy.

Jedną z najmocniejszych stron pisarstwa Sapkowskiego jest realizm stworzonego przez niego świata, postaci, wydarzeń. Zasadniczo przyjmuje się, że akcja utworu fantasy powinna toczyć się “dawno, dawno temu” i najczęściej określeniu takiemu odpowiada umownie pojęte średniowiecze. Umownie, gdyż jest ono wyłącznie dekoracją,

¹⁹ Sapkowski nigdy nie poprzestaje na przywołaniu wyłącznie jednej opowieści “źródłowej”. Korzeni tego tekstu można poszukiwać również w baśni Antoniego Glińskiego *O dobrym kmiotku, jego synu Niespodzianku i o Madeju*. W obu osi fabularną jest Prawo Niespodzianki, polegające na tym, że uratowana z ciężkiej opresji osoba dobrowolnie przyrzeka wybawcy, że odda mu to, co zostanie po powrocie do domu, a czego się nie spodziewała. W ten sposób ma się zrealizować przeznaczenie.

rekwizytornią, z której narrator wyjmuje potrzebne mu elementy: architekturę, środki lokomocji, ustrój, odzież, broń, stosunki społeczne, słownictwo. Są one za każdym razem jedynie uzewnętrznieniem potocznych przekonań o średniowieczu, sygnałem tego, że akcja toczy się w odległych czasach. Rycerze, księżniczki, smoki, zamki, królowie, czarodzieje są wyłącznie emblematami – fantasy to przypowieść o czasach współczesnych, o kondycji współczesnego człowieka, a zatem ważny jest bohater i jego czyn, a realia obyczajowe czy kulturowe nie mają większego znaczenia, stanowiąc tylko wygodny nośnik komunikacyjny. Świat Sapkowskiego jest jednak przeraźliwie realny; brak tutaj gentlemańskich manier Tolkiena, łagodności języka, omijania trudnych tematów, pomijania milczeniem brudu, krwi i łez. Kiedy Frodo cierpi, jest to cierpienie bardziej duchowe niż fizyczne; bohaterowie Sapkowskiego przeciwnie, cierpią przede wszystkim fizycznie, umierają wyjąc z bólu, są okaleczani, torturowani. Opowieść polskiego pisarza nie jest delikatna, gładka i dobrze wychowana: jest *brzydko prawdziwa* (jak powiada jedna z bohaterek jego utworów) w swoim realizmie, w dosłowności, w brudzie i krwi, w radosnej, nieskrępowanej erotyce, w dosadnym języku, w fizyczności postaci, smrodzie i bólu śmierci.

Sapkowski jest brutalny w swoich przedstawieniach, nie oszczędza oczu, uszu, ani innych zmysłów czytelnika. Jego "średniowiecze" nie pasuje do wyobrażeń wyniesionych z legend o królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu. Stosunkowo niewiele miejsca poświęca opisom, skupiając się na dialogach i akcji. Wyłaniający się z nich obraz świata nie jest zachęcający, ale jest przeraźliwie prawdopodobny i pragmatyczny. Skoro to średniowiecze, epoka, w której mydło, woda, edukacja i duże pieniądze były przywilejem tylko niektórych, to większość bohaterów jest głupia, brudna (często zawszona), chciwa i przekupna. Dobre zamążpójście czy ożenek stanowiły czasem o istnieniu królestw i rodów; czarodziejki Sapkowskiego zatem, które, podobnie jak wiedźmini, były bezpłodne (używanie magii powodowało atrofię gonad), musiały przyjmować do terminu dziewczynki, o których było wiadomo, że nie mają żadnych szans na zamążpójście: garbate, kulawe, oszpecone przez ospę, lecząc później magicznie ich defekty. Dominuje przemoc, okrucieństwo, bezmyślność, głupota, partykularne interesy poszczególnych jednostek, które, chcąc dopiąć swego, bez skrępułów zabijają, sprzedają córki, rzucają klątwy. Ludzie, elfy, krasnoludy, driady, dopplery, walczą ze sobą o ziemię, władzę, złoto. Żyjąc w tym samym świecie, nie są w

stanie koegzystować: na murach pojawiają się napisy “Krasnolud - zapluty karzeł zdrady”, “Elfy do rezerwatu”, “Wszystko, co złe, przez elfów i wozaków”. Wiedźmin też nie ma szans na spokojne życie w takim świecie. To “albinos, mutant, wybryk natury. [...] Kuglarz za garść srebrników. Obraza praw ludzkich i boskich. Takich powinno się palić”²⁰ – mówi jeden z bohaterów, sam zresztą odmieniec, krzyżówka człowieka z elfem. To niemiły, nieprzyjazny świat i równie nieprzyjazni są jego mieszkańcy: nie mają oni wiele wspólnego z uładowanymi w gruncie rzeczy uniwersami z fantasy Le Guin, Tolkiena, Rogera Zelazny’ego czy Marion Zimmer Bradley. Sapkowski, znów w przeciwieństwie do klasycznej fantasy, zrezygnował z tradycyjnego czarno-białego podziału świata i postaci. Wiedźmin, którego czytelnik instynktownie klasyfikuje jako postać pozytywną, nie składa się wyłącznie z samych zalet: potrafi zabić “dla przykładu”, dla “mniejszego zła”, ucieka przed ukochaną, z którą związał się wypowiedzianym przez siebie życzeniem (była zbyt zaborcza, jak tłumaczy zaprzyjzanej kapłance), klnie jak szewc, jest cyniczny i ironiczny. Jest ponadto mężczyzną z krwi i kości, istotą płciową; podobnie zresztą otaczające go kobiety. Erotyka jest tym elementem w twórczości Sapkowskiego, który, choć nie jest specjalnie uwypuklany, jako naturalny element życia każdego żywego stworzenia – wyróżnia znacznie jego teksty spośród innych. Bohaterowie kochają się kiedy tylko mogą, bez specjalnych zahamowań, przeżywają rozkosz, zachodzą w ciążę, mają miesiączki, rozbierają się (z podtekstem erotycznym), uprawiają miłość lesbijską. Żyją w świecie kobiet i mężczyzn ze wszystkimi tego konsekwencjami. Mają płęć: a bohaterowie fantasy w znakomitej swej większości jej nie mają, choć oczywiście są opisywani jako istoty rodzaju żeńskiego lub męskiego. I choć opowieści Sapkowskiego pornograficzne nie są, z całą pewnością nie nadają się na lekturę dla grzecznych dziewczynek.

Wiedźmin, mimo swojej seksualności, cyniczności, drapieżności i pozornego braku emocji (uboczny skutek mutacji), reprezentuje jednak typ “słodkiego brutala”, współczesną wersję bohatera romantycznego. Samotny, poświęcający się dla innych, nie mogący uciec przed własnym przeznaczeniem, dobry i zły jednocześnie, rozdarty wewnątrz między koniecznością, obowiązkiem a potrzebą serca, zakochany miłością, która choć jest odwzajemniona, ale nie może się

²⁰ A. Sapkowski, *Mniejsze zło*, cit., s. 95-96.

szczęśliwie zakończyć, snujący filozoficzne rozważania, przypomina postacie znane z tekstów naszych romantyków. Ten polski element, podobnie jak odwołania do słowiańskiej demonologii i mitologii (krajną wiedźmina zamieszkują m.in. wilkołaki, błędaki, wampiry, dziwożony, morowe dziewice, bobołaki, płaczki, utopce, żagnice), znacznie przybliżył fantasy czytelnikom. Słowiański wiedźmin, z filozoficznymi rozważaniami na temat końca świata, epoki, swojej roli na ziemi, jest bardziej zrozumiały – jeśli chceć odczytywać fantasy nie tylko na poziomie powieści przygodowej, lecz jako parabolę współczesności.

Odsyła zaś do niej wiele sygnałów, rozmieszczonych przez narratora w poszczególnych tekstach. Gorliwi fani, śledzący z wyjątkową uwagą losy Geralta, czarodziejki Yennefer i ich przybranej córki Ciri (według standardów fantasy jest ona faktyczną główną bohaterką, gdyż to ona właśnie jest oczekiwanym dzieckiem-mesjaszem, którego decyzja zaważy na losach świata), z łatwością odnajdywali w poszczególnych utworach aluzje do polskiej - i nie tylko - rzeczywistości: do AIDS (kiedy do akcji wkracza wampir Regis), do dyskusji na temat aborcji (kiedy towarzysząca Geraltowi driada jest w ciąży), do rasizmu (jeden z elfów mówi, że ludzie "nienawidzą wszystkiego, co różni się od nich choćby tylko kształtem uszu"),²¹ genetyki (wiedźmin jest mutantem), a przede wszystkim do ekologii. Ta problematyka, szczególnie ulubiona przez Sapkowskiego, służy głównie do ukazania dylematów moralnych wiedźmina oraz paradoksów ludzkiego, zdawałoby się, rządzącego się przyzwoitymi prawami, świata. Geralt zabija, bo taki ma zawód; zabijając monstra, jest świadom tego, że morduje istoty, które nie są winne temu, iż są drapieżnikami: to leży w ich naturze. Prawdziwymi drapieżnikami są ludzie, którzy w imię dominacji gatunku chcą oczyścić świat ze wszystkiego, co ewentualnie mogłoby im zagrażać: zabijają na wszelki wypadek, ze strachu, a nawet wymyślają potwory po to, by uzasadnić swoje nieczyste postęпки. Geralt mówi: "ludzie lubią wymyślać potwory i okropności. Sami sobie wydają się wtedy mniej potworni. Gdy piją na umór, oszukują, kradną, leją zonę lejcami, morzą głodem babkę starsuszkę, tłuką siekierą schwytanego w paści lisa lub szpikują strzałami ostatniego pozostałego na świecie jednorozca, lubią myśleć, że jed-

²¹ A. Sapkowski, *Kraniec świata* [w:] *Ostatnie życzenie*, cit., s. 171-212.

nak potworniejsza od nich jest Mora wchodząca do chat o brzasku”²² Narrator Sapkowskiego nie ukrywa swojej opinii na temat rodzaju ludzkiego: pierwszy zabity w karierze wiedźmina potwór “był łysy i miał wyjątkowo brzydkie, popsute zęby. [...] Do spółki z koleżkami potworami [...] zatrzymał chłopski wóz i wyciągnął z tego wozu dziewczynkę, może trzynastoletnią [...]. Wrzeszczał, że nadszedł czas, żeby poznała, co to takiego prawdziwy mężczyzna”²³ Ironia i autoironia widoczne w tym cytacie są jedną z istotniejszych cech stylu Sapkowskiego: utrzymuje on dystans do uprawianego przez siebie gatunku, do stworzonych przez siebie postaci, na co pozwala mu między innymi właśnie przyjęta zasada zabawy z konwencją.

Sapkowski bawi się także językiem: wielu polskich badaczy łamało sobie głowy nad wymyślonymi przez niego nazwami miejscowymi, językiem elfów, imionami postaci. “Topomastyka Sapkowskiego jest konglomeratem celtycko-germańsko-skandynawskim: Caelf, Caingorn, Aedd Gynvael, Assengard, Blaviken, Vengerberg, Vattweir, Rakverelin. [...] Starsza Mowa i [...] przykłady nazw miejscowych, wydają się zgodne z «paradygmatem gatunkowym» fantasy.²⁴ Jednak czytelników ujął nie tymi właśnie, nienowymi w gatunku pomysłami, lecz kpiarskim tonem, dowcipnymi wypowiedziami swoich bohaterów, “łapaniem za słowa”, ujawnianiem banalności “cudownych mott”. Kiedy na murze pojawia się napis “Rób miłość, nie wojnę” (w naszym świecie pochodzący z epoki dzieci-kwiatów), ktoś dopisuje: “rób kupę co rano”. Dosadność języka Sapkowskiego, tak bardzo tutaj widoczna, zasadniczo nie jest jednak specjalnie rażąca: pisarz sięgnął do staropolszczyzny, co sprawiło, że wyrazy, choć obelżywe i wulgarne, nie mają aż tak mocnego wydźwięku emocjonalnego. Kiedy wiedźmin, zaczarowany przez Yennefer, wymierza karę jednemu z jej adwersarzy i mówi: “nawet zawodowej nierządnicy szanujący się mężczyzna nie powinien nazywać kurwą, bo to niskie i odrażające. Zaś używanie określenia «kurwa» w stosunku do kobiety, której się nigdy nie chędożyło i nigdy się jej za to nie dawało pieniędzy, jest gówniarskie i absolutnie karygodne”²⁵ – to nie budzi to zazenowania czy niechęci czytelnika, raczej śmiech, zwłaszcza że zaraz potem

²² Tamże, s. 174.

²³ A. Sapkowski, *Głos rozsądku 4* [w:] *Ostatnie życzenie*, cit., s. 118-122.

²⁴ M. Szpakowska, *Budowniczości*; “Twórczość” 1997, 7.

²⁵ A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, cit., s. 250.

następuje wymierzenie “kary w sam raz dla gówniarza” (aptekarz dostał lanie na gołą pupę). Sapkowski parodiuje także znany z fantasy, napuszony, patetyczny język postaci, urealnając go. Kiedy w *Graniczy możliwości* jeden z rycerzy woła: “Niech herold otrąbi moje imię! [...] Za smokiem siła kłów i pazurów, i piekielna złość, a za mną prawość, za mną wiara, za mną łzy dziewic, mówi błędny rycerz” – to jest to kod znany każdemu odbiorcy, czy to z książek, czy (dzisiaj częściej) z filmów: wiadomo, takim właśnie językiem przemawiają rycerze. Ale zaraz słychać orędzie herolda: “Hej ty smoku chędożony! Słuchaj, co ci rzeknie herold! Znaczy się ja! Jako pierwszy zabierze się do ciebie honorowo obłądny rycerz”. Papierowe postaci, banalne, wyświechtane słowa, stojące u początku tego wyzwania, zmieniają w tym momencie całkowicie znaczenie; sytuacja baśniowa, już raz przeżyta, zakończona, wiadoma, zmienia się w nową, bez przewidywalnego zakończenia.

Sapkowski oferuje swoim czytelnikom ucieczkę od rzeczywistości, ale jednocześnie nie pozwala im utracić z nią kontaktu. “Przepisujacni” mit, dostosowując go do współczesnych czasów, nie oferuje łatwych rozwiązań, gotowych recept, zmuszając odbiorców do krytycznego myślenia. Wiele z jego tekstów przypomina strukturą egzempla lub moralitety, ale nie ma w nich łatwego moralizowania. To strawa dla tych, którzy zostali wychowani na *Brudnym Harrym*.

