

Magdalena Roszczyńska

Sztuka życia czy sztuczne życie? Andrzeja Sapkowskiego strategie stawania się sobą

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 6,
226-238

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Magdalena Roszczyńska

Sztuka życia czy sztuczne życie? Andrzeja Sapkowskiego strategie stawania się sobą

Twórczość popularna a autobiografizm

Andrzej Sapkowski autobiografem w tradycyjnym tego słowa znaczeniu nie jest. Przypomnę, że w rozumieniu Philippe'a Lejeune'a autobiografia to „retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości”¹, opowieść, w której dochodzi do utożsamienia autora, narratora i bohatera, czyli do zawarcia z czytelnikiem tzw. paktu autobiograficznego. Ze względu na wzajemną relację rzeczywistości i pierwiastka fikcyjnego formy autobiograficzne obejmują z jednej strony powieść autobiograficzną, z drugiej zaś intymistykę i literaturę faktu². Warto zatem, tropiąc tę grę „prawdy” i „zmyślenia”, wziąć pod uwagę, iż najpopularniejszy polski twórca *fantasy* jest nie tylko powieściopisarzem, ale także eseistą, autorem i, udzielając wywiadów³, niejako współautorem wielu wypowiedzi publicystycznych mających z reguły charakter autotematyczny, odnoszących się do warsztatu artystycznego pisarza, jego literackiej świadomości, pisarskich zamierzeń, oczekiwań związanych z publicznością. Wiele jego wypowiedzi poświęconych jest kontaktom z czytelnikami, są to np. porady kierowane do młodych autorów, odpowiedzi na ich listy, odpowiedzi recenzentom i interpretatorom. Eseistyka dotyczy w głównej mierze świadectw lektur autora *Narrenturm* oraz jego inspiracji twórczych.

Pewne tropy biograficzne rozsiiane są także w prozie fantastycznej Sapkowskiego, już to prześwitując przez tkanekę fikcji – i tak na przykład ekonomiczne wykształcenie pisarza odpowiada za system motywacji w świecie przedstawionym cyklu wiedźmińskiego, bywa też wprost fundamentem utworu, jak ma to miejsce

¹ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31.

² Por. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1988, hasło: „Autobiografia”.

³ Artykuł powstał przed ukazaniem się wywiadu–rzeki przeprowadzonego przez Stanisława Beresia, *Historia i fantastyka*, Warszawa 2005.

w opowiadaniu *Wieczny ogień*, już to podlegając celowemu naświetleniu – tak potraktowano, dajmy na to, wyraźnie ważny dla twórcy mit genealogii szlacheckiej.

Osobną formę istnienia pisarza w literackim obiegu stanowi oficjalna strona www autora *Wiedźmina*⁴. Niemal wszystkie opublikowane wcześniej w sposób tradycyjny wypowiedzi pisarza zawłaszczył Internet; dzięki sieci są one szybko i powszechnie dostępne. Jak przypuszczam, ich digitalizację zawdzięczamy nie tylko strategiom marketingowym pisarza i wydawcy, bo przecież witryna współtworzona jest przez fanów.

Fantastyka – mam na myśli nie tylko literaturę fantastyczną, ale także wszelkie inne przejawy życia literackiego w obszarze fantastyki – podobnie jak i cała twórczość popularna nie jest przeznaczona do kontemplacji, lecz wymaga uczestnictwa. Innymi słowy: być jej odbiorcą, konsumentem (a raczej prosumentem) to przeważnie znaczy być jej fanem. Dla społeczności fanów charakterystyczne jest włączanie przedmiotu estetycznego poznania w doświadczenie życia codziennego, a czytanie (słuchanie, oglądanie itd.) oznacza dla niej przeżywanie i dzielenie się tym przeżyciem z innymi⁵. Badacz teje społeczności, Henry Jenkins, określa ją nawet mianem „kultury większego uczestnictwa”⁶. Bowiern fantastyka i szerzej – twórczość to pewien sposób na życie: jak pisze Richard Shusterman „sztuka z całą pewnością tworzy część życia, tak jak życie tworzy materię sztuki, a nawet konstytuuje się artystycznie jako «sztuka życia»”⁷. Wydaje się zatem, że twórczość popularna celowo zaciera ważną dla tradycyjnje pojmnwanego autobiografizmu różnicę fikcji i prawdy, tj. „sztuki” i „życia”; przy czym fantastyce przypada tu szczególnie rola, jako tej odmianie pisarstwa, która – w przeciwieństwie do twórczości obiecującej „mówić prawdę” na mocy paktu autobiograficznego – obiecuje „sprawnie i ładnie zmyślać”.

Auto-bio-grafia czyli „pisanie siebie”

W ujęciu Paula de Mana uznania autorstwa, czyli innymi słowy mówiąc autobiograficznego odczytania, „domaga się [...] w istocie każdy tekst, który przedstawia się jako napisany przez kogoś i który dzięki temu właśnie ma być zrozumiały”⁸. Uznaję zatem, iż wszystkie wspomniane wyżej wypowiedzi Sapkowskiego pośrednio układają się w coś na kształt literackiej autobiografii, pojmnwanej przeze mnie

⁴ www.sapkowski.pl

⁵ Świadomość oralnego charakteru kultury słowa posiada czołowa postać wiedźmińskiego świata – bard Jaskier: „Ballad nie pisze się po to, by w nie wierzone. Pisze się je, aby się nimi wzruszano”, A. Sapkowski, *Trochę poświęcenia*, [w:] *Miecz przeznaczenia*, Warszawa 1997, s. 173.

⁶ Poglądy H. Jenkinsa, pochodzące z jego pracy *Textual Poachers*, New York 1992, cytuję na podstawie: J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, Kraków 2003, s. 122.

⁷ R. Shusterman, *Forma i funk: sztuka popularna jako wyzwanie estetyczne*, [w:] idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, red. A. Chmielewski, Wrocław 1998, s. 248.

⁸ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 110.

(i – jak pokażę dalej – wyraźnie uświadamianej sobie także przez pisarza) jako forma kreowania samego siebie, autointerpretacja na własny i cudzy użytek dokonywana za pośrednictwem różnorodnych środków literackich, począwszy od stylu językowego po wypróbowane pisarskie strategie, przy czym strategie te używane są do promocji siebie nie tylko jako pisarza, ale także w innych rolach społecznych⁹. Od razu zwracam uwagę na fakt, że petryfikacja niektórych z tych ról spowodowała „ześlizgnięcie” się pisarza w koleiny utartych zachowań językowych (stylów, gatunków wypowiedzi), a niekiedy niedostosowanie do zmiany warunków zewnętrznych było źródłem rozminięcia się z oczekiwaniami literackiej publiczności. Inaczej niż w tradycyjnie rozumianej autobiografii przedstawiają się tu wzajemne związki literatury i życia: zazwyczaj

[z]akładamy, że życie rodzi autobiografię [...]; czyż nie możemy przyjąć – jako równie uzasadnionego – założenia, że przedsięwzięcie autobiograficzne może samo tworzyć życie, decydować o nim i że wszystko, co autor c z y n i, podyktowane jest technicznymi wymogami portretowania samego siebie, a zatem, że określają to – we wszystkich aspektach – możliwości obranego przezeń środka wypowiedzi? – zauważał cytowany wyżej de Man¹⁰.

W przypadku twórcy sagi o wiedźminie w tekstowym splocie nad wątkiem „bio” przeważa wątek „grafii”, a egzystencja, przynajmniej ta publiczna, ma wymiar ewidentnie stylizacyjny. Zresztą, czy w przypadku artysty, o ile pragnie on społecznego uznania, może być inaczej? Wolfgang Welsch¹¹ pisze o ważnych dla higieny psychicznej strategiach godzenia tożsamości, czyli – w nomenklaturze tego estetyka – procesu stawania się sobą z akceptacją społeczną, że może to nastąpić bądź poprzez adresowanie swego dzieła do szerokiej publiczności, bądź to poprzez zakładanie niewielkiej publiczności eksperckiej. Problem z Andrzejem Sapkowskim polega na tym, że pragnie on uznania przez obie te, poniekąd (a może nawet tylko rzekomo lub w wyobraźni pisarza) skonfliktowane grupy konsumentów kultury.

Autobiografizm i autotematyzm

Wspomniałam już o autotematycznym w dużej mierze charakterze wypowiedzi poza- i paraliterackich Sapkowskiego. Podejmuje on w nich w odniesieniu do upra-

⁹ Można używać tych strategii promując się jako autorytet naukowy, moralny, jako ekspert, ideolog etc., niekiedy artysta to zarazem „Bóg, ofiara, clown czy psychopata” (jak, w trybie pytającym, tytułuje swój esej Maria Podraza-Kwiatkowska, [w:] idem *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 289 i n.). „Repertuar ról społecznych pisarza danej kultury, danego miejsca i czasu, nie był jednoelementowym zbiorem”, pisał Stefan Żółkiewski w pracy, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979, s. 440.

¹⁰ P. de Man, *Autobiografia*, s. 108, (podkr. aut.).

¹¹ W. Welsch, *Stając się sobą*, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 29. Do szerokiej publiczności adresowane są także dzieła ludycznie postmodernistyczne.

wianego przez siebie gatunku¹², m.in. takie problemy jak literatura popularna vs elitarna, rola fantazji w twórczości literackiej, retoryczna funkcja tytułów dzieł literackich, onomastyka literacka i intertekstualność, literatura jako konwencja, tekst literacki jako konstrukcja językowa, wpływ technologii słowa na kształt dzieła literackiego.

Jak się okazuje, te same tematy wielokrotnie pojawiają się na kartach sagi o wiedźminie, bądź to w związku z kluczową dla cyklu postacią barda-poety Jaskra, bądź przy okazji imitowanych przez Sapkowskiego gatunków literackich, przy czym istotę i rolę „poezji” ujmuje się aporetycznie. Wyraża się tam m.in. przekonanie, że literatura jest domeną „poetyckiego zmyślenia”, tj. nieskrępowanej fantazji¹³, a równocześnie dodaje, że fantazję ową jednak coś krępuje: mianowicie chociażby świadomość konwencji literackiej i znajomość innych, wcześniej przeczytanych lub usłyszanych tekstów¹⁴. Obok tego wskazuje się na swoistość literatury, na fakt, że „opowieść ma właściwe sobie prawa”¹⁵. Rolą poezji jest estetyzacja rzeczywistości („ubarwianie”), mocno podkreśla się także, że owo „ubarwianie” rozumieć można jako manipulację – literatura jest narzędziem władzy, służy społecznej kontroli, sama zaś podlega wpływom aktualnie obowiązującej ideologii, światopoglądu, rasy, płci (bardowie jeszcze przed walną bitwą komponują pieśni opiewające zwycięstwo ich króla¹⁶, baśnie mają wersje ludzkie i elfie o odmiennie ukierunkowanych wektorach aksjologicznych¹⁷ itd.). Równoległe artykułowane jest przekonanie, że literatura nie jest istotną praktyką społeczną i nie ma żadnego znaczenia¹⁸ bądź „mówi to, o czym inni milczą”¹⁹.

Nie miejsce tu na szczegółową analizę poetyki sformułowanej przez twórcę *Czasu pogardy*, moim zamiarem było jedynie podkreślić jedność tematyczną różnych jego wypowiedzi. Co więcej, jedność ta podkreślana jest manifestacyjnie na płaszczyźnie stylu: publicysta Andrzej Sapkowski i narrator, a częstokroć również bohaterowie jego powieści przemawiają jednakowym językiem; w eseistyce, publicystyce i powieściopisarstwie autora *Pani jeziora* odcisnięta jest ta sama stylistyczna sygnatura.

¹² Gatunek rozumiem tu zgodnie z nomenklaturą anglosaską, por. A. Martuszevska, *Kłopoty z terminologią genologiczną współczesnej popularnej prozy narracyjnej*, „Literatura i Kultura Popularna” VI, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No 1934, 1997, s. 5–13.

¹³ A. Sapkowski, *Czas pogardy*, Warszawa 1998, wyd. II, s. 104.

¹⁴ Np. Jaskier zdradza świadomość konwencji kiczu literackiego. Tenże, *Chrzest ognia*, Warszawa 1996, s. 149.

¹⁵ A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki*, Warszawa 1998, s. 83.

¹⁶ A. Sapkowski, *Czas pogardy* ..., s. 224: „Skaldowie właśnie układali balladę o zwycięskiej operacji wojskowej, o geniuszu króla, roztropności dowódców i męstwie prostego żołnierza. Jak zwykle, robili to przed operacją, by nie tracić czasu. – Witali nas bracia, witali chleeeebem, solą... – zaśpiewał dla próby jeden ze skaldów. – Zbawców i wyswobodzicieli swych witali, witali chleeeebem, solą...”.

¹⁷ A. Sapkowski, *Chrzest ognia*..., s. 227.

¹⁸ A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki*..., s. 91: „Pisanina Jaskra nie ma, jak zwykle, żadnego znaczenia” – mówi o „pamiętnikach” barda Jaskra wiedźmin.

¹⁹ A. Sapkowski, *Czas pogardy*..., s. 104.

Dla Janiny Abramowskiej refleksja autotematyczna to w dobie postmodernistycznej sygnał przynależności utworów Sapkowskiego do obiegu popularnego, gdzie jest, co prawda, miejsce na „ironiczny autotematyzm”, lecz brak go dla „ujawnionego «ja» autorskiego”. Literatura osobista (to określenie należy do Ryszarda Nycza), „proza autobiograficzna i autograficzna” jest domeną literatury wysokoartystycznej²⁰. Nie wikłając się w polemikę na temat zasadności wytyczania granic między literaturą elitarną i popularną, chciałabym wskazać, szczególnie w kontekście ostatnio obserwowanego „powrotu autora”²¹ – że jedność stylistyczna przecież różnych, i genologicznie, i ze względu na modus, wypowiedzi Sapkowskiego wymusza postawienie problemu **tożsamości** podmiotu mówiącego. Mam przy tym intuicję, że wypunktowane wyżej aporie literackości mają swoje odzwierciedlenie w podobnie wewnętrznie sprzecznej, rozszczerzonej tożsamości podmiotu.

W szczególności do rozważenia są następujące kwestie: czy można doszukiwać się w którejś z instancji nadawczych sagi o wiedźminie *porte-parole* autora („głosu” autora), czy tę funkcję mógłby pełnić, jak się zdaje, najbardziej do niej predystynowany trubadur Jaskier, czy wreszcie przeciwnie – podmiot całej pozaliterackiej twórczości Sapkowskiego jest jawnie sfingowany? Oczywiście teza, że podmiot wypowiedzi autobiograficznej, publicystycznej itd. jest kreowany w równym stopniu, co podmiot literacki (przy czym przestrzeń możliwych rozwiązań rozciąga się od „nierealności przeszłości” Lejeune’a do „autofikcji” Genette’a²²) jest truizmem, niemniej prowadzi do ciekawych i, jak się wydaje, niebanalnych konsekwencji.

Podmiot rozszczerzony

Po pierwsze, o ile nie da się przypisać poglądów głoszonych przez „podmiot publicystyczny” żadnej z postaci sagi o wiedźminie, to można łatwo stwierdzić, że rozszczerzone są one pomiędzy różnych bohaterów powieści, niezależnie od ich statusu społecznego, wykształcenia, doświadczeń, kompetencji czytelniczych, np. analfabeta Milva wyraża przekonanie, że literatura jest sublimacją popędu płciowego²³. To oznacza, iż sam podmiot ulega jakby rozszczerzeniu na różne tożsamości. Ponadto każde z tych wcieleń podmiotu zostaje mniej bądź bardziej skompromitowane: zazwyczaj wkłada się w usta postaci sądy wzajemnie sprzeczne lub też niezgodne

²⁰ J. Abramowska, *Podmiot – osoba – autor*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. LXXXIII, Warszawa 2002, s. 109. Podobne stanowisko zajęła w dyskusji Regina Lubas-Bartoszyńska.

²¹ Por. *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. LXXXI, Warszawa 2000.

²² R. Lubas-Bartoszyńska, *Między integrystami a separatystami w autobiografii*, „Dekada Literacka” 2004, nr 3 (205), s. 18–20.

²³ A. Sapkowski, *Chrzest ognia...*, 67.

z relacją pochodzącą od innych – w tym głównego – narratorów, względnie poglądy sprzeczne z potoczną wiedzą o rzeczywistości dostępną odbiorcy tekstu.

Dają się uchwycić dwie interesujące prawidłowości: polifonia nieprzylegających do siebie sądów dominuje tam, gdzie narracja imituje formy historiograficzne, a więc quasi-dokumenty bądź *rerum gestarum narratio* oraz w przypadku kreacji postaci poety-barda Jaskra, który równie dobrze może trafnie przewidywać, że sztukę wojenną zdominuje użycie broni dalekiego zasięgu w miejsce walki wręcz, jak polemizować z poglądem, że księżyc odpowiedzialny jest za pływy oceaniczne, twierdząc, że spowodowane są one przez połykającego wodę ogromnego wieloryba²⁴. (Oczywiście pamiętam, że jesteśmy na terenie fikcji fantastycznej, niemniej przywołane poglądy to jakby „intertekstowe” przebitki do „naszego”, niefikcjonalnego świata. Notabene, koncepcja paktu autobiograficznego bardzo przypomina *à rebours* lansowaną na terenie fantastyki koncepcję zawieszenia niewiary, tj. swoistego paktu z czytelnikiem²⁵; sygnalizują przy okazji, że w opinii czytelników świat fantastyki jest nierzadko postrzegany jako bardziej prawdziwy od realnego!). Te praktyki prowadzą do wniosku, że Sapkowski uporczywie podważa poznawczą jednoznaczność, a może nawet poznawczą przydatność – zrównanych w prawach – dyskursu literatury (domyślnie fikcji) i dyskursu historii (nie-fikcji). Inaczej mówiąc – podmiotowi literackiemu, czyli przejawiającemu się wyłącznie jako dyskurs, odmawia się zdolności poznawczych: nie zrelacjonuje on prawdy, może jedynie snuć opowieść. Być może to relikwiny czasów, gdy literatura pełniła funkcje rytualne²⁶, gdy człowiek domagał się znaku (w postaci słowa, narracji, mitu) dla oswojenia rzeczywistości?

Z drugiej strony, istnieje w cyklu wiedźmińskim nadawcza instancja scalająca te rozproszone tożsamości – podmiot utworu odpowiedzialny za zestawianie ze sobą różnych typów wypowiedzi: fingowanych dokumentów, monologów wypowiedzianych, narracji personalnej i odautorskiej auktorialnej oraz ich wstępnych interpretantów: mott, a także tytułów poszczególnych tomów opowiadań i sagi. I to także nie byłoby niczym nadzwyczajnym, gdyby nie fakt, że specyficzne wzajemne usytuowanie różnych typów oraz pięt narracji doprowadza do efektów paradoksalnych w obszarze ontologii tekstu literackiego – część wypadków fabularnych opowiadana jest przez narratora jawnie niewiarygodnego, deklarującego swoje kłamliwe intencje (poeta Jaskier), część wydarzeń znamy z quasi-dokumentów, o których wiemy, że zaginęły lub zostały zniszczone (pamiętniki Jaskra). Następnie zarówno wspomniany narrator, jak i produkowane przez niego quasi-dokumenty okazują się wątkami legendy (opowieść dziada Pogwizda), a jeszcze później nawet i legenda okazuje się być snem tylko (sny Condwiramurs).

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ryszard Handke sądzi, że najsilniej uruchamianą funkcją językową fantastyki jest fatyczna, idem, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 135.

²⁶ W *fantasy* wielu badaczy widzi współczesną mitologię, por. np. A. Gemra, *Fantasy – mit na nowo opowiedziany?*, „Literatura Ludowa” 1998, nr 2, a w kulturze fantastycznej – rodzaj współczesnych zachowań mitycznych, powrót do myślenia typu *mythos*, por. W. Zagórska, *Uczestnictwo młodych dorosłych w rzeczywistości wykreowanej kulturowo*, Kraków 2004.

I fakt kolejny: ingerencje podmiotu utworu powodują wypadanie tekstu z konwencji poza ramy fantastycznego świata. Wskutek działalności podmiotu utworu równorzędny status uzyskują bowiem sfingowane teksty literackie i dokumentalne oraz teksty literackie i dokumenty należące do rzeczywistości pozaliterackiej: w pozycji motta znajdować się może równie dobrze „elfia” kołysanka zapisana w „elfim” języku, jak i wyimek z jak najbardziej autentycznej książki Brunona Bettelheima *Cudowne i pożyteczne. O wartościach i znaczeniach baśni*. Podobnie na terenie publicystyki doprowadza Sapkowski kwestię tożsamości do absurdu, publikując m.in. taki wywiad z samym sobą:

– Dorobek literacki? – Żaden. – No, nie. Przecież publikował pan w „Fantastyce”. Jakies *fantasy*. – Niech pan jeszcze raz zapyta. – Dorobek literacki? – Publikowałem w „Fantastyce”. Jakies *fantasy*²⁷.

Najciekawsza jest jednak trzecia zasygnalizowana na wstępie możliwość – hipoteza, że mozaikowy podmiot autorski „dzieł wszystkich” Sapkowskiego: jego powieści i opowiadań oraz autokomentarzy do nich, publicystyki i wywiadów, esejów, recenzji i rozmów, jest to jawnie obnoszona maska czy głos zakrywający „prawdziwą” twarz autora czy – mówiąc za de Manem – „od-twarzający” autora²⁸.

Maska autora

Dokładna analiza maski autora jest zadaniem dla psychologa. Nieprofesjonalista bez trudu zauważy, że wykorzystuje ją autor „na użytek publiczności”. Nie idzie mi tu o umiejscowienie autorskiego głosu w taksonomii Aleksandry Okopień-Sławińskiej²⁹, mam raczej na myśli dwie inne kwestie, raczej związane z antycypowaniem biegu życia, zakotwiczeniem go w wyobrażeniach pisarza na temat czytelnika idealnego i aktualnego (rzeczywistego) oraz na temat społecznej roli twórcy, czyli kwestie realizacji określonych strategii autokreacyjnych. Częściowo dotyczą one ekonomicznego wymiaru literatury, a po części – wymiaru kulturowego.

Sapkowski w określonym momencie historycznym, tj. na przełomie lat 80. i 90. XX wieku, czy szerzej – w pewnej sytuacji kulturowej, gdy nastąpiło urynkowanie literatury, wybrał swoisty sposób komunikacji z czytelnikami, tak profesjonalnymi, jak i z amatorami. Wiadomo, że wybór języka to równocześnie wybór sposobu widzenia przedmiotu, o którym się mówi, wybór pewnej wizji świata. Pierwszą charakterystyczną składową języka komunikacji tego pisarza z publicznością jest

²⁷ A. Sapkowski, *Pan, wójt i pleban*, „Fenix” 1992, nr 1(10).

²⁸ P. de Man, *Autobiografia...*, s. 118.

²⁹ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy teorii literatury*, S. 2, *Prace z lat 1965–1974*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1987.

wyodrębnianie i wzajemne antagonizowanie dwóch formacji kulturowych: popularnej i elitarnej. W poetyce konfliktu utrzymane jest np. twierdzenie, że „Literaturę współczesną dzielimy [...] na dobrą, łaskawie tolerowaną, złą oraz niewiedzialną”³⁰ – ta ostatnia to oczywiście fantastyka ignorowana przez krytykę literacką i naukę o literaturze³¹. Cechy właściwe stylowi używanego tu języka to ironia, wyolbrzymienie, kontrast, stosowanie inwektyw, wyrażen agresywnych i aroganckich oraz terminologii zapożyczonyj z anglosaskiej krytyki literackiej, np. pisarz uporczywie i w pogardliwy sposób używa raczej nieobecnego na polskim gruncie określenia *mainstream*.

Kolejną widoczną własnością języka Sapkowskiego jest swoisty, wynaturzony i niekiedy karykaturalny (przerysowanie jest ceną zarówno rytualizacji, jak i strategią budowania wizerunku) „arystokratyzm”. Wchodzą w jego obręb z jednej strony zachowania językowe związane z hierarchizowaniem i konfliktowaniem w obszarze kultury popularnej, z drugiej – nadużywanie wyrażen pochodzących z języków obcych, głównie latynizmów, mocne kontrasty stylistyczne, m.in. osiągnane dzięki posługiwaniu się wulgaryzmami i związana z tym skrajność opinii, wreszcie, demonstrowanie własnej erudycji oraz przekonania, że jest się w sprawach literatury niekwestionowanym autorytetem. Jest to często język zmanierowany, będący wyrazem snobizmu autora, podobnie jak manifestowanie własnej przynależności do jakiejś wyższej, szlachetniejszej warstwy społecznej, przy czym chodzi zarówno o podkreślanie szlacheckiego rodowodu pisarza³², jak i typ wrażliwości wyrażającej się w twórczości literackiej i podczas konwentów, mianowicie postać „szlachcica-rubachy”, facejonyisty i gawędziarza.

Kłopot w tym, że sytuacja fantastyki i innych form literatury popularnej uległa (lepiej powiedzieć – ulega) zmianie na przestrzeni tych dwudziestu lat aktywności twórczej Sapkowskiego. Nie da się nadal obstawać przy opisywaniu relacji między popularnym a elitarnym w kategoriach konfliktu – granice się zatarły, obiegi przenikają, zresztą z przewagą dyskursu popularnego, a regularne publikacje na temat twórczości Sapkowskiego zamieszcza prasa codzienna. Rynek zalała fala powieści i opowiadań *fantasy*, pojawili się także inni, konkurencyjni względem autora *Wiedźmina* pisarze, wykreowano inne mody, a Sapkowski wielu fanów swą jawnie arogancką postawą po prostu do siebie zraził, pisząc np.

³⁰ A. Sapkowski, *Szczur zutyliizowany*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 139, na podst. www.sapkowski.pl.

³¹ Nawiasem mówiąc, podczas niedawnego Festiwalu Literatury Popularnej PopLit (Kraków, czerwiec 2005) odbyć się miała dyskusja pt. „Bitwa o pop” z udziałem m.in. A. Sapkowskiego. Zaraz na wstępie, przy milczącej zgodzie ogółu zgromadzonych, krytyk Dariusz Nowacki skonstatował, że żadna „bitwa” się rozegrać nie może, bo nie ma zantagonizowanych stron: kultura popularna już dawno wygrała.

³² Notabene herbarz łączy nazwisko „Sapkowski” z herbem Łódzia, natomiast sam pisarz pieczętuje się herbem Rawicz, por. B. Chaciński, *Jestem ful-tajm rajterem*, rozmowa z A. Sapkowskim, „Machina” 2000 4 (49), na podst. www.sapkowski.pl. Tu też Rawicz to „panna na koniu”, a w herbarzu: „panna na niedźwiedziu”. Dodajmy, że główny bohater sagi, wiedźmin, występuje pewnego razu jako „wielmożny Ravix z Czerteroga”, herbem którego jest „w polu złotym niedźwiedź czarny, kroczący, na nim panna w szacie błękitnej, z włosami rozpuszczonymi i rękoma wzniesionymi”, por. A. Sapkowski, *Kwestia ceny*, [w:] idem, *Ostatnie życie*, Warszawa 1997, wyd. II, s. 124.

Zakładam, że słowa niniejsze czytać będzie już tylko nieliczne grono rozważających pisanie *fantasy* dziewcząt i chłopców, którzy nie dali się splawić mymi poprzednimi enuncjacjami na temat gatunku i szyderczymi uwagami na temat tych, którzy pisać próbują – to inicjalna partia poradnika dla autorów fantastyki-amatorów³³.

Zdaje się, że maska, jaką autor przybrał z powodu niegdysiejszych przekonań o sytuacji pisarstwa fantastycznego w Polsce oraz przeświadczeń na temat adekwatnego sposobu komunikacji z odbiorcami, dziś go – mówiąc metaforycznie – uwiera, a czytelników... straszy. To maskara, Gorgona Meduza – czytelników przemienia w kamień, znieczula i uśmierca. Sapkowski sam sobie „przyprawił gębę”. Najnowsze, dużo spokojniejsze w tonie wywiady³⁴ oraz widoczna różnica pomiędzy *Narrenturm* a *Bożymi bojownikami*, przesunięcie od pikareski do czegoś na kształt popularnej powieści historyczno-przygodowej sygnalizuje ewolucję autorskiej maski w nową formę. Jak podejrzewam, będzie to rola „klasyka fantastyki historycznej”.

Można by też ten aspekt wcielania się pisarza w rolę omawiać w kategoriach poprzedzonej badaniami rynku, czyli w tym przypadku świadectw i stylów odbioru, marketingowej strategii kształtowania wizerunku³⁵ i promowania marki. Zwykle porównanie z popularnym poradnikiem autopromocji³⁶ wykazuje wiele zbieżności. I tak, w obszarze kształtowania wizerunku Sapkowski wykorzystuje promocję wizualną, sponsorowanie nagród i ogłaszanie konkursów oraz kreowanie innych tzw. wydarzeń (ostatnio można było w jednym z internetowych serwisów aukcyjnych licytować udział w powieści *Lux perpetua*, dochód miał być przeznaczony na fundusz Nagrody im. Zajdla), pisze artykuły i książki eksperckie oraz wydaje własny informator (*Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*³⁷). Wykorzystuje medium Internetu, w sieci jest mentorem (np. w „nieustającym” wywiadzie prowadzonym przez czytelników na oficjalnej stronie www pisarza). W zakresie marketingu relacyjnego podejmuje uczestnictwo we wspólnych przedsięwzięciach (np. antologia *Trzynaście kotów*³⁸) oraz wydaje opinie (seria z rekomendacją „Andrzej Sapkowski poleca” jednego z „fantastycznych” wydawnictw), a w obrębie *media relations* wykorzystuje media do wypowiedzi, na tym forum udziela też porad, a nawet „wyznacza trendy”.

Trzeba dodać, że kreacja własnego wizerunku przez Sapkowskiego kryje również pierwiastki narcystyczne, np. nie bez pewnej ironii pisarz przeżywa się chętnie ASem (od inicjałów), a jak wiadomo ironia jest tą figurą, która pozwala jednocześnie mówić z przymrużeniem oka i na serio.

³³ A. Sapkowski, *Nomen est omen*, „Nowa Fantastyka” 1995, nr 1, na podst. www.sapkowski.pl.

³⁴ Np. *Pisarstwa nie ma bez erudycji*, z A. Sapkowskim rozmawia P. Ciemniowski, „Dekada Literacka” 2004, nr 5/6 (207/208).

³⁵ Interesująca jest etymologia tego słowa: ang. *image* od łac. *imago*, a to z kolei od *imitatio*.

³⁶ R. Pinsky, *101 sposobów promocji samego siebie*, przeł. M. Król, Kraków 2000. Stąd zaczerpnęłam terminologię.

³⁷ Warszawa 2001.

³⁸ E. Białołęcka, E. Dębski et al, Warszawa 1997.

„Auto-bio-gra”

Jest jeszcze drugi, bardziej zasadniczy aspekt maskowania, czyli ujawniania się autora w roli erudyty, autorytetu czy klasyka. Teoretycy autobiografii i innych form pisarstwa osobistego wskazują na kilka przyczyn rozkwitu popularności tego rodzaju literatury³⁹. Mówi się o wspomnianym przez mnie wyżej przeniesieniu komunikacji literackiej w obszar rynkowy i związanej z nim konieczności reklamowania się (tj. m.in. kształtowania wizerunku – wizerunek jest produktem przeznaczonym do sprzedaży) oraz o zagrożeniu anonimowością w świecie zalanym przez niewyobrażalną mnogość tekstów i wynikającej z tego zagrożenia potrzebie odróżnienia się, zaistnienia za wszelką cenę, nawet kosztem obnażenia, przesunięcia granicy prywatności i zarazem granicy wstydu. Remedium na poczucie zagubienia i marginalizacji, których doświadcza człowiek współczesny, jest (za)istnienie medialne – uczestnictwo w kulturze transparenacji⁴⁰. Jak się jednak okazuje, media powodują, że rzeczy i osoby stają się przezroczyste, tj. zarówno doskonale widoczne i zrozumiałe, jak i zamaskowane, ukryte, wtopione (rodzaj mimikry). Elementem strategii ujawniania jest w wypadku Sapkowskiego bardzo wyrazisty styl językowy, wysoki stopień konkretyzacji „Ja” mówiącego. Jednak kreujący się na romantycznego wieszca i podkreślający poświęcenie, którego wymaga pisarstwo, poświęcenie zresztą stematyzowane, przedstawiający się jako „ful-tajm rajter”⁴¹ – osoba utrzymująca się z pisania, czyli zmuszona do nieustannego twórczego wysilenia, pracoholiczna, poświęcająca cały swój czas, także wolny, na działalność pisarską – autor *Pani jeziora* usuwa z pola widzenia inne aspekty swojej egzystencji, np. fakt, że na twórczości zarabia, bowiem działalność zarobkowa nie współgra z rolą artysty składającego się na ołtarzu sztuki lub ofiarującego się społeczeństwu. Można powiedzieć, że twórca *Oka Yrrhedgesa* – pierwszego, w momencie swego powstawania, podręcznika gry RPG w Polsce – deleguje do kontaktów ze światem różne swoje awatary, czy jeszcze inaczej rzecz formułując – nie tyle „jest”, co „gra postacią”. Zamiast „auto-bio-grafii” mamy zatem „auto-bio-gre”, zresztą bardziej pasującą do współczesnej sytuacji komunikacyjnej literatury i zmysłu estetycznego (mam na myśli postmodernistyczną skłonność do „gier” różnego rodzaju).

Teoretycy w kontekście rozważań o autobiografii jako o rezultacie potrzeby dawania świadectwa – rytualnego zaklinalnia coraz szybciej umykającego czasu – podkreślają, że jedynym punktem odniesienia może być własna tożsamość. Jak się jednak okazuje, tożsamości, podmiotowości, nie da się już pojmować naiwnie esencjonalnie: jest ona zmienną w czasie⁴², narracyjną egzystencją, podobną do opowiadanej

³⁹ Przegląd stanowisk w: J. Abramowska, *Podmiot – osoba – autor*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy...*

⁴⁰ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 166–171.

⁴¹ Czyli *full-time writer*, pol. pisarz zawodowy. W cytowanym już wywiadzie przeprowadzonym przez B. Chacińskiego.

⁴² Przegląd krytyki koncepcji jaźni substancjalnej daje W. Welsch, *Stając się sobą...*

postaci z gry *role playing*. Autobiografizm to zatem forma poszukiwania (czyli opowiadania) własnej tożsamości odpowiadająca na potrzeby tak jej nadawców – pisanie o sobie dla siebie – jak i odbiorców, którzy mogą określać własną tożsamość w relacji do Innego. Przykładowo, Sapkowski historycznie bronił się przed określeniem go mianem postmodernisty oraz w ogóle przed jakąkolwiek refleksją literaturoznawczą na temat jego twórczości – dziwne to zachowanie w kontekście równoczesnych utyskiwań na obojętność polonistyki względem literatury fantastycznej, a zarazem wcale nie dziwne, gdy wziąć pod uwagę konieczność solidaryzowania się, tworzenia wraz z publicznością popularną spójnej tożsamości, wspólnego frontu w opozycji do Obcego, którą to rolę pełnić z kolei miała literatura wysokoartystyczna.

Autorytet autora

Popularność literatury osobistej odpowiada także na psychologiczną potrzebę posiadania osobowych autorytetów. Banalną jest konstatacja, że żyjemy w dobie upadku autorytetów zewnętrznych – ideologii, religii, moralności i innych tzw. wielkich narracji, gdy tymczasem zapotrzebowanie na autorytety nie wygasło (*vide*: sukcesy organizacji nacjonalistycznych, subkultur, sekt etc.).

Uważam, że Sapkowski w pewnym sensie wziął pod uwagę szczególne potrzeby czytelnika popularnego. Dla tego czytelnika literatura jest tyleż rozrywką, co pouczeniem; czytelnik oczekuje obecności autorytetu, który ogłosi, potwierdzi lub zdelementuje jakieś prawdy. Naturalnym odruchem czytelnika popularnego jest utożsamianie autora i podmiotu literackiego. To właśnie literatura czy szerzej: kultura popularna jest tym obszarem, w którym najłatwiej dochodzi do reanimacji autora rozumianego jako *auctoritas* – osoba godna uwagi i naśladowania. Popularne obecnie (auto)biografie są jak niegdysiejsze żywoty świętych: atrakcyjne i przeznaczone do indywidualnej *pietas*, do użytku praktycznego lub w innej perspektywie metodologicznej do kształcenia zmysłu smaku⁴³ jako pewnego sposobu bycia. Co więcej, przecież sztuka dopiero od czasów romantyzmu uprawomocniła estetyczną kategorię oryginalności jako formę autentyczności, dotychczas za autentyczne, prawdziwe i wiarygodne uważano *imitatio*, naśladowanie autorytetu.

Czytelnik popularny znajduje w pisarstwie Sapkowskiego nieomyślne znaki, że pisarz ten jest autorytetem: erudycyjność i intertekstualność, imitacje narracji historyograficznych i przekonanie, że historia jest nauczycielką życia, a znawca historii jego nauczycielem (notabene przekonanie to funkcjonuje równolegle z narratywizmem historycznym), znajduje wzorce osobowe i nienachalny – bo ujęty w figurę ironii – dydaktyzm. Nie musi zdawać sobie sprawy, że są to elementy skalkulowanej taktyki pisarskiej: w ostatnim z wywiadów Sapkowski odsłania jej składowe:

⁴³ E. Wolicka, *O potrzebie rytuału*, „Znak” 1996, nr 492 (V), s. 9.

bez erudycji nie ma pisarstwa. Pisarz erudyta to pisarz sprawny, pisarz umiejący grać na pewnych, nazwijmy to, kulturowych strunach, od głęboko utkwionych w ludziach bajecznych homeostatów i materii legendarnej, poprzez ogólnoświatowy i nie znający granic kanon klasyki literatury aż po jeszcze bardziej ogólnoglobalną i totalnie kosmopolityczną popkulturę⁴⁴.

Eseistyka poświęcona teorii oraz źródłom *fantasy*⁴⁵ potwierdza znanstwo i profesjonalizm pisarza, który staje się dzięki tym publikacjom literaturo- i kulturoznawcą.

Autor sagi o wiedźminie chętnie, choć z wyższością (w końcu to przywilej autorytetu) podejmuje dialog z czytelnikami, odpowiada na ich listy i pytania zadawane na forum, uczestniczy w czatach i w konwentach fantastycznych, udziela wywiadów. W ten sposób uzyskuje wgląd (*feedback*) w świadectwa i style odbioru własnej twórczości i maski, ale też może patronować („ojcować” – to jedna z ról autorytetu) aktywności artystycznej fanów. I rzeczywiście, obok naśladownictw i inspiracji widocznych w twórczości profesjonalnych pisarzy, istnieje mnóstwo opowiadań fanowskich osnutych na motywach opowieści wiedźmińskich⁴⁶. *Fanfiction* wiąże się także z zagadnieniem wspólnot – sieciowych i w realu – fanowskich, tj. grup zintegrowanych wokół autorytetu.

W opinii czytelnika popularnego liczy się także prawdopodobnie i to, że Sapkowski jest autorytetem w wymiarze rynkowym, bowiem odniósł sukces: jego książki dobrze się sprzedają, co więcej, przetłumaczono je nie tylko na kilka języków, ale także kodów (publikacja odcinkowa w prasie, ostatnia powieść czytana w radiu, komiks, gra RPG, trwają prace nad grą sieciową, film fabularny, serial telewizyjny).

To, co czytelnikowi popularnemu przedstawia się i proponuje, i zarazem to, czego czytelnik dla potwierdzenia swych wyborów etycznych i estetycznych oczekuje, to fikcja postulowanej przez pragmatyzm jedności sztuki i życia – autobiografia.

The Art of Life or the Unnatural/Illusory Life? Andrzej Sapkowski's Strategies for Becoming Himself

Abstract

Not being an autobiography writer in the explicit meaning of the word, Andrzej Sapkowski uses literary and journalistic work for the particular purpose of creating his own image, of anticipating biography. Such a way of writing is generally perceived as a marketing strategy, however, if considered from the perspective of theoretical approach to pop culture, understood

⁴⁴ *Pisarstwa nie ma bez erudycji...*, s. 9.

⁴⁵ Np. esej *Świat króla Artura*, [w:] A. Sapkowski, *Świat króla Artura. Maladie*, Warszawa 1995.

⁴⁶ Piszę o nich w artykule „*Fanfiction*” jako świadectwo odbioru (w druku) jako typowych formach „piśmiennej oralności”. Najcenniejsze estetycznie dla fanów są wyrazisty styl (ironiczność, intertekstualność, rubaszność) i zaskakujące zwroty akcji.

as the culture postulating the unity of art and life, it turns out to be a sort of experience aimed at achieving realistic aims in life which, beyond economic satisfaction, brings personal realisation and audience satisfaction as well. Sapkowski's means of creative writing, various fantasy characters delegated to contact with the world (as in the role-playing game) exhibit paradoxical effects. Autobiography turns to "auto-bio-play". In the last resort what really represents the author is "re-creating" (P. de Man) mask or "fiction life personality" which appears mainly, though not exceptionally, in Sapkowski's non-literary statements. A key characteristic of the fiction is expressiveness in style tending towards opposing of two so different culture categories: popular and high. In the circumstances of growing superiority of popular discourse, the writer takes on the role of the fantasy classic (namely the classic of historical fantasy). He is an authority among Polish fantasy writers; to develop the authority Sapkowski uses a particular literary "aristocratism" which expresses itself in erudition and intertextual play. In such a way, he reanimates a traditional role of a writer – *auctoritas*, and satisfies the readers' need for the fiction postulated by a pragmatic approach to the unity of art and life, aesthetics and ethics, a work of fiction called autobiography.