BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2021 (LII)
<https://doi.org/10.36770/bp.627>
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Katarzyna Lubawa*

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska /

/ Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, Poland

ORCID: 0000-0001-9243-9966

Rekonstrukcja historii Tristana i Izoldy w *Maladie* Andrzeja Sapkowskiego w kontekście postmodernistycznych tendencji literatury *fantasy*

Reconstruction of the story of Tristan and Isolde in Andrzej Sapkowski's
Maladie in the context of postmodern tendencies in fantasy literature

Abstract: The second half of the twentieth century was the time of the most dynamic development of fantasy, which places this genre in the space of postmodern poetic. One of the first Polish authors utilizing this type fictional setting was Andrzej Sapkowski. His short story, *Maladie*, should be treated as a manifesto of the form and function of this kind of fantastic literature. This paper aims to follow the structure of the story in relation to the intertextuality category, including the retelling strategy, but also distinguishes features of postmodern texts: being a scriptible and above that world-building, literary character of the text and metatextuality. By following the relation between Sapkowski's short story and Joseph Bédier's novel, it is possible to illustrate the standpoint of the Polish author regarding the essence of fantasy and bring closer narrative tools used in his prose.

Keywords: fantasy literature, Arthurian legends, intertextuality, retelling, world-building.

* Katarzyna Lubawa – mgr; doktorantka na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, autorka m.in. publikacji: *Solarpunk. Optymistyczna alternatywa dla cyberpunku* (2019).

Od lat 60. ubiegłego wieku odczuwalna jest coraz silniejsza obecność konwencji fantastycznych w polskiej literaturze. Dzięki wprowadzeniu do obiegu wydawniczego dzieł Tolkiena, do fantastyki naukowej promowanej przez rodzimych autorów dołączyło *fantasy*. Rosnąca popularność gatunku przyczyniła się to zwiększenia zainteresowania badaczy literatury, co jest widoczne w dyskursie naukowym po roku 2000, kiedy to związki *fantasy* z innymi odmianami literatury stały się przedmiotem rozważań wielu naukowców. Na gruncie polskim kontekstem dla definiowania *fantasy* stała się literatura dawna: baśń, mit, epos czy romans rycerski. Podejście anglosaskie natomiast odwołuje się do doświadczenia czytelnika jako czynnika decydującego o tym, czym jest *fantasy*.

Podobny podział w teoretycznych rozważaniach zauważamy również w odniesieniu do odpowiedzi na pytanie: jaki cel ma literatura *fantasy*? Podejście kulturowe przypisuje *fantasy* funkcje edukacyjne, co jednak znacząco zawęży krąg utworów, w których możemy rozpoznać rzeczywiste szerzenie pozytywnych wartości – utożsamianych z kulturą chrześcijańską. W innym ujęciu podejście kulturowe przypisuje tej literaturze funkcję eskapizmu. W tej kategorii mieszczą się utwory przechowujące archetypy, zapomniane wartości czy dawne wyobrażenia; teksty, które oferują ucieczkę od zdehumanizowanej rzeczywistości zdominowanej przez technologię i społeczeństwo masowe. Alternatywę stanowi podejście historycznoliterackie opisujące *fantasy* jako kontynuację wspomnianych dawnych form, co pozwala na realizację ich funkcji w nowej, uaktualnionej wobec oczekiwań odbiorcy oprawie. Podejście to wskazuje również kontestację jako cel utworów *fantasy*. Może to być postawa krytyczna wobec kanonu literackiego i tradycji, ironia względem realizmu czy dialog z powieścią historyczną. Ta perspektywa badawcza obejmować będzie zatem tendencje postmodernistyczne oraz takie narzędzia narracyjne, jak *retelling* czy gry intertekstualne¹.

Fantastyka w swojej istocie pozostaje w bliskiej relacji ze światem zewnętrznym utworu literackiego. Stosunek ten przybierać może rozmaite po-

¹ P. Stasiewicz, *Strategie konstruowania i rekonstruowania światów w fantasy*, [w:] tegoż, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016, s. 49-51.

staci, zawsze jednak pozostaje obecny. W wielu przypadkach odnalezienie tej relacji staje się kluczowe dla zrozumienia tekstu. Jednocześnie literatura fantastyczna, w tym także *fantasy*, to konstrukcja zbudowana ze stosunkowo łatwo rozpoznawalnych elementów, co dodatkowo ułatwia grę z konwencją, której ważnym uczestnikiem jest czytelnik. To znajomość tropów przypisywanych fantastyce jest decydująca w kształtowaniu doświadczenia odbiorcy. Mnogość strategii konstruowania światów wynika z wielości inspiracji, z jakich czerpią autorzy.

Obok tekstów religijnych oraz mitycznych kolejne utwory *fantasy* wzorowane są na tych, które już funkcjonują w obiegu literackim. W takiej sytuacji mówić należy o przyjęciu strategii intertekstualnej. Doskonale opisuje ona bowiem mechanizmy zachodzące w przestrzeni szeroko rozumianej fantastyki, ale również literatury jako medium – już od czasów antycznych. Na polu *fantasy* intertekstualność widoczna jest w sposób szczególny, ponieważ w samą konwencję wpisane jest powielanie rozwiązań formalnych, estetycznych założeń, a także tematów. Powodów upatrywać należy między innymi w źródłach inspiracji *Władcy pierścieni* J. R. R. Tolkiena oraz wynikających z tego dalszych wpływach na rozwój tego gatunku². Jednocześnie zakorzenienie w licznych odmianach literatury pozwala autorom modyfikować tolkienowski paradygmat, wzbogacając katalog inspiracji między innymi o powieść historyczną. Perspektywa narzucona przez ten gatunek pozwoliła zracjonalizować *fantasy*, odjąć mu nieco z baśniowości poprzez wzmocnienie roli bohatera – już nie podrzędnego wobec fabuły. Ponadto należy zwrócić uwagę na fakt, iż wykorzystanie w dziełach *fantasy* elementów historycznych stanowi zjawisko intertekstualne.

Do strategii intertekstualnych zaliczyć należy *retelling*. Sam Sapkowski wyjaśnił ten termin w swojej książce *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*. Ukryte pod tym słowem opowiadanie na nowo baśni, mitów czy legend powinno zawierać w sobie cel przekonania czytelnika do przyjęcia proponowanej przez autora wersji za prawdziwą oraz euhemeryzację rozumianą jako pozbawienie fabuły bajkowości przy pozostawieniu w narracji magii³. Szczególnym przykładem *retellingu* jest

² P. Stasiewicz, *Intertekstualność w fantasy*, [w:] tegoż, *Między światami...*, s. 157-158.

³ A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001, s. 39.

książka Andrzeja Sapkowskiego *Świat króla Artura. Maladie*. Jej pierwsza część to esej poświęcony transformacji postaci znanych z legend arturiańskich w kulturze na przestrzeni wieków. Autor sagi o Wiedźminie z właściwą sobie erudycją przytacza kolejne wyobrażenia nie tylko samego Artura, ale również jego rycerzy oraz innych bohaterów, którzy znaleźli swoje miejsce w tradycji literackiej właśnie dzięki fascynacji królem Camelotu. Sapkowski niejako opowiada na nowo historie dotyczące rycerzy okrągłego stołu, przedstawiając w syntetyczny sposób rozwój poszczególnych wątków w kolejnych wersjach opowieści.

W drugiej części książki zamieszczono opowiadanie *Maladie*, dla którego inspiracją była historia tragicznej miłości Tristana i Izoldy. Nim jednak zajmujemy się tym utworem, warto zwrócić uwagę na samą legendę. Podobnie jak inne przekazy pochodzące z kręgu legend arturiańskich i ta przeszła liczne przeobrażenia w literaturze i sztuce. Obecnie funkcjonuje ona w kulturze w kilku wariantach, w tym w zachowanym we fragmentach tekście Tomasza z Brytanii (XII wiek), utworze *Le Roman de Tristan* autorstwa Beorula (XII wiek) czy niedokończonym poemacie *Tristan und Isolde* Gotfryda ze Strasburga (XIII wiek). W wieku XIX na podstawie ostatniego z wymienionych Ryszard Wagner stworzył dramat muzyczny *Tristan und Isolde*, Algernon Charles Swinburne napisał poemat *Tristram of Lyonesse*, natomiast Joseph Bédier – powieść *Dzieje Tristana i Izoldy*. Współczesna nam popkultura również sięgnęła po tę opowieść, tym razem przybliżając ją odbiorcom za pośrednictwem filmu. Ostatni powstał w 2006 roku. *Tristan i Izolda* w reżyserii Kevina Reynoldsa w dość swobodny sposób wykorzystuje legendę, eliminując między innymi motyw miłosnego napoju.

Za inspirację dla *Maladie* posłużyły warianty legendy zawarte w poemacie Tomasza z Brytanii oraz powieści Bédiera. Ostatni tekst, na język polski przełożony przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego, uznaje się za wersję najbardziej kompletną pod względem fabularnym. W niej to poznajemy losy Tristana z Lyonesse⁴ od czasów dzieciństwa aż do śmierci. Jako młody chłopiec Tristan trafił na dwór swojego wuja Marka, króla Kornwalii. Szybko zdobył jego uznanie i stał się jedną z najważniejszych osób w otoczeniu władcy. Kiedy Morhołt w imieniu króla Irlandii przybył do zamku Tyntagiel po należny haracz, Tristan stanął z nim do pojedynku. W walce na Wyspie Świętego Samso-

⁴ W polskim wydaniu Tristana z Lonii.

na Tristan zabił przeciwnika, jednak sam został ranny. Zatrute ostrze Morhołta doprowadziło go na skraj śmierci i w swoim ostatnim życzeniu Tristan poprosił wuja, by zaniósł go na barkę i puścił ją w morze, by tam mógł umrzeć. Fale zaniósły łódź aż do Irlandii, gdzie rybacy odnaleźli Tristana i zabrali go do Izoldy Jasnowłosej, jedynej, która mogła go uleczyć. Gdy odzyskał siły, świadomy niebezpieczeństwa, jakie mu grozi, uciekł i wrócił do Kornwalii. Do Irlandii wraca ponownie z poselstwem od swojego władcy i propozycją małżeństwa między Markiem a córką króla. Izolda Jasnowłosa miała być nagrodą dla tego, kto pokona smoka gnębiącego mieszkańców Weisefortu. Po zabiciu bestii i dowiedzeniu, że to on tego dokonał, Tristan wystąpił przed królem.

Matka Izoldy, chcąc zapewnić jej szczęście u boku Marka, dała jej służącą napój miłosny. Brangien miała za zadanie podać go zaślubionej parze podczas uczty weselnej. Przypadek sprawił jednak, że podczas podróży statkiem do Kornwalii napój wypili razem Izolda i Tristan. Po ślubie kochankowie spotykali się potajemnie, jednak wrogość baronów wobec Tristana doprowadziła w końcu do ich zdemaskowania. Młodzi uciekli przed gniewem króla i znaleźli schronienie w Lesie Moreńskim. Do powrotu skłoniła ich litość Marka – gdy ten odnalazł kochanków, zamiast odebrać Izoldę siłą, zostawił w ich kryjówce swój pierścień i miecz. Spryt kochanków pozwolił Izoldzie przejść sąd przez rozpalone żelazo, który miał zdecydować o jej winie, natomiast Tristan opuścił Kornwalię. Odwiedzał wiele miejsc i przeżywał rozmaite przygody, aż dotarł do Bretanii nękaną przez hrabiego Ryjola z Nantes. Za udział w walce z najeźdźcą diuk Hoel ofiarował Tristanowi swoją córkę, Izoldę o Białych Dłoniach. Przekonany o tym, że Izolda Jasnowłosa o nim zapomniała, Tristan poślubił ją. Gnębiony jednak tęsknotą za ukochaną wrócił do Kornwalii. Tam doszło do nieporozumienia, które rozdzieliło kochanków. Tristan postanowił jednak ponownie udać się do zamku Marka, gdzie Izolda żałowała sposobu, w jaki wygnała ukochanego. Wkrótce jednak Tristan musiał uciekać, a w drodze do Bretanii został ranny. Rana źle się goiła i lekarze nie potrafili znaleźć sposobu, by uleczyć Tristana. Posłał on więc Kaherdyna po Izoldę Jasnowłosą, nakazując mu, by w drodze powrotnej rozwinął biały żagiel, jeśli królowa znajduje się na statku, lub czarny, jeśli została w Kornwalii. Na wieść o powrocie przyjaciela targany gorączką Tristan zapytał czuwającą przy nim Izoldę o Białych Dłoniach o kolor żagla. Ta w akcie zemsty okłamała go, mówiąc, że żagiel jest czarny. Słyszając to, Tristan umarł. Izolda, która przybywa chwilę później,

również umarła u boku swojego kochanka. Po śmierci oboje zostali położeni w sąsiadujących grobach, jednak w nocy z grobu Tristana wyrósł głóg, który połączył go z grobem Izoldy. Pomimo prób odcinania, każdego dnia głóg wyrasta na nowo, dowodząc siły uczucia, jakie łączyło Izoldę i Tristana.

Intertekstualnym zabiegiem, typowym dla *retellingu*, jaki zastosował w swoim opowiadaniu Sapkowski, jest zmiana postaci, których oczyma śledzimy opowieść. W *Maladie* ukazana została perspektywa Branwen (Brangien), służącej Iseult (Izoldy), oraz Morholta. W tekście Bédiera Brangien uczestniczy przede wszystkim w wątku dotyczącym napoju miłosnego – matka Izoldy powierza go właśnie służącej. Z poczucia winy, jakie odczuwa po wypiciu wywaru przez Tristana, a nie Marka, Brangien zastępuje swą panią w noc poślubną, by król nie zauważył, że jego świeżo poślubiona żona nie jest już dziewicą⁵. Po tym, jak Brangien o mało nie ginie z ręki niewolników na rozkaz Izoldy, Brangien usuwa się w cień i zostaje jedynie wspomniana kilka razy jako wierna towarzyszka królowej. Epizod Morholta w powieści jest jeszcze krótszy. Rycerz pojawia się na dworze króla Marka na początku opowieści, by ściągnąć z Kornwalii haracz w postaci trzynastu dziewcząt i trzynastu chłopców w wieku piętnastu lat. Rzuca przy tym wyzwanie każdemu baronowi, który nie zgadza się z tym żądaniem. Podejmuje je wyłącznie Tristan i podczas pojedynku zabija Morholta⁶. Zatruta rana, jaką odnosi w tej walce stanowi katalizator, który popycha bohatera na drogę spotkania ze swą przyszłą ukochaną. Nie będzie zatem błędne stwierdzenie, że zarówno Brangien, jak i Morholt w oryginalnej opowieści przyjmują rolę tych, którzy wprowadzają w ruch historię miłosną. Właśnie z tego potencjału narracyjnego skorzystał Sapkowski w swoim opowiadaniu.

W *Maladie* to Branwen i Morholt są głównymi bohaterami, a irlandzki rycerz pełni dodatkowo funkcję narratora. Opowiadanie rozpoczyna się w momencie, gdy Morholt spotyka na bretońskim wybrzeżu Branwen. Nie wie on, jak się znalazł w tym miejscu i pozwala, aby to jego towarzyszka wyznaczyła kierunek dalszej podróży. Tym okazuje się zamek, w którym przebywa umierający Tristan wraz z Iseult o Białych Dłoniach. W drodze Morholt i Branwen zostają napadnięci przez bandytów, którzy oprócz pieniędzy, jedzenia

⁵ J. Bédier, *Dzieje Tristana i Izoldy*, tłum. T. Boy-Żeleński, Łódź 2010, s. 26.

⁶ Tamże, s. 12.

oraz ubrania żądają także pozostawienia z nimi służącej. Branwen, próbując ocalić Morholta, zgadza się im oddać dobrowolnie, jednak rycerz szybko rozprawia się z napastnikami. Po dotarciu na zamek bohaterowie dowiadują się, że Tristan jest bliski śmierci, a wszyscy wyczekują przybycia statku z Iseult Jasnowłosą. Czas oczekiwania Morholt wypełnia piciem oraz rozmowami z Branwen, w której zakochuje się z wzajemnością. Służąca jest przekonana, że oboje znaleźli się w tym miejscu w jakimś celu:

Jesteś pewien? Skąd wzięliśmy się na tym wybrzeżu, jednocześnie, ty i ja? Czy pamiętasz? Czy nie wydaje ci się możliwe, że przywiozła nas tu łódź bez steru? Ta sama, która przygnała niegdyś Tristana do ujścia rzeki Liffey? Wyłaniająca się z mgły łódź Avalonu, łódź pachnąca jabłkami? Łódź, na którą kazano nam wsiąść, bo legenda nie może zakończyć się bez nas, bez naszego udziału? Bo to właśnie my, nie kto inny, mamy zakończyć tę legendę? A gdy ją zakończymy, wrócimy na wybrzeże, a łódź bez steru będzie tam na nas czekała, a my będziemy musieli wsiąść do niej i odpłynąć, roztopić się we mgle? Morholcie?⁷

W opowiadaniu Sapkowskiego Iseult o Białych Dłoniach mówi Tristano- wi, że żagle statku są białe. Morholt zauważa, że statek wciąż jest zbyt daleko, by można było dostrzec ich kolor. Tristan umiera jednak z myślą, że jego ukochana jest blisko. Iseult o Białych Dłoniach oddała się, później Morholt i Branwen odkrywają, że popełniła samobójstwo. Na zamku pojawiają się rycerze, którzy w powieści Bédiera spiskowali przeciwko Tristanowi i zostali przez niego oraz Gorvenala zabici. Podobnie jak Branwen i Morholt przypłynęli oni do Bretanii „łodzią bez steru”. Okazuje się, że przybyli, by zniszczyć legendę Tristana i Izoldy. Kluczowym momentem jest tu odpowiedź Morholta na pytanie Mariadoca o imię. Odpowiada on bowiem „Tristan”, ratując tym samym legendę w jedyny możliwy sposób: poprzez rozpoczęcie nowej⁸. Opowiadanie kończy się opuszczeniem zamku przez nową parę kochanków. Morholt widzi statek płynący z Kornwalii – jego zdaniem żagle nie są ani białe, ani czarne, są po prostu brudne.

⁷ A. Sapkowski, *Maladie*, [w:] tegoż, *Świat króla Artura. Maladie*, Warszawa 1995, s. 192.

⁸ Tamże, s. 201.

Tym, co wyróżnia *Maladie* jako *retelling* znanej legendy to obecność elementów typowych dla literatury postmodernistycznej. W przeciwieństwie bowiem do konwencjonalnych prób odświeżenia dawnych tekstów Sapkowski nie wzbogaca pierwowzoru o treści zgodne ze współczesną problematyką. Zamiast tego pisarz nadaje narracji metatekstualny charakter. Niemal oniryczny klimat, regularnie powracający motyw zapachu jabłek będący nawiązaniem do śmierci, która towarzyszy narracji przez cały czas trwania akcji, niejasny początek historii to proste zabiegi, które wyraźnie wskazują, że *Maladie* nie jest wyłącznie opowiadaniem historii o Tristanie i Izoldzie na nowo, dla współczesnego czytelnika. Protagonisci opowiadania od początku mają pełną świadomość, że są jej bohaterami, roli, jaką w niej mają odegrać, a przy tym nie godzą się z tym bez protestów. Nie kryją się z emocjami, jakie żywą wobec tego, co dzieje się wokół. Znaczące są tym samym imiona postaci. Dla każdej są one przede wszystkim określeniem funkcji, jaką mają spełnić w opowieści, ale nie mówią nic o ich osobowości czy tożsamości. Na dodatkową uwagę zasługuje przy tym imię Morholta.

W *Świecie króla Artura* Sapkowski zwraca uwagę, że jego źródłosłów *marchawg* w języku walijskim oznacza walczącego konno wojownika, „królewskiego czempiona, którym Morholt był”⁹. Tym samym komunikuje ono pozycję społeczną bohatera oraz rolę, jaką odegrał w życiorysie Tristana. Niemal do końca też walczy o zachowanie tej tożsamości irlandzkiego rycerza, który w przeszłości stoczył z Tristanem pojedynek. Dopiero spotkanie z przeciwnikami, którzy pragną zniszczenia legendy, sprawia, że dokonuje się w nim przełom i wchodzi on w nową rolę, rolę tego, który rozpocznie nową legendę, ratując tym samym opowieść o Tristanie i Izoldzie. Przestaje być jedynie pobocznym bohaterem w czyjejś historii, a staje się głównym swojej własnej. Przywoływany przez Piotra Stasiewicza Christopher J. Caes interpretuje zabicie przybyłych na zamek rycerzy jako symboliczne pokonanie modernistycznego racjonalizmu i naiwnego zwierzenia „prawdom” literatury powstałej przed postmodernizmem¹⁰. *Maladie* ma zdaniem Caesa stanowić swoistą teorię współczesnej *fantasy* oraz wskazywać rolę tego typu literatury w przestrzeni kultury postmodernistycznej. Funkcja ta ma być analogiczna

⁹ A. Sapkowski, *Świat króla Artura*, [w:] tegoż, *Świat króla Artura. Maladie*, s.125.

¹⁰ P. Stasiewicz, *Intertekstualność w fantasy*, s. 275.

wobec tej, jaką celtyckie opowieści pełniły dla swoich odbiorców. Oznacza to, że *fantasy* postrzegać należy jako kategorię estetyczną, która „proklamuje opowiadanie historii, a zarazem w tym samym czasie umieszcza te historie w niemożliwych światach i nie może tym samym uniknąć posądzenia o wewnętrzną sprzeczność”¹¹. W *fantasy* powstają nie narracje dla świata rzeczywistego, ale narracje, w których zachodzi zgodność historii, opowieści oraz bohatera. Rzeczywistość dwudziestowieczna nie jest w stanie tego zaoferować, dlatego jedynym rozwiązaniem pozostaje immersja w świecie fikcyjnym, a najpełniej potrzeby w zakresie wspomnianej jedności elementów narracyjnych zapewnia właśnie *fantasy*. W *Maladie* Morholt poddaje się przemianie z ofiary modernistycznego racjonalizmu w prawdziwą, niezależną osobowość. Transformacja ta następuje stopniowo, poprzez kolejne interakcje z Branwen, które sprawiają, że Morholt zaczyna pragnąć czegoś dla siebie.

Opowiadanie, w którym opowieść i prawda są jednością, wciąż jednak nie pozwala zapomnieć czytelnikowi, że wszystko rozgrywa się w sferze imagacji. Ową performatywność tekstu Sapkowski umacnia poprzez anachroniczny charakter narracji. Świadomie pogłębia on ten element z legend arturiańskich, które z biegiem czasu uległy na tyle dużemu zniekształceniu, by zatrzeć zgodne z historią tło wydarzeń. Opowieści o Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu powstały około VI–VII wieku, jednak w inspirowanych nimi utworach król Camelotu przedstawiany jest jako feudalny władca z okresu późnego średniowiecza. Sam Morholt postępuje wobec Iseult o Białych Dłoniach zgodnie z obyczajem rycerskim, wspomina turnieje, w których uczestniczył, ale jednocześnie mówi o tym, że chrystianizacja Irlandii dopiero się rozpoczyna.

Imiona, a szerzej tożsamość bohaterów opowiadania, oraz narracyjne anachronizmy to elementy bezwzględnie wskazujące na związek z poetyką postmodernistyczną. Warto zwrócić też uwagę na szerszy kontekst relacji *fantasy* z postmodernizmem. Za punkt zwrotny uznać należy publikację *Władcy pierścieni*, uważaną za niezgodną z panującymi wówczas tendencjami w prozie. W pewnym stopniu powieść Tolkiena realizuje niektóre założenia postmodernizmu – tradycja posłużyła w tym przypadku jedynie za materiał do stworzenia świata istniejącego wyłącznie w granicach dzieła literackiego i całkowicie autonomicznego od wszystkiego poza nim. Należy jednak uwzględnić biogra-

¹¹ Tamże, s. 276.

fię autora i jego przynależność do „straconego pokolenia”, którego mentalność wyraźnie można dostrzec w jego twórczości. Stąd też zauważalne związki pozostają jedynie pozorne. Tolkien nie niszczy bowiem ramy narracyjnej, jak mają to w założeniu czynić postmoderniści. Tworzy natomiast własny, częściowo idealistyczny świat wartości. Nie można jednak zaprzeczyć, że dzieła rozgrywające się w Śródziemiu nie wywarły wpływu na późniejszych twórców literatury *fantasy*.

Przełom zapoczątkowany przez Tolkiena otworzył drogę kolejnym autorom, którzy doświadczając przemian cywilizacyjnych drugiej połowy XX wieku, z całą mocą zwrócili się ku poetyce postmodernizmu, dla którego za najważniejszy wyróżnik w kontekście *fantasy* Piotr Stasiewicz uznaje pisalność. To jeden z terminów wykorzystanych przez Ihaba Hassana w stworzonej przez niego tabeli opozycji między modernizmem a postmodernizmem. W ramach pisalności mieści się między innymi antyforma, zabawa, przypadek, anarchia, brak interpretacji czy dekonstrukcja¹². Jednocześnie pamiętać należy o nadrzędnym celu literatury postmodernistycznej, jakim jest opowiadanie samo w sobie. W drugiej połowie XX wieku uporządkowana struktura zastąpiona została przez znacznie mniej rygorystyczne formy twórcze. *Fantasy*, będąca konwencją niezwykle nieodokreśloną, pozostawiającą wiele przestrzeni na eksperymenty, a zarazem obejmująca bogaty zbiór rekwizytów, których użycie nie pozostawia wątpliwości co do konwencji, z jaką mamy do czynienia, najpełniej wpisuje się właśnie w ten model narracyjny. Wyznaczanie granic fantastyki we wszelkich jej odmianach pozostaje w niezgodzie z jej istotą, jaką jest nieustanna zmienność i powstawanie na nowo. Podobnie próba uporządkowania tekstów *fantasy* według zbyt ściśle określonych kryteriów naraża na ryzyko stworzenia obszernego katalogu, gdzie poszczególne kategorie mieścić będą pojedyncze utwory.

Istotnym elementem poetyki postmodernizmu jest ponadto omówiona wcześniej intertekstualność wynikająca z przekonania o pantekstualności naszej kultury. Rzeczywistość, jaką poznajemy, zapośredniczona jest przez teksty, ale także nasze doświadczenie dokumentujemy w formie tekstów¹³. Proces ten w sposób szczególny umocniło istnienie mediów społecznościowych, które stały się nieodłącznym elementem naszej codzienności. To zanurzenie

¹² P. Stasiewicz, *Fantasy i postmodernizm*, s. 296.

¹³ Tamże, s. 286.

w tekstach wymusza interakcję pomiędzy tekstami i eliminuje obiektywizm. Odwołanie do „oryginalnej” twórczości pozwala na podważenie kanoniczności, ale też autorytetu aktu pisania – każdy tekst powstaje bowiem w wyniku indywidualnych decyzji autora.

W liczącym czterdzieści cztery strony opowiadaniu Andrzej Sapkowski zrealizował najważniejsze założenia, jakie charakteryzują postmodernizm. Jako *retelling Dziejów Tristana i Izoldy* stanowi utwór w pełni intertekstualny, spełniający także trzy inne wyróżniki, jakie Stasiewicz przypisuje postmodernistycznej *fantasy*¹⁴. Pierwszy z nich, ontologiczność, objawia się poprzez manifestacyjną tekstualność – odniesienie do innego, znanego czytelnikowi tekstu (powieści Bédiera) oraz elementu rzeczywistości (celtyckiej legendy). Literackość, czyli nacechowanie stylistyczne, to w przypadku *Maladie* niemal oniryczny nastrój, anachronizmy wewnątrz świata przedstawionego czy też przywrócenie do życia bohaterów, którzy w oryginalnej historii ponieśli śmierć. Trzecia cecha to metatekstualność obrazowana przez świadomość postaci o funkcjonowaniu wewnątrz rozgrywającej się legendy, której są częścią. Tym samym *Maladie* traktować należy jako skondensowaną formę dla poglądów pisarza na fantastykę. Zawarł je on w głośnym eseju *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*. Rady kierowane do innych twórców gatunku ograniczają się do kilku głównych uwag.

Zdaniem Sapkowskiego literatura *fantasy* ma się opierać na znajomości tekstów źródłowych, do których zalicza mitologię celtycką oraz mity arturiańskie, a także kanon literatury dwudziestowiecznej tego gatunku. Autor *Wiedźmina* przypisuje też, zgodnie z postmodernistycznymi tendencjami, ważną rolę czytelnikowi, który dokonuje uaktualnienia tematów podejmowanych w tekście, w tym konfliktów religijnych czy rozważań historiozoficznych¹⁵. Zespaja w ten sposób poetykę *fantasy* z literaturą o istotnym znaczeniu dla naszego kręgu kulturowego. Jednocześnie poddaje ją modyfikacjom adekwatnym dla czasu, w jakim powstaje utwór nią inspirowany. Umieszczając zatem intertekstualność, dialogowy charakter tekstu jako fundament pisania *fantasy*,

¹⁴ Tamże, s. 298.

¹⁵ J. Zając, *Światy (nie)przedstawione. O twórczości Andrzeja Sapkowskiego*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych tom 3*, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2019, s. 368.

Katarzyna Lubawa, *Rekonstrukcja historii Tristana i Izoldy w „Maladie” Andrzeja Sapkowskiego...*

Sapkowski lokuje ten gatunek w paradygmacie postmodernistycznym. Ponadto jako jeden z pierwszych polskich pisarzy *fantasy* to on wyznaczył kierunek dalszego rozwoju konwencji na naszym rodzimym gruncie, co dodatkowo zwiększa wpływ, jaki miał jego punkt widzenia na innych twórców.

Bibliografia

Bédier J., *Dzieje Tristana i Izoldy*, tłum. T. Boy-Żeleński, Łódź 2010.

Sapkowski A., *Świat króla Artura. Maladie*, Warszawa 1995.

Stasiewicz P., *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016.

Zajac J., *Światy (nie)przedstawione. O twórczości Andrzeja Sapkowskiego*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych tom 3*, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2019.