BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2021 (LII)
<https://doi.org/10.36770/bp.638>
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Łukasz Kucharczyk*

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Polska /

/ Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw, Poland

ORCID: 0000-0003-1216-6908

(Anty)bohaterowie w gąszczu aluzji. Poetyka powieści fantastycznej w *Słowodzielce* Anny Szumacher

(Anti)heroes in the thicket of allusions. The poetics of the fantasy novel in Anna Szumacher's *Słowodzielka*

Abstract: In the article, I analyze Anna Szumacher's novel *Słowodzielka* as a metatextual work, talking about the conventions and traditions of fantastic literature. I begin by discussing the ontological status of the novel's characters, their mismatch with the heroic pattern established in the tradition, and I define them as anti-heroes. Then I go on to discuss the intertextual strategies presented in the novel. I end my analysis with a discussion of the morphology of genres change in *Słowodzielka*.

Keywords: fantasy, antihero, intertextuality, genre, parody.

* Łukasz Kucharczyk – dr, adiunkt Katedry Polskiej Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej Wydziału Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, autor monografii *Granice ciała. Somapoetyka w twórczości Stanisława Lema* (2018).

Polska literatura fantastyczna inspirowana twórczością Terry'ego Pratchetta posiada dość bogatą reprezentację. Wystarczy przypomnieć *Kłopoty w Handriholm* Wojciecha Świdzieniańskiego, *Awanturę na moście* Marcina Hybela, *Ani słowa prawdy* Jacka Piekary, czy *Cuda i dziwy Mistrza Haxerlina* autorstwa Jacka Wróbla. Debiutancka powieść Anny Szumacher z pewnością wpisuje się w ten nurt naszego rodzimego *fantasy*¹ – autorka została zresztą już doceniona przez czytelników, o czym świadczy dwukrotna nominacja do Nagrody Fandomu Polskiego im. Janusza Zajdla za opowiadania w 2017 roku oraz za powieść w 2019. Recenzenci zwracali uwagę na ironię, absurd i nawiązania intertekstualne w powieści², jak również jej surrealizm i archtekstowe nawiązania do utworów Luigi Pirandella oraz Jerzego Broszkiewicza³. Zacytujmy fragment jeszcze innej recenzji:

Do początkowych zabaw z „książkowością” historii oraz schematami fantastycznych historii nie powinniśmy się przyzwyczajać. Pojawiają się one jedynie na kilkunastu pierwszych stronach, a chwilę później ustępują miejsca kolejnej postmodernistycznej atrakcji – nieco mniej oryginalnemu, ale nadal radośnie szalonemu pomysłowi, przywodzącemu na myśl francuską komedię *Goście, goście*. Szumacher otwiera sobie furtkę do kolejnej porcji żartów i kreatywnych zagrywek, jednak nawet w tym miejscu nie pozostaje na długo, bo już po chwili pędzi tam, gdzie czeka na nią jeszcze więcej okazji do łamania zasad i praw fantastycznej fizyki⁴.

¹ Więcej o polskiej fantastyce, która gra z konwencją klasycznej *fantasy* pisze np. Katarzyna Kaczor [w:] K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, [w:] *Anatomia wyobraźni*, red. S.J. Konefał, Gdańsk 2014, s. 181-198. „Nurt pratchettowski”, który wspominałam w artykule, nie doczekał się jeszcze opracowania, natomiast o poetyce samego autora *Blasku fantastycznego* można przeczytać w pracach następujących autorów: T. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013, s. 275-297; P. Stasiewicz, *Miedzy światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016, s. 217-22; G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2009, s. 156-158; M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009; M. Janoszka, *Ludzkie i nie-ludzkie w cyklu „Świat Dysku” Terry’ego Pratchetta*, [w:] *Literatura popularna. T. 2. Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos, D. K. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek, Katowice 2014.

² S. Krempa, *Recenzja książki: „Słowodzielka”*, <https://www.granice.pl/recenzja/slowodzicielka/28869> [dostęp: 6.11.2021].

³ L. Dobrzyńska, *Anna Szumacher „Słowodzielka – recenzja*, <https://paradoks.net.pl/read/38221-anna-szumacher-slowodzicielka-recenzja> [dostęp: 6.11.2021].

⁴ W. Bryk, *Solidna dzialka metatekstualności i dożylnie podany postmodernizm. Recenzja książki „Słowodzielka”*, [w:] <https://nerdheim.pl/post/recenzja-ksiazki-slowodzicielka/> [dostęp: 6.11.2021].

Wydaje się więc, iż od wymienionych poprzedniczek odróżnia omawianą powieść bardzo wysokie stężenie takich zabiegów, jak autotematyzm, intertekstualność oraz przełamywanie fabularnych stereotypów, co w połączeniu z naturalną dla literatury postpratchettowskiej parodią czyni ze *Słowodzielki* utwór, który uznać można za będący refleksją nad możliwościami sprawczy mi gatunku, jest to więc w zasadzie „powieść metafantastyczna”, w której samą fabułę uznać można za pretekst ku rozważaniom o naturze teoretycz-noliterackiej.

Już sama sytuacja wyjściowa zarysowana w powieść zdaje się być dość osobliwa – utwór rozpoczyna się od prologu, w którym świat przedstawiony zostaje jakby dopiero „stwarzany ze słów” – pojawiające się postacie posiadają szczątkową samoświadomość, zdają się wiedzieć, że stanowią elementy świata wewnętrznego utworu literackiego, stwierdzają, że w ich historii brakuje głównego bohatera. Warto zastanowić się nad ich statusem ontologicznym. Jak zauważa Henryk Markiewicz, postać powieściowa już od połowy XIX wieku doświadczała zjawisk takich, jak redukcja – rozumiana jako jedynie zewnętrzny ogląd postaci, relatywizacja – niepełna wiarygodność wiedzy, którą posiada na temat postaci narrator, dezintegracja – łączenie w jednej postaci postaw i działań wzajemnie ze sobą sprzecznych, a także degradacja⁵, która wydaje się być prymarna dla omawianej powieści:

[...] polegała na tym, że została ona podporządkowana innym celom artystycznym: stała się tylko substratem dla ukazania uniwersalnych procesów i mechanizmów psychiki, składnikiem parabolicznego modelu sytuacji człowieka w świecie, lub tworzywem eksperymentu formalnego”⁶.

Brak w fabule głównego bohatera, który według klasycznego modelu powieści *fantasy*, tworzonej najczęściej na bazie mitu arturiańskiego, powinien być, zgodnie ze słowami Andrzeja Sapkowskiego, „Wybrańcem Przeznaczenia”, którego zadaniem jest wyruszenie na długą i niebezpieczną wyprawę, której celem jest zdobycie „Niesłuchanie Cudownego Przedmiotu” za wyłącz-

⁵ H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badanie*, „Pamiętnik literacki” 1981, nr 2, s. 148-149.

⁶ Tamże, s. 149.

Łukasz Kucharczyk, *(Anty)bohaterowie w gąszczu aluzji. Poetyka powieści fantastycznej...*

nie którego pomocą zniszczyć można panujące w świecie zło⁷, jest pierwszym poważnym eksperymentem formalnym w *Słowodzicielce*. Markiewicz pisze, że celowo nie nazywa przedmiotu swych badań „bohaterem”, gdyż określenie to konotuje skojarzenia z heroizmem i pierwszoplanowością, natomiast termin „postać” jest semantycznie neutralna, stanowi: „[...] jednostkowy podmiot, któremu przyporządkowane są właściwości, czynności i stany, zewnętrzne i wewnętrzne”⁸.

Kim w takim razie są powieściowe postacie? Można chyba stwierdzić, że posiadają wszelkie cechy stereotypowych „postaci pobocznych” powieści fantastycznej – Erwon Jord to przyboczny księcia koronnego i nauczyciel szermierki na zamku, Agni Veer jest muzykantem, zaś Hydra w ogóle nie pamięta kim jest, dopiero w następnych rozdziałach powieści czytelnik dowiaduje się, że to płatny zabójca. Warto zwrócić uwagę na to, że autorka już na wstępie powieści wykorzystuje zabiegi znane z popularnych gier fabularnych, polegających na grupowym kreowaniu fabuły przypominających swą treścią klasyczne powieści fantastyczne. Notatka, którą znajduje pod swoim butem Agni, przypomina „kartę postaci”, która jest niezbędnym elementem „scenariusza gry”, ponieważ zawiera najistotniejsze informacje o roli, jaką gracz będzie odgrywał. Z kolei Shuk-atch – gliniana kulka, która potoczona po ziemi potrafi wskazać właściwą drogę do celu, kojarzyć się można z konieczną podczas rozgrywki kostką, po której rzucie Mistrz Gry komunikuje graczowi, co właśnie dzieje się z jego postacią.

Nie jest to oczywiście zabieg nowy – należy pamiętać, że już w otwierającym cykl Świata Dysku *Kolorze magii* Pratchetta bogowie również grali w coś na kształt gry fabularnej, decydując tym samym o dalszych losach powieściowych postaci. Powracając do rozważań o „antyheroiczności” trójki postaci – Marta Kładź, pisząc o roli mitu bohaterskiego w twórczości Tolkiena i Lema, referuje ustalenia najważniejszych jego badaczy: według Eleazara Mieleńskiego wzorca bohatera mitu należy szukać w archaicznych przedstawieniach praprzodka-demiurga, bohatera kulturowego, który bywa protopłastą całej ludzkości, dokonuje czynów o wymiarze kulturowym i zwycięża nad potworem, przywracającym tym samym kosmogoniczny porządek niwelujący

⁷ A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini*, Warszawa 2011, s. 167-168.

⁸ H. Markiewicz, *Postać literacka...*, s. 153.

działania chaosu. W myśli Northropa Frye'a nośnikiem mitu bohaterskiego jest *quest*, czyli poszukiwanie funkcjonujące jako naczelný składnik mitu romansowego. Dzieli się on na trzy etapy: niebezpieczną wyprawę i wstępne pomniejsze przygody, najważniejszą walkę oraz potwierdzenie heroizmu bohatera (nawet jeśli w kluczowej potyczce poniósł on śmierć). Z kolei Joseph Campbell ukazuje, że zasadami mitu bohaterskiego rządzą uniwersalne zasady, przez co możliwe jest uznanie wszystkich możliwych postaci z mitów i legend do jednej – typowa, ponadhistoryczna sekwencja czynów bohatera możliwa jest do znalezienia we wszystkich kulturach i epokach, składają się na nią oddzielenie, inicjacja oraz powrót.

Marta Kładź pisze, iż we wszystkich tych propozycjach odnaleźć można cechę charakterystyczną – sekwencyjność zdarzeń właściwych dla losów bohatera. Uniwersalna biografia mitycznego herosa musi więc zawierać takie elementy, jak wyprawa, walka (najczęściej z potworem), zstąpienie do krainy śmierci, powrót lub zmartwychwstanie – staje się ona modelem dla biografii wielu bohaterów zamieszkujących Tolkienowskie Śródziemie⁹. Nie sposób nie zwrócić uwagi na to, że poszukiwanie, które gna mitycznego bohatera (lub bohatera klasycznej powieści *fantasy*) naprzód, związane jest zawsze z wielkim celem, który finalnie doprowadzić ma do konfrontacji z siłami zła i odzyskaniem ładu. Takie motywacje nie kierują postaciami z kart *Słowodzielki* – są one zagubione, posiadają jedynie fragmentaryczną tożsamość, cel, który im przyświeca, nie jest heroiczny, usiłują odnaleźć protagonistę, bo dopiero on może im nakreślić sens właściwego działania.

Inne postacie powieściowe również dostrzegają ten brak heroizmu – w rozdziale opowiadającym o uratowaniu księżniczki Książę Alighieri Wiwern zauważa, że wybawcy jego córki są „mało bohaterscy”. Być może w ich przypadku należałoby więc mówić o antybohaterstwie, w rozumieniu, jakie nadał temu terminowi Michał Januszkiewicz. Oto jak badacz wyjaśnia, kim jest antybohater:

Antybohater nie jest po prostu pozbawionym wszelkich zasad łajdakiem czy nikczemnikiem. To chyba najważniejsze rozpoznanie dotyczące tej postaci. Anty-

⁹ M. Kładź, *Mit bohaterski w twórczości J. R. R. Tolkiena i Stanisława Lema w ujęciu komparatystycznym*, „Wiek XIX: Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2009, nr 2, s. 220-223.

bohater uwikłany jest najczęściej w konflikty moralne, bywa też, że wywołuje niechęć odbiorcy. Z drugiej strony jednak, w równej mierze wywołuje również i współczucie. Niekiedy przeraża i smuci, z drugiej strony – bawi i śmieszy. Jedną z najważniejszych teorii komizmu (reprezentowana m.in. przez Immanuela Kanta, Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Friedricha Theodora Vischera, Nikołaja Czernyszewskiego, Jurija B. Boriewa, Anatola Łunaczarskiego) zakłada jako jego warunek kontrast, odchylenie od normy, sprzeczność. Z takimi sprzecznościami i kontrastami mamy właśnie do czynienia u antybohatera. Antybohater to człowiek, który, jeśli ma złe intencje, powoduje dobre skutki. Jeśli pragnie dobra – osiąga zło. Im bardziej marzy o ideałach, tym większej dokonuje ich kompromitacji – i na odwrót. Brak cech heroicznych ujawnia w tym przypadku tęsknotę do heroizmu; podważanie ogólnie przyjętych zasad moralnych ukazuje zarazem tęsknotę za tymi zasadami. Jako człowiek świadomy i samoświadomy antybohater odkrywa jedynie iluzyjność czy fikcjonalność porządku społecznego, obnaża jego niestabilność, nietrwałość i zakłamanie, a jednocześnie przecież – o takim idealnym porządku marzy. Jest nihilistą – owszem, ale w sensie rozczarowania, które przeżywa wraz z rozpoznaniem, że świat idealny nie istnieje. [...] Ale właśnie z tego powodu, paradoksalnie, jest również – moralistą¹⁰.

Podobnie rzecz ma się z Jordem i Agnim (należy pominąć Hidrę, gdyż finalnie okazuje się on klasycznym przykładem antagonisty). Pierwotnie pragną jedynie odnaleźć głównego bohatera swej opowieści, później, gdy przenikają do „realistycznego świata”, gdzie spotkają autorkę niedokończonej powieści, której są częścią, utwierdzają się w przekonaniu o swym „literackim statusie” i w wyniku pomyłki powracają wraz z nią do fikcyjnego świata, będą chcieli odesłać ją „z powrotem” i tym samym odzyskać „święty spokój”, powrócić do ról, do których odgrywania są przyzwyczajeni. Paradoksalnie więc, pomimo że obaj są świadomi swej „drugoplanowości”, podejmują się czynu nacechowanego heroicznie, choć pierwotnie ich motywacje zdają się mieć charakter nieco bardziej egoistyczny niż wskazywałyby na to ich działania.

Warto jednak pamiętać, że sądy Januszkiewicza odnoszą się do prozy realistycznej. Status antybohatera, w obszarze literatury fantastycznej, dookre-

¹⁰ M. Januszkiewicz, *Na leżąco. Wokół antybohatera*, [w:] *Heroica. Bohaterstwo w literaturze i kulturze europejskiej*, red. A. Gawarecka, W. Szturc, E. Wesołowska, Poznań 2019, s. 318-319.

śla Piotr Stasiewicz, który zauważa, iż przede wszystkim w *fantasy* brak jest kontekstu społecznego, który okazuje się kluczowy dla literatury realistycznej. W omawianym w artykule gatunku kluczowy staje się natomiast kontekst intertekstualny, o statusie antybohatera stanowią inne teksty, czytelnik musi być świadom obowiązujących w fantastyce konwencji, które za sprawą antybohatera zostają przeorganizowane, ulegają silnej „postmodernizacji”, przede wszystkim chodzi o stosunek występujących w tekście postaci wobec swej roli w głównym wątku utworu. Sama niejasność statusu ontologicznego świata przedstawionego również stawia pod znakiem zapytania kwestię heroicznego, ponieważ uwypuklony zostaje aspekt jego umowności¹¹. Tak więc brak głównego bohatera powieści, wyraźny metatekstualny charakter jej wewnętrznego świata, zdają się świadczyć o trafności tego terminologicznego rozpoznania.

Wydaje się, że zabieg aluzji literackiej stanowi dla poetyki omawianej powieści zabieg fundamentalny, opiera się na nim cała prezentowana w utworze strategia twórcza. Teresa Kostkiewiczowa definiuje aluzję literacką jako świadome, znaczące nawiązanie do innego dzieła, które pojawia się w nowym utworze, apelując do wiedzy i dociekliwości odbiorcy, którego zadaniem jest rozpoznanie i właściwe zinterpretowanie tego nawiązania. Ma przy tym ono różne oblicza – może być odwołaniem do samego tytułu utworu, nawiązaniem do sytuacji przedstawionej w innym tekście, do całokształtu dzieła lub poszczególnych elementów jego świata przedstawionego¹². W ten sposób omawiany zabieg opisuje Konrad Górski:

Aluzją literacką [...] nazwiemy takie pośrednie nawiązanie w tekście jakiegoś utworu do innego dzieła literackiego. Autor wprowadzający aluzyjną wypowiedź do własnego dzieła liczy na to, że właściwa jej intencja zostanie uchwycona dopiero wtedy, gdy czytelnik skojarzy jego tekst z jakimś innym tekstem i przez to zestawienie uchwyci myśl podaną w ten okólny sposób. Aluzja literacka jest zatem środkiem wyrazu obliczonym na wysoką kulturę odbiorcy i z natury rzeczy bywa stosowana tylko w epokach o bardzo bujnym życiu literackim, tzn. w okre-

¹¹ P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016, s. 122-125.

¹² T. Kostkiewiczowa, *Aluzja literacka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Ossolineum 2002, s. 27.

sach gdy poszczególne zjawiska oddziałują na siebie wzajemnie i gdy istnieje dostatecznie duży zastęp literacko wykształconej publiczności. W tym sensie jest to środek wyrazu zwięzający krąg odbiorców do wybranego grona i to tym więcej, im subtelniejszy i bardziej wyrafinowany charakter posiada dana aluzja¹³.

Nie ulega wątpliwości, że odbiorca *Słowodzielki* powinien posiadać wiedzę z zakresu polskiej i zagranicznej literatury fantastycznej, orientację w sferze filmów *fantasy*, współczesnej muzyki popularnej oraz podstawową wiedzę, jeśli chodzi o klasykę literatury pięknej. Pisząc o sposobach odczytywania aluzji literackiej, Jan Grzenia zauważa, że pierwszym stanem, jaki zachodzi w czasie lektury utworu zawierającego aluzję literacką, jest brak czytelnicznej świadomości jej występowania, aluzja istnieje jedynie jako potencjalna wartość utworu, którą czytelnik musi rozszyfrować. Jest ono proste jedynie w sytuacji, gdy sygnał nawiązania jest wyrazisty. Wyrazistość twórcy dzieła osiągnąć może poprzez graficzne oznaczenia, odwołania do powszechnie znanych utworów literackich, stylistyczne osobliwości i inne sposoby, które uproszczają odbiorcy identyfikację aluzji. W przypadku potencjalnej aluzji musi on dowieść na drodze interpretacyjnej jej istnienia¹⁴. W artykule dotyczącym funkcji aluzji literackich Grzenia opracowuje ich typologię na którą składa się osiem różnych typów. Są to:

Funkcja hołdownicza – jest to rodzaj hołdu, uznania wobec poprzednika, niezależne od świadomości bądź nieświadomości ulegania wpływom.

Funkcja aktywizująca – aluzja literacka cechująca się niedomówieniem, pewnym ukrytym związkiem z innym dziełem, wymaga od czytelnika aktywności intelektualnej. Wymagają tego także aluzje czytelne, więc ta funkcja jest obecna niezależnie od stopnia ukrycia związku pomiędzy dwoma utworami.

Funkcja ludyczna – aluzje, które cechuje niedomówienie, są swego rodzaju grą pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Pisarz „układa zagadki”, które czytelnik próbuje rozwiązać. Aluzje są też więc w pewnym sensie „literacką zabawą”.

Funkcja zdobnicza – wybija się na pierwszy plan, gdy prymarnym impulsem jest fascynacja cudzym dziełem.

¹³ K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 361.

¹⁴ J. Grzenia, *Odczytywanie aluzji literackiej*, „Język Artystyczny” 1993, nr 8, s. 51.

Funkcja ekspresywna – objawia się w przypadkach, gdy autor przejmując z cudzego utworu element sprawdzony w swej sile oddziaływania, by osiągnąć większą sugestywność, emocjonalną wyrazistość własnego utworu.

Funkcja polemiczna – uruchamia się w sytuacjach, gdy twórca używa aluzji w celu polemiki z wcześniejszym dziełem

Funkcja metaforyczna – jest to sposób na ekonomizację wypowiedzi literackiej. Ta właściwość aluzji bierze się stąd, że przywołuje ona pewien kontekst literacki, lecz nie wytycza jego granic, to zadanie spada na odbiorcę.

Funkcja historyczno-literacka – jej zadaniem jest określenie stosunku utworu późniejszego do tego, który powstał wcześniej, a że ten nie pozostaje w izolacji od innych dokonań literackich, wolno rozszerzyć to stwierdzenie o wnioski, że aluzja określa stosunek pisarza do tradycji literackiej¹⁵.

Rozpocznijmy więc od obecnych w *Słowodzicielce* aluzji, które silnie związane są z parodystyczną stroną powieści. Parodię rozumiem, za ustaleniami Lindy Hutcheon, jako zabieg będący ściśle powiązany z intertekstualnością, polegający na nakładaniu się na siebie tekstów, swego rodzaju syntezę, w której tekst parodiowany, czyli drugoplanowy, zostaje włączony w obręb tekstu parodiującego. Efekt parodii, jej ironiczny wydzźwięk, zostaje osiągnięty za pomocą nakładania się na siebie kontekstów, łączenia różnicy z syntezą, odmienności z zespoleniem¹⁶. Najlepszym przykładem użycia zabiegu parodiującego takie podgatunki, jak *heroic* i *epic fantasy*, w omawianym tekście stanowi moment, w którym drugoplanowe postacie trafiają do „świata luźnych wątków”. Jest to kraina, gdzie występują chyba wszystkie możliwe stereotypy fabularne dotyczące zawiązania się akcji w tej literaturze. Agni dowiaduje się od napotkanego starca, że „posiada w sobie Moc, która pragnie zostać uwolniona i jest Wybrańcem”, Hydra dostaje propozycję wzięcia udziału w wyprawie po skarb, Jord jest namawiany do uratowania księżniczki zamkniętej w wysokiej wieży. Efekt parodii zostaje w tym fragmencie uzyskany poprzez niechęć bohaterów do podjęcia się beztrasko oferowanych im zadań. Ich postawa wobec fabularnych konwencji dodatkowo podkreśla status antybohatera – Januszkie-

¹⁵ J. Grzenia, *Funkcje aluzji literackiej (na przykładzie poezji Jarosława Marka Rymkiewicza)*, „Język Artystyczny” 1990, nr 7, s. 80-91.

¹⁶ L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 335-337.

Łukasz Kucharczyk, *(Anty)bohaterowie w gąszczu aluzji. Poetyka powieści fantastycznej...*

wicz określa ją metaforycznie jako „pozycję leżącą”, będącą w kontrze wobec heroicznego wzorca „postawy wyprostowanej”, chodzi tu o swego rodzaju „wycofanie się z życia”, niezgodę na udział w egzystencji, która mierzona jest „chłodną etyką zasad”¹⁷. Wydaje się, że ucieczka przed fabularnymi wątkami, które wymagałyby utrwalonej w tradycji gatunku postawy bohaterskiej, jest tego najlepszym świadectwem.

Kolejne przełamanie konwencji ma miejsce w rozdziale pt. *Zaginiony rozdział*. (Anty)bohaterowie trafiają na zamek, gdzie w zamian za audiencję u czarodziejki mającej ich naprowadzić na trop głównego bohatera otrzymują zadanie pozbycia się smoka, który nęka księżniczkę. Jest to, co oczywiste, nawiązanie do klasycznej, utrwalonej wiekami tradycji, biorącej początek jeszcze w legendach, konwencji, jej parodia polega jednak na tym, że w smoka przemienia się sama księżniczka – śmierć bestii ma więc zostać jedynie uporzokowana, by dziewczyna mogła powrócić do rodzinnego domu. Wątek ten stanowić może też odwołanie do hiszpańskiej legendy o Kolubrynie – urodziwej, lecz samolubnej dziewczynie, którą Źródłana Wróżka przemieniła za karę w *Cueleberę*, czyli smoczyce/wężycę¹⁸. Jest to jednak wyłącznie interpretacyjny domysł, bardziej wpisujący się w typ aluzji, której fundamentem jest niedomówienie, samo zjawisko polimorfizmu ma przecież w fantastyce bardzo bogate tradycje.

Aluzyjne tropy rozbrzmiewają już w samych tytułach podrozdziałów powieści. Pierwszy, warty uwagi, brzmi: *Coś się kończy, coś się...* – to niedokończony cytat (używanie cytatów określa Głowiński jako „sygnały metatekstualne”) z opowiadania Andrzeja Sapkowskiego *Coś się kończy, coś się zaczyna*, które zamyka cykl opowiadań o Wiedźminie i stanowi wprowadzenie do pentalogii. Jego osią fabularną jest odnalezienie Ciri przez Geralta, które dokonuje się w ostatniej scenie utworu:

Spotkali się na środku podwórka. Popielatowłosa dziewczuszka w szarej sukience i białowłosa wiedźmin z mieczem na plecach, cały w czarnej skórze lśniącej od srebra. Wiedźmin w miękkim skoku, dziewczuszka w truchciku, wiedźmin na kolanach, cienkie rączki dziewczuszki dookoła jego szyi, popielate, mysie włosy na jego

¹⁷ M. Januszkiewicz, *Na leżąco...*, s. 320-325.

¹⁸ A. Sapkowski, *Rękopis...*, s. 99.

Łukasz Kucharczyk, (Anty)bohaterowie w gąszczu aluzji. Poetyka powieści fantastycznej...

ramieniu. [...] – Znalazłeś mnie! Och, Geralt! [...] Będziemy już razem, prawda?
[...] – Na zawsze, Ciri¹⁹.

Dla porównania przywołajmy zakończenie wspomnianego rozdziału *Słowodzielki*: „Jord podszedł do dziewczyny, ostrożnie przystępując nad walającymi się po klepisku przedmiotami, przykucnął przed nią i objął ją mocno. – Wszystko będzie dobrze. Obiecuję. Wszystko będzie... – wyszeptał jej do ucha”²⁰. Strukturę sceny z omawianej powieści uznać można za zwierciadlaną wobec pierwowzoru. W obu przypadkach czytelnik ma do czynienia z objęciem ramionami przez silnego wojownika (wiedźmin Geralt – rycerz Jord) zagubionej dziewczyny („Dziecko Przeznaczenia” Cirilla – twórczyni powieściowego świata Cyan). O ile jednak w opowiadaniu Sapkowskiego uścisk ten oznacza odnalezienie Ciri, symbolizuje kres wędrówki Wiedźmina (oczywiście jedynie na etapie cyklu opowiadań), to uścisk Jorda stanowi dla dziewczyny pocieszenie, doświadcza ona poczucia zagubienia i jest on sygnałem, że choć wędrówka w celu odnalezienia drogi powrotnej do swojego świata dopiero się rozpoczyna, to nie będzie w niej sama. Nowy kontekst sytuacyjny zmienia więc znaczenie cytatu autora *Chrztu ognia*, wręcz całkowicie go odwraca. Parodystyczny wymiar utworu zostaje podkreślony przez padające po tej scenie pytanie Agniego, czy mają ochotę na omlet, wzniosły styl zostaje zmieszany z niskim. Wydaje się, że w tym wypadku mamy do czynienia z funkcją ekspresywną aluzji.

Innym przykładem niech będzie podrozdział pt. *Trollowy most* – jego nazwa zaczerpnięta została z opowiadania Terry’ego Pratchetta o takim samym tytule. W nim spotkanie Cohena Barbarzyńcy z tytułowym Trollem stanowi fabularne rozwiązanie, jest kluczem do sparodiowania poetyki Tolkiena, w *Słowodzielce* zaś wędrowcy omijają most strzeżony przez stwora, choć ten z daleka im macha, jakby zachęcając do spotkania. Można to zinterpretować jako funkcję hołdowniczą aluzji, ukłon Autorki w stronę pisarstwa twórcy Świata Dysku. Podobnie rzecz ma się z następnym podrozdziałem, który nosi nazwę *Siódmy syn*, co naturalnie odsyła czytelnika do powieści Orsona Scotta Carda, na tym jednak nawiązanie się kończy, gdyż opowiada on o siedmiu dziedzi-

¹⁹ A. Sapkowski, *Coś się kończy, coś się zaczyna*, [w:] tegoż, *Miecz Przeznaczenia*, Warszawa 2011, s. 342.

²⁰ A. Szumacher, *Słowodzielka*, Poznań–Wrocław 2019, s. 181.

Łukasz Kucharczyk, *(Anty)bohaterowie w gęszczu aluzji. Poetyka powieści fantastycznej...*

cach stworzonego przez Cyan królestwa, natomiast utwór Carda traktuje o wybrańcu uczącym się dysponować własną mocą magiczną.

Tego typów tropów jest w powieściowej strukturze więcej. Na przykład, gdy Cyan patrzy na pojącego kozy Jorda, wypowiada tytuł filmu *Człowiek, który gapił się na kozy*, z George'em Clooneyem w roli głównej – nie ma to większego znaczenia dla interpretacji utworu, wydaje się, że uruchomiona zostaje w tym przypadku funkcja zdobnicza aluzji. Przykładem aluzji aktywizującej staje się scena, w której Hidra wchodzi do karczmy i słyszy fragment rozmowy oberżysty z „wysokim zakapturzonym osobnikiem ćmiącym długą fajkę”²¹, który pyta o meldunek pana Underkilla. To nawiązanie do *Drużyny Pierścienia* Tolkiena, sceny, w której Frodo Baggins, wędrując pod pseudonimem „Underhill”, spotyka w karczmie „Pod Rozbrykanym Kucykiem” Aragorna. Wszystkie te nawiązania stanowią również sygnały podkreślające metatekstualność świata przedstawionego.

Można natomiast zaryzykować tezę, iż w ostatnim przypadku autorka stosuje zabieg *retellingu*. Stasiewicz definiuje tę strategię literacką jako świadome, autorskie nawiązanie do innego tekstu kultury, które zostaje zasygnalizowane poprzez użycie różnego rodzaju środków, takich jak fabuła, postać ze znanego utworu umieszczona poza fabułą hipotekstu, nawiązania mogą się odbywać za pośrednictwem bezpośrednich cytatów, nawiązań w narracji lub nawet warstwy graficznej tekstu. Zazwyczaj w tym typie zabiegu intertekstualnego wykorzystuje się tekst, którego fabuła i utrwalona w kulturze interpretacja znana jest szeroko pojętej publiczności literackiej. *Retelling*, zwłaszcza jeśli łączy się z zabiegami typowymi dla filozofii postmodernistycznej, niekoniecznie musi dążyć do wytwarzania nowych znaczeń²².

Wyżej wymienione „ornamenty intertekstualne”, pomimo znaczeniowej pustki posiadają więc równie ważną dla powieściowej struktury funkcję ludyczną – humorystyczne nawiązania do kanonu literatury i popkultury są celem samym w sobie. Natomiast najistotniejszą próbą *retellingu* wydaje się przywołanie w tekście *Czarnoksiężnika z Krainy Oz*. Sam zabieg przeniesienia Cyan do obcego, magicznego świata stwarza już pewne podobieństwo, wypowiada ona zresztą dobrze znane czytelnikom powieści Bauma słowa: „Chyba

²¹ Tamże, s. 192

²² Zob. P. Stasiewicz, *Między światami...*, s. 205-2012.

nie jesteśmy już w Kansas, Toto”²³, niejako posiada więc świadomość obecności w jej przygodzie tego hipotekstu. Kolejny trop jest już wpisany w samą fabułę utworu – jak pamiętamy z powieści Bauma, dom Doroty został zabrany przez tornado i podczas lądowania na ziemiach Krainy Wschodu staje się przyczyną śmierci złej czarownicy, która trzymała w niewoli cały naród Manczkinów. W *Słowodzicielce* dochodzi do reinterpretacji tego wątku fabularnego – wędrowcy spotykają czarownicę Dale, na którą konkurencyjny mag rzucił „kłutwę spadającego domu”. Jednak chybił, wskutek czego czar się zapętlił i stał się cykliczny, od tamtej pory codziennie na czarownicę spada jedno domostwo. Cyan, jak już zostało powiedziane, trafnie rozpoznaje intertekst, mówi, że postać ta „urwała się z innej opowieści”²⁴ i przekonuje współtowarzyszy do jak najszybszego oddalenia się.

Trzecie nawiązanie do powieści Bauma posiada charakter oniryczny:

Tej nocy śnił jej się Szmaragdowy Ogród. Wędrowała po słonecznej żółtej drodze, stukając obcasami posrebrzanych trzewików. – Chciałbym mieć więcej odwagi – mówił Jord. – Żeby nigdy niczego się nie bać. – Tacy zwykle szybko kończą martwi – zauważyła kwaśno Cyan. – Masz wystarczającą ilość odwagi, by być wielkim wojownikiem. – Chciałbym mieć więcej rozumu – wzdychał Agni. – Umieć czytać i pisać, porozumiewać się z każdym. – Mądrość a nauka to dwie diametralnie różne rzeczy – cierpliwie tłumaczyła Cyan. – Możesz się nauczyć pisania i czytania, ale mądry jesteś wystarczająco. I do tego empatyczny. – Jaki?! – żachnął się Agni. – Masz wielkie serce – mówiła Cyan. – Mógłbyś nim dodatkowo obdzielić kilka innych osób. Na przykład takiemu Hidrze z pewnością przydałoby się serce. – Mam serce. – Usłyszała grobowy głos za swoimi plecami. Kiedy się odwróciła, spostrzegła tylko czarny cień o żarzących się niebiesko oczach. W wyciągniętej przed siebie dłoni trzymał wciąż bijące serce. Cyan spuściła wzrok. Jej ubranie zalane było krwią, w piersi ziała wielka dziura. Obudziła się, siadając gwałtownie i nie przestając krzyczeć²⁵.

W zacytowanym śnie rolę Doroty odgrywa oczywiście Cyan, Jord staje się pragnącym odwagi Lwem, Agni marzącym o rozumie Strachu na Wróble, zaś

²³ Tamże, s. 187.

²⁴ A. Szumacher, *Słowodzicielka...*, s. 190.

²⁵ Tamże, s. 193-194.

Łukasz Kucharczyk, *(Anty)bohaterowie w gąszczu aluzji. Poetyka powieści fantastycznej...*

Hidra wydaje się grać pozbawionego serca Blaszanego Drwala. Najistotniejsza jednak zmiana zachodząca w tym *retellingu* rozgrywa się na poziomie genologicznym. Poetyka powieści *fantasy* przeznaczonej dla dzieci, której *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* był jednym z pierwszych przedstawicieli, przemienia się tutaj w bardzo dziś modny i chętnie wykorzystywany przez twórców podgatunek *dark fantasy*, będący „pomieszaniami” fantastyki i horroru, dzieje się tak za sprawą „Drwala-Hidry”, który morduje główną bohaterkę. Naczelne cele aluzji sprowadzają się do polemiki. Autorka wprowadza wątki z powieści Bauma w nowy, dojrzalszy kontekst, tym samym określając się wobec dzieła ważnego dla tradycji literatury fantastycznej. Zatem uruchomiona zostaje również funkcja historyczno-literacka.

Kończąc rozważania o strategiach aluzyjnych powieści, nie wolno zapomnieć o stworzonym na jej kartach „systemie magicznym”. W całości opiera się on właśnie na przytaczaniu różnego rodzaju cytatów. Cyan odkrywa, że w stworzonym przez siebie świecie posiada magiczną moc, do której zastosowania niezbędne jest wypowiedzenie odpowiedniego cytatu – pochodzącego z literatury, popkultury, bądź będącego dobrze znanym przysłowiem. Innymi słowy – zaklęcia, którymi dysponuje bohaterka, to wręcz modelowe aluzje. W ten sposób o różnicy pomiędzy cytatem a aluzją pisze Jan Grzenia:

Nie chcę powiedzieć, że aluzja literacka i cytat literacki są całkowicie różnymi obiektami. Przeciwnie, to – moim zdaniem – dwie strony tego samego zjawiska, niejednakowa zaś jest wyrazistość związku intertekstowego w jednym i drugim wypadku [...]. Identyfikacja cytatu jest czynnością mechaniczną; obrazowo mówiąc, polega na przyłożeniu odpowiedniego szablonu. Identyfikacja aluzji bywa utrudniona i wiąże się często z koniecznością przeprowadzenia dowodu aluzyjności. Cytat, czyli cudze zdanie i cudza myśl, zachowuje swoją znaczeniową wartość i wchodzi przede wszystkim w relacje kontekstowe, a więc syntagmatyczne. Aluzja, nawet jeśli jest powtórzeniem części innego wypowiedzenia, w większym stopniu uobecnia właściwe danym znakom językowym relacje paradygmatyczne²⁶.

²⁶ J. Grzenia, *Cytat a aluzja literacka*, [w:] *Z problemów współczesnego języka polskiego*, red. A. Wilkoń, J. Warchała, Katowice 1993, s. 111.

Warto przytoczyć kilka przykładów. Gdy dziewczyna wypowiada słynne słowa „Mee, kózko, mee, stoliczku, nakryj się!” ze słynnej baśni Braci Grimm o magicznym stole, ośle i różdze, przed głodnymi wędrowcami pojawia się suto nakryty stół, zanucenie refrenu piosenki *A horse with no name* zespołu *America* sprawia, że na pomoc w dalszej części wyprawy przybywa do nich koń. Zacytowanie fragmentu wiersza utworu Roberta Frosta *Fireflies in the Garden* sprawia, że na niebie niedokończonego przecież przez autorkę, powieściowego świata pojawiają się gwiazdy. Biblijna aluzja mówiąca o żonie Lota przemienionej w słup soli staje się zaklęciem, dzięki któremu Cyan broni się przed atakującym ją bandytą, który... rozsypuje się, natomiast dzięki Mickiewiczowskiemu „szkiełku i oku” pokonany zostaje cały wrogi oddział – dzięki wypowiedzianym słowom wszystkie liście przemieniają się w kawałki szkła i atakują wrogów z chirurgiczną precyzją. Wyraźnie więc widać, iż zaczerpnięte z kultury wysokiej i niskiej cytaty zyskują całkiem nowe znaczenie, zgodne z wymogami konwencji powieści fantastycznej. Można nawet pokusić się o tezę, że takie zastosowanie w *Słowodzielce* strategii aluzyjnej posiada również niemały walor propedeutyczny.

Jeśli zaś chodzi o ukształtowanie genologiczne utworu – należy zwrócić uwagę na kilka tropów. Pierwszym z nich jest sam motyw przechodzenia pomiędzy światami. Trójka wędrowców poszukujących głównego bohatera trafia do świata rzeczywistego, w którym mieszka autorka ich powieści, a następnie ona trafia do wykreowanej przez siebie i niedokończonej krainy. Tomasz Majkowski, analizując *Kroniki Amberu* Zelazny’ego (gdzie mamy właśnie do czynienia z wariantami wielu możliwych światów), w ten sposób pisze o wykorzystaniu tego zabiegu w literaturze *fantasy*:

Literacki wieloświat jest zabiegiem doskonale literaturze magii i miecza znanym, a punkt widzenia przybysza z rzeczywistości realistycznej jest szczególnie wygodny, gdy prezentować należy cuda Krainy Czarów. Autorzy mnożący światy i splatający je w kosmiczne konstrukcje posługiwali się tym motywem, by łączyć teksty osadzone w różnych realiach: technika ta pozwoliła Leiberowi zintegrować z cyklem o Fafrydzie i Szarym Kocurze nowelę *Gambit adepta*, a Moorcock używał go, by wypróbować rozmaite warianty historii Wiecznego Wojownika²⁷.

²⁷ T. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa...*, s. 257.

Z kolei Grzegorz Trębicki używa terminu „*fantasy* przemieszczenia”, które wymaga przeplatania się świata mimetycznego i egzomimetycznego²⁸. Aktualna krytyka literacka stosuje natomiast termin „portal *fantasy*”²⁹. Do wyżej wymienionych przykładów warto dodać wspomniany już cykl wiedźmiński Sapkowskiego – Ciri jest przecież „Panią Czasu i Przestrzeni”, a w swej wędrówce pomiędzy wymiarami, podobnie jak postacie w *Słowodzielce*, trafia do współczesnego realistycznego świata, podobnie jak trójka powieściowych wędrowców. Mniej znaczącym, ale wartym zauważenia, tropem jest scena lądowania podróżników na grzbiecie smoka w samym centrum miasta. Zdarzenie to wywołuje panikę wśród mieszkańców i przywodzi na myśl Tolkienowskiego *Hobbita*, konkretnie smoka Smauga unoszącego się nad Esgaroth, co kieruje czytelnika na trop klasycznej literatury *fantasy*.

Słowodzielka jest więc powieścią, którą nazwać można gatunkowym amalgamatem. Dominika Oramus, pisząc o „pomieszaniu gatunków” w *fantastyce naukowej*, zauważa, że szeroko pojęta *fantastyka* czerpie inspiracje z różnych gatunków tradycyjnej literatury, dużo starszej niż pisma pulpowe, mieszając jak najbardziej heterogeniczne motywy, co skutkuje wytwarzaniem się tekstów hybryd³⁰. Z tego rodzaju „hybrydowością” czytelnik ma do czynienia w *Słowodzielce*. Jest ona między innymi powieścią autotematyczną, posiadającą podwójną strukturę, którą nazwać można „powieścią w powieści” – gatunek ten stanowi swego rodzaju krytykę literatury jako kodu ideologicznego i alienującego³¹.

W przypadku omawianej powieści szczególnie autotematyczne są jej pierwsze rozdziały, silnie parodiujące obowiązujące w *fantastyce* konwencje. Warto jednak zwrócić uwagę na aspekt „niedokończenia” świata powieści, do której trafia Cyan. Skutkuje to jedynie załączkową tożsamością Agniego, Jorda i Hidry, nie pamiętają oni swej przeszłości ani też roli w powieściowej krainie. Zmienia się to wraz z dopisywaniem przez dziewczynę kolejnych stron fabuły – wraz z nią następuje rozrost ich samoświadomości. Okazuje się, że Cyan nie

²⁸ G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 122-127.

²⁹ A. Nawrot, *Za ziemiami, które znamy*, „Nowa Fantastyka” 2021, nr 8, e-book.

³⁰ D. Oramus, *O pomieszczeniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010, s. 53.

³¹ Zob. E. Szary-Matwiecka, *Książka-Powieść-Autotematyzm. Od „Pałuby” do „Jedynego Wýjścia”*, Wrocław 1979, s. 92-94.

w pełni panuje nad stworzonym przez siebie światem, nie wie o wszystkich jego aspektach, te, których nie dopracowała, wypełniają się jakby „samowolnie”, co przypomina filozofię koła hermeneutycznego – świat przedstawiony ewoluuje dzięki sztuce pisarskiej bohaterki, ale również i ona rozwija się dzięki głębszemu poznaniu tego, co sama stworzyła.

Jeśli chodzi o obecne w powieści podgatunki, to przeniknięcie trójki wędrowców do świata Cyan przekierowuje Kompas genologiczny powieści ku *urban fantasy*, gdzie świat przedstawiony składa się z współczesnego wielkiego miasta i nakładającego się na niego, współistniejącego świata fantastycznego. Warto dodać, że w tym fragmencie powieściowym zostaje wykorzystana mowa pozornie zależna, co dodatkowo uwidacznia „niesamowitość” świata Cyan w oczach literackich postaci. „Łącznik” pomiędzy oboma światami również ma charakter ściśle urbanistyczny, jest nim winda, która przenosi wędrowców do fantastycznej krainy. Od momentu przeniesienia zmienia się również charakter autotematyzmu powieści – zanika parodia, na plan pierwszy wysuwają się różne strategie intertekstualne. Zmienia się także podgatunek, którym staje się teraz *heroic fantasy*, jego istotą jest wyprawa i wykonanie ważnego zadania. W tym wypadku jest to pomoc Cyan w powrocie do domu. Następuje tu też pewien paradoks – główną bohaterką powieści zostaje jej autorka, natomiast postacie, które same siebie traktują jako drugoplanowe, zostają tak naprawdę bohaterami, kierują się etosem przyjaźni i wiernością wobec zagubionej dziewczyny. Jest to koncept bardzo bliski twórczości Pratchetta, w której to bohaterowie, pomimo swej niechęci wobec wyroków bezwzględного przeznaczenia, nie poczuwający się do odegrania dziejowej roli w losach świata, mimowolnie go ratują³².

Słowodzicielka Anny Szumacher jest więc namysłem nad możliwościami sprawczymi literatury fantastycznej, ukazuje wędrowkę pomiędzy licznymi cytatami wywiedzionymi z klasyki gatunku, które poddane zostają wysoce humorystycznej obróbce. Warto zwrócić jeszcze uwagę na aspekt transgresyjny, który ma miejsce w finale powieści – otóż śmiertelnie raniona Cyan za sprawą magicznego źródła zostaje uleczone, lecz kosztem zamiany ciała, przybiera postać księcia koronnego Aenaia Debonaira, czyli głównego bohatera, którego postacie poszukiwały w początkowych aktach utworu. Bohaterka otrzymuje

³² Zob. T. Majkowski, *W cieniu...*, s. 284-287.

Łukasz Kucharczyk, *(Anty)bohaterowie w gąszczu aluzji. Poetyka powieści fantastycznej...*

nowe ciało, lecz jej tożsamość pozostaje bez zmian – fragment ten interpretować można jako aluzję do klasyki literatury fantastycznej, gdzie przeważaniem głównym bohaterem zostawał mężczyzna.

Słowodzicielka Anny Szumacher jest więc powieścią wielokrotnie wdającą się w dialog z tradycją literatury fantastycznej. Świadczą o tym już początkowe rozdziały utwory, które mają wysoce teoretycznoliteracki charakter, nazwać je można grą z powszechnie znanymi konwencjami gatunku. Dowodem na to jest również paradoksalne istnienie bohaterów, którzy odmawiają sobie statusu postaci heroicznych i uparcie dążą do odnalezienia głównego powieściowego bohatera. O metaliterackim statusie *Słowodzicielki* świadczą również licznie występujące aluzje literackie, których celem jest wzmożenie czytelniczkiej uwagi, zachęcenie go do dokonania „śledztwa” w celu ich rozpoznania, oddania hołdu wybitnym twórcom, lub też polemika z nimi. Podobnemu celowi służy zespolenie w całość różnych powieściowych gatunków i podgatunków.

Bibliografia

- Baum L., *Czarnoksiężnik z Krainy Oz*, tłum. P. Łopatka, Warszawa 2017.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Hutcheon L., *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.
- Januszkiewicz M., *Na leżąco. Wokół antybohatera*, [w:] *Heroica. Bohaterstwo w literaturze i kulturze europejskiej*, red. A. Gawarecka, W. Szturc, E. Wesołowska, Poznań 2019.
- Janoszka M., *Ludzkie i nie-ludzkie w cyklu „Świat Dysku” Terry’ego Pratchetta*, [w:] *Literatura popularna. T. 2. Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos, D. K. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek, Katowice 2014.
- Kładź M., *Mit bohaterski w twórczości J. R. R. Tolkiena i Stanisława Lema w ujęciu komparatystycznym*, „Wiek XIX: Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2009, nr 2.
- Majkowski T., *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013.

- Łukasz Kucharczyk, *(Anty)bohaterowie w gąszczu aluzji. Poetyka powieści fantastycznej...*
- Markiewicz H., *Postać literacka i jej badanie*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 148-149.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Oramus D., *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010.
- Pustowaruk M., *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009.
- Prachett T., *Trollowy most*, tłum. P. Cholewa, [w:] *W hołdzie Królowi*, red. M. Greenberg, Poznań 2008.
- Sapkowski A., *Coś się kończy, coś się zaczyna*, [w:] tegoż, *Miecz Przeznaczenia*, Warszawa 2011.
- Sapkowski A., *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini*, Warszawa 2011.
- Stasiewicz P., *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016.
- Szary-Matywiecka E., *Książka – Powieść – Autotematyzm. Od „Pałuby” do „Jedyngo Wyjścia”*, Wrocław 1979.
- Szumacher A., *Słowodzicielka*, Poznań-Wrocław 2019.
- Trębicki G., *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2009.
- Tolkien J. R. R., *Hobbit*, tłum. P. Braiter, Warszawa 2010.