

Literatura popularna

Agnieszka Moroz, doktorantka na Wydziale Filologicznym US, poetka

Literatura popularna – definicje

Literatura popularna to dziedzina twórczości literackiej, obejmująca utwory skierowane do szerokiego grona odbiorców. Owa neutralna aksjologicznie nazwa jest przez niektórych badaczy oraz czytelników literatury wysokoartystycznej stosowana wymiennie ze znacznie mniej pojemnymi, nacechowanymi pejoratywnie terminami, takimi jak: literatura brukowa, tandetna, straganowa, jarmarczna, wagonowa czy trywialna. Do podstawowych założeń literatury popularnej należy realizacja osobowościowych potrzeb czytelnika, a także dostarczenie mu rozrywki i intensywnych przeżyć emocjonalnych. Stanowi ona bowiem element kultury masowej i jako taki pełnić ma w założeniu jednokowe funkcje, co należąca do owej kultury rozrywkowa produkcja filmowa, telewizyjna (seriale) lub estradowa (T. Żabski, *Słownik literatury popularnej*, s. 212–213). Zespołowi cech składających się na literackość utworu popularnego przypisana jest zatem funkcja służebna, w znacznym stopniu zabawowa: literackość ma jedynie zachęcać do lektury i ją uprzyjemniać, tworząc podstawę do atrakcyjnego przekazywania treści. Działania poznawcze tekstu są natomiast wąsko wyspecjalizowane i ograniczają się zazwyczaj do wtajemniczenia w sferę zjawisk zakazanych lub czytelnikowi niedostępnych, takich jak: sacrum, magia, erotyka, wróżbiarstwo czy świat geograficznej egzotyki (A. Okopień-Sławińska, *Formy literatury popularnej. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, s. 8).

Realizacji przypisanych literaturze popularnej funkcji towarzyszy często tendencja do depersonalizacji autora. Od autorów książek, które od początku postrzegane są jako towar, nie oczekuje się zwykle metaliterackich uzasadnień ich twórczości. Zanika biograficzny kontekst utworów, a ich twórcy usuwają się w cień, nie uczestnicząc w życiu literackim. Typowym przejawem depersonalizacji autora jest zastąpienie jego nazwiska pseudonimem lub – w przypadku utworów niższych lotów (np. harlequinów) – całkowite usunięcie go z okładki. Z depersonalizacją mamy również do czynienia w sytuacji, gdy pisarz (lub cała grupa pisarzy) podejmuje się „dokończenia” w osobnych tomach dzieła innego twórcy (przykład popularnej serii

Gwiezdne wojny), bądź gdy tłumacz celowo uatrakcyjnia treść przekładanego utworu (Z. Jarosiński, *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, s. 14–15). Warto zauważyć, iż zdarzają się również sytuacje odwrotne – gdy pisarz popularny zostaje wyniesiony na piedestał i zyskuje status celebryty. Są to jednak przypadki dużo rzadsze od aktów depersonalizacji i obejmują prawie wyłącznie utwory reprezentujące gatunki „wyższego lotu”, takie jak science fiction lub romans społeczno-obyczajowy.

Literatura popularna należy do trzeciego obiegu, zgodnie z rozróżnieniem, według którego pierwszy obieg reprezentuje literatura o charakterze elitarnym (wysokoartystyczna), drugi zaś – folklor. Należy jednak pamiętać, iż linie demarkacyjne tego podziału są nieostre. Literaturę popularną łączą bowiem z literaturą wysokoartystyczną oraz folklorystyczną złożone relacje, polegające na wzajemnym wykorzystywaniu proponowanych przez nie rozwiązań. Co więcej, literatura popularna konstruuje pogranicze, na którym przynależność pewnych odmian okazuje się problematyczna. Czasem mamy również do czynienia z przypadkami przemieszczania się utworów pomiędzy poszczególnymi obiegami – np. *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carrolla została przeniesiona z obiegu popularnego do wysokoartystycznego (T. Żabski, *Słownik literatury popularnej*, s. 212, 218).

Pierwsze elementy literatury popularnej odnaleźć można już w tekstach starożytnych, takich jak *Odyseja*, w której utrwalone zostały ustne relacje kupców i marynarzy. Klasyczny schemat historii miłosnej oraz konstrukcję awanturniczej czasoprzestrzeni literatura masowa zaczerpnęła z romansu greckiego. Kolejne epoki przyniosły żywotne gatunki piśmiennictwa sakralnego (m.in. apokryf, misterium i egzemplum), fantastykę orientalną (rozpowszechnioną w X w. pod wpływem baśni z *Księgi tysiąca i jednej nocy*), a także cieszący się dużym zainteresowaniem romans rycerski (XII w.). Prawdziwy rozkwit literatury popularnej nastąpił jednak dopiero w II poł. XVIII w., kiedy to gatunki reliktowe zaczęły przechodzić do obiegu ludowego, zaś upowszechnienie się szkolnictwa zwiększyło liczbę czytelników i wywołało popyt na nowości. Do-

szło wówczas do gwałtownego rozwoju beletrystyki i dramatopisarstwa. Powstawać zaczęły nowe gatunki, takie jak: powieść o duchach, zbójcach czy tajnych stowarzyszeniach, powieść gotycka, a także popularne warianty romansu sentymentalnego.

Zdecydowana większość odmian literatury masowej wykształciła się w XIX w. Ze wzoru powieści gotyckiej wyrosła wówczas w Anglii powieść frenetyczna oraz powieść tajemnic. Romans rycerski zastąpiła przygodowa powieść historyczna, nawiązująca do twórczości Waltera Scotta. Powieść sentymentalna przekształciła się natomiast w melodramat, tworząc następnie kolejne odmiany powieści miłosnej, takie jak powieść rodzinna czy współczesna powieść erotyczna. Ponadto w II poł. XIX w. w Ameryce powstał western, a we Francji i Anglii upowszechniła się powieść kryminalna. Obecnie literatura popularna rozwija się, ale i banalizuje, dostarczając doskonałego materiału do adaptacji filmowych (T. Żabski, *Słownik literatury popularnej*, s. 213–214).

Literatura popularna obejmuje szereg gatunków i odmian gatunkowych, włącznie z paraliteraturą (senniki, hasła reklamowe, teksty zapisywane na ławkach i murach, prognozy, horoskopy czy hasła kibiców sportowych). Dawniej, kiedy kultura nie miała jeszcze charakteru masowego, ten typ literatury reprezentowały gatunki, które można było znaleźć na odpustowych jarmarkach (stąd nazwa „literatura jarmarczna”), np. kalendarze, żywoty świętych męczennic, pieśni dziadowskie oraz historie o niezwykłych przygodach zacnych dziewic i nieustraszonych rycerzy. Wraz z rozwojem środków masowego przekazu (ok. II poł. XIX w.) za najbardziej reprezentatywne dla literatury popularnej gatunki uznano jednak: powieść, nowelę sensacyjną (kryminał, utwory sensacyjno-przygodowe), western, dreszczowiec, romans (społeczno-obyczajowy bądź pornograficzny) i science fiction, a także dwa gatunki liryki: piosenkę i balladę (A. Martuszevska, *Literatura popularna: style, pojęcia, nurty*, s. 6). Na gruncie dramatu literaturę popularną reprezentują: melodramat, farsa i wodewil (T. Żabski, *Słownik literatury popularnej*, s. 214).

Dokonując rozróżnienia gatunków należących do literatury popularnej, warto zwrócić uwagę na dyskusyjność części owych przyporządkowań. Niektórzy badacze (np. Zbigniew Jarosiński) oddzielają bowiem literaturę popularną od brukowej, traktując je jako dwie osobne kategorie. Znacznie bardziej przekonująca wydaje mi się jednak klasyfikacja Martuszevskiej, zgodna z którą w obrębie literatury masowej mówić można o literaturze „wyższego” oraz „niższego” lotu, reprezentowanej odpowiednio np. przez społeczno-obyczajowe romanse z jednej strony i teksty pornograficzne z drugiej (A. Martuszevska, *Literatura popularna: style, pojęcia, nurty*, s. 6).

Większość wymienionych tu gatunków i odmian gatunkowych charakteryzuje się dużym skonwencjonalizowaniem. Operuje stałym repertuarem wątków i schematów fabularnych, korzysta z mocno utrwalonej w świadomości czytelników galerii stypizowanych postaci. Trzeba jednak zauważyć, iż dynamiczny rozwój kultury masowej sprzyja kontaminacji gatunków, polegającej na łączeniu fabuł i scalaniu różnych stylistyczno-językowych wzorców. Nie możemy zatem mówić o istnieniu stałego, zamkniętego zespołu ujednoliconych popularnych gatunków. Jak podkreślają badacze analizujący rynek książki, obecnie, w wyniku rosnącego zainteresowania utworami wielogatunkowymi, publikuje się coraz więcej crossoverów, czyli powieści łączących w sobie różne gatunki prozatorskie (L. K. Talko, *Bestseller, czyli coś z niczego*, s. 4).

W większości tekstów należących do literatury popularnej występują (w różnym natężeniu) te same, specyficzne elementy. Przede wszystkim mamy zwykle do czynienia z jednym rodzajem narracji – charakteryzującą się wszechwiedzą, trzecioosobową narracją auktorialną, prowadzoną z perspektywy przestrzennie zbliżonej do punktu widzenia głównego pozytywnego bohatera. Sprzyja ona kształtowaniu identyfikacji czytelnika z postacią, podobnie jak (równie typowe dla utworów popularnych) ograniczenie partii opisowych tekstu na rzecz jego zdialogizowania.

Ponadto literatura masowa operuje szeroko rozumianym uproszczeniem. Jest to widoczne już na poziomie strukturalnej organizacji tekstu, którą cechuje zwykle sukcesywne ujęcie rzeczywistości przedstawionej, polegające na dominacji następujących kolejno po sobie zdań pojedynczych oraz na parataktycznym charakterze ewentualnych zdań złożonych (A. Martuszevska, *Upraszczenie struktur. (Niektóre problemy narracji powieści popularnej)*, s. 263–277). Innego rodzaju uproszczenia zaobserwować można na poziomie treści – w wypowiedziach bohaterów, które przesycone są, imitującymi aforyzmy, banalnymi prawdami, pełnymi zniekształceń i uogólnień. Prawdy te mają za zadanie realizować osobowość odbiorcy, wyrażać jego przewidywane myśli oraz poglądy. Uruchamiają mechanizm potwierdzenia, opowiadając o sprawach, o których czytelnik wie i o których pragnąłby znów usłyszeć (J. Jarniewicz, *Wieszczowie z importu. Wśród endemitów i brzuchomówców*, s. 10). Do uproszczonych elementów występujących w powieści popularnej zaliczyć można ponadto konstrukcję schematu fabularnego. Jego podstawę w większości utworów stanowi bowiem ta sama, utarta opozycja: „swój” – „obcy”, określająca stosunki zachodzące pomiędzy poszczególnymi bohaterami, między narratorem a bohaterem oraz między bohaterem a otoczeniem. Taka budowa fabularnego schematu umożliwia rozwinięcie akcji

w pożądanym (przez masowego odbiorcę) kierunku, czyli ku zderzeniu dobra ze złem, magii z codziennością czy powszedniości z przygodą lub przeciwnie – ku zaistnieniu czynnika scalającego opozycyjne człony, np. zakazanej miłości (Z. Jarosiński, *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, s. 22–25).

Utwory należące do literatury popularnej bardzo często mają charakter seryjny. Tworzą wszelkiego rodzaju cykle oraz sagi lub (w przypadku kolejnych książek autora bestselleru) posługują się tym samym, sprawdzonym repertuarem rekwizytów, zwrotów akcji, a nawet bohaterów, kontynuując odkrytą wcześniej „receptę na popularność” (A. Rostocki, B. Sułkowski, *Bestseller polski, bestseller światowy*, s. 47).

Istnieją dwa podstawowe wzorce głównego bohatera powieści popularnej. Pierwszym z nich (pojawiającym się przede wszystkim w powieści odcinkowej) jest „nadczołowiek” – heros o niezwykłych cechach lub nadprzyrodzonych zdolnościach. Postać ta demaskuje niegodziwość panującą w otaczającym ją świecie i narzuca własną, bajkową sprawiedliwość. Ratuje niewinnych i gnębi oprawców, obronną ręką wychodząc z każdego, nawet największych tarapatów. Drugi typ bohatera to przeciętna, pozytywna postać. Nie jest ona ucieleśnieniem wszelkich moralnych cnót, prawie zawsze kierują nią jednak dobre intencje, a pojedyncze i niezbyt rażące wady nadają jej walorów realności. Jest to wzór bohatera, z którym odbiorca najchętniej się utożsamia i wraz z którym z zapałem zgłębia świat zagadkowych zjawisk oraz tajemnic (U. Eco, *Superman w literaturze masowej: między retoryką a ideologią*, s. 68, 95–97).

Literatura popularna – interpretacja

Jednym z najbardziej znanych współczesnych polskich twórców literatury popularnej jest Andrzej Sapkowski. Sławę przyniosła mu pięciotomowa *Saga o wiedźminie*, stanowiąca kontynuację dwóch zbiorów opowiadań: *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia*, które powstały na fali zainteresowania opowiadaniem *Wiedźmin*, opublikowanym w miesięczniku „Fantastyka” (grudzień 1986 r.). W trzy lata od wydania ostatniej części wiedźmińskiego cyklu liczba sprzedanych w Polsce egzemplarzy wszystkich tomów sagi przekroczyła 200 000 (A. Rostocki, B. Sułkowski, *Bestseller polski, bestseller światowy*, s. 43). Na kanwie opowieści o Geralcie z Rivii powstały wkrótce m.in.: pełnometrażowy film, telewizyjny serial, dwuczęściowa gra komputerowa, gra karciana, sześciotomowy komiks oraz podręcznik do gry RPG. Poszczególne tomy *Sagi o wiedźminie* zostały zaś przetłumaczone aż na piętnaście języków, zyskując ogromną popularność niemal w całej Europie.

Spektakularny czytelniczy sukces cyklu może wydać się zastanawiający. Mimo iż Sapkowski jest tylko

jednym z wielu autorów literatury fantastycznej w Polsce, w dalszym ciągu pozostaje jedynym, któremu udało się przekroczyć obręb hermetycznego środowiska miłośników książek spod znaku magii i miecza, zdobywając uznanie także tych grup odbiorców, którym nie zdarzyło się wcześniej sięgnąć po powieść fantasty. Badając strukturę *Sagi o wiedźminie* i przyglądając się poszczególnym elementom konstytuującym rzeczywistość „wiedźminlandu” można jednak zauważyć, iż stworzona przez pisarza seria stanowi doskonałą realizację ogólnego modelu powieści popularnej i nosi wszelkie znamiona bestselleru.

Rozważając metody „uwodzenia” czytelnika, jakie Andrzej Sapkowski wykorzystał podczas pracy nad konstrukcją całego utworu, należy przede wszystkim wyróżnić celowe „rozginanie” norm gatunkowych. Jak zauważa Żabski: „(...) profesja głównego bohatera włącza [wiedźmiński cykl] do gatunku heroic fantasy, ale plastyczność, komplikacja i nadwiedza postaci oraz specyficzny klimat ironii i dystans powodują, że [rozsadza on] granice tej odmiany gatunkowej (...) – np. w opowiadaniu *Granica możliwości*, będącym trawestacją bajki o Smoku Wawelskim i Szewczyku Dratewce, smok jest sympatyczny i inteligentny, szewc zaś to prymitywny i wulgarny prostak, którego smok zjada” (T. Żabski, *Słownik literatury popularnej*, s. 386). Struktura wiedźmińskiego cyklu jest zatem zgodna ze strukturą najpopularniejszych obecnie wielogatunkowych utworów, czyli tzw. crossoverów.

Innym zastosowanym przez pisarza konstrukcyjnym zabiegiem, charakterystycznym dla literatury popularnej, jest odwołanie się do mechanizmu powtórzenia. Opowieść o wiedźminie początkowo nie miała stanowić serii. Trafiła do czytelników pod postacią dwóch zbiorów opowiadań, przedstawiających różne, niepowiązane ciągiem przyczynowo-skutkowym przygody głównego bohatera. Pod wpływem rosnącego zainteresowania odbiorców historią wiedźmina, Sapkowski zdecydował się jednak kontynuować sprawdzoną receptę na bestseller i rozpiął losy Geralta na kartach pięciotomowej sagi. Na fali sukcesu cyklu o Geralcie z Rivii, autor stworzył kolejno jeszcze dwa opowiadania: *Droga, z której się nie wraca* (traktujące o rodzicach wiedźmina) i *Coś się kończy, coś się zaczyna* (nazywane alternatywnym zakończeniem *Sagi*). Świadomy, że przeciąganie w nieskończoność wiedźmińskiej serii musiałyby wreszcie znudzić czytelników, w końcu postanowił zaproponować fanom nowy cykl. Niestety, *Trylogia husycka*, pomimo ciepłego przyjęcia ze strony odbiorców, nie powtórzyła komercyjnego sukcesu *Sagi*, a wydana niedługo po niej powieść *Żmija* spotkała się z falą krytyki. Zaniepokojony niepowodzeniem pisarz postanowił zatem odpowiedzieć na oczekiwania kultury masowej, ogłaszając

kontynuację wiedźmińskiego wątku w audycji Radia Gdańsk w styczniu w 2012 r. (D. Jędrzejewska, *Będzie nowy „Wiedźmin”?*). Obecnie nie wiadomo zatem jakie rozmiary osiągnie ostatecznie słynna seria. Decyzja o jej kontynuacji oraz towarzyszące temu okoliczności wyraźnie wskazują jednak na fakt, iż Sapkowski świadomie wykorzystuje mechanizm powtórzenia, by dostosować swoją twórczość do potrzeb rynku.

Kolejną, typową dla utworu popularnego, strukturalną cechą *Sagi o wiedźminie*, jest występowanie schematu fabularnego opartego na opozycji: „swój” – „obcy”. „Obcym” jest tu przede wszystkim główny bohater, Geralt z Rivii – zmutowany zabójca potworów, który wkracza pomiędzy ludzi („swoich”), aby chronić ich przed niebezpiecznymi stworzeniami. „Obcymi” w zależności od przyjmowanej perspektywy są również mieszkańcy poszczególnych królestw (w świecie *Sagi* trwa wielka, wyniszczająca wojna), a także dyskryminowane przez wszystkich elfy oraz inni „nieładzie”.

Wprowadzenie do świata utworu prostej opozycji umożliwiło rozwinięcie wielu wątków charakterystycznych dla powieści popularnej. Pierwszym z nich jest zderzenie dobra ze złem. Dochodzi do niego, gdy „obce” wojska Nilfgaardu przypuszczają atak na pokojowo nastawioną Cintrę, gdy należące do „obcego” świata magicznych stworzeń potwory napadają na niewinnych ludzi, a także gdy bandy zwyrodnialców grabią i mordują elfy („obcą”, gorszą rasę). Drugim – zakazana miłość wiedźmina i Yennefer. Geralt poddano w dzieciństwie serii odczłowieczających zabiegów, zmierzających do uczynienia z niego bezwzględniego zabójcy potworów. Proces przemian nie został jednak ukończony, dzięki czemu wiedźmin zachował resztki człowieczeństwa. Niestety nie uchroniło go to przed niechęcią ludzi, którzy widzieli w nim jedynie bezmyślną maszynę do zabijania i odmawiali mu prawa do wyższych uczuć. Miłość łącząca go z czarodziejką nieustannie spotykała się więc z niedowierzaniem i krytyką ze strony społeczeństwa. Trzecim (mocno eksploatowanym w wiedźmińskim cyklu) modelem wątku, jaki wyrasta z pojawiającej się tu opozycji „swój” – „obcy”, jest zetknięcie powszedniości i przygody. Przemierzający się od wsi do wsi w poszukiwaniu pracy Geralt spotyka na swej drodze kolejne nietuzinkowe postacie, należące do obcych mu środowisk. Brokilońskie driady, elfy, czarodziejki i nastoletnie księżniczki nieodmiennie wciągają wiedźmina w rozwiązywanie swoich problemów, co sprawia, że wędrowni, które początkowo miały służyć wykonywaniu rutynowych obowiązków, przeobrażają się w wyprawę po coraz to nowe przygody.

Innym charakterystycznym dla literatury popularnej elementem, konstytuującym rzeczywistość opisywanego cyklu, jest ingerencja magii w codzienność.

Świat przedstawiony *Sagi* oraz opowiadań o wiedźminie osadzony jest w realiach quasi-średniowiecznych. Zachodzą w nim znane czytelnikowi zjawiska przyrody, działają prawa fizyki, toczą się wojny. Ludzkość znajduje się na zbliżonym do średniowiecznego poziomie technologicznego zaawansowania – do walki wykorzystuje się miecze, łuki i topory, podróżuje konno, oświetla domy za pomocą kaganków. W tę – na pozór zwyczajną, wręcz nudną – rzeczywistość ingeruje magia. Analizując sposób, w jaki Sapkowski wprowadza magię do „wiedźminlandu”, należy jednak zauważyć, iż odpowiednio uzasadnia on obecność nawet najdrobniejszego magicznego pierwiastka, nadając stworzonemu przez siebie światu walorów realności. Czary i uroki rzucają tu prawie wyłącznie czarodzieje, którzy poświęcili wiele lat na edukację i ćwiczenia. Fakt, iż posiadają oni wiedzę z zakresu anatomii, chemii, a nawet genetyki, zaakcentowany został w prowadzonych przez nich rozmowach: „(...) taki gen odnaleziono u Riannon, gdy badaliście ją i króla przed zbadaniem dzieci – stwierdziła Sheala de Tancarville. – I u dwójki dzieci, co pozwoliło ujawnić pozbawionego genu bękartą” (A. Sapkowski, *Chrzest ognia*, s. 258–259). Oprócz czarodziejów ograniczone magiczne umiejętności posiadają również wiedźmini – potrafią układać palce w skomplikowane znaki, dzięki którym przywołują oraz skupiają energię. Nawet tak proste czary wymagają jednak odpowiedniej edukacji, którą zabójcy potworów odbierają w Kaer Morhen – ukrytym w górach wiedźmińskim siedlisku. Ostatnią grupę władającą magią stanowią zaś potwory. Ich nadprzyrodzone zdolności uzasadnione są przynależnością do danego gatunku oraz miejscem, jakie zajmują one w świecie – skazane na życie w trudnych warunkach, zdziesiątkowane przez łowców nagród, mutują się i zyskują nowe cechy, pozwalające im przetrwać. Stworzeń tych jest jednak niewiele – sami bohaterowie niejednokrotnie zwracają uwagę na rzadkość ich występowania – Geralt, mówiąc do bruxy, czyli odmiany wampira, stwierdza na przykład: „rzadki z ciebie ptaszek, czarnowłosa” (A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, s. 66). Jak widać, zaproponowana przez Sapkowskiego kontaminacja magii i codzienności oparta jest na przemyślanej i spójnej konstrukcji świata przedstawionego, co z pewnością cieszy się uznaniem czytelników.

Wyjątkowej dbałości o konstrukcję świata przedstawionego wiedźmińskiego cyklu odpowiada dbałość o stworzenie typowego dla literatury popularnej bohatera – „nadczłowieka”. W wiedźmińskim cyklu jest nim Geralt z Rivii. W wyniku nieprawidłowo przeprowadzonej mutacji fizycznie staje się on wiedźminem – potrafi na zawołanie rozszerzać i zwężać źrenice, a jego organizm posiada naturalną odporność na wszelkie choroby. Psychiczenie nadal czuje się jednak

człowiekiem – jest wrażliwy i empatyczny, zakochuje się i nawiązuje przyjaźnie. To niezwykle rozdwojenie uniemożliwia bohaterowi wypełnianie wyznaczonej mu odgórnie misji. Zamiast zabijać wszystkie potwory, Geralt filozofuje i tworzy własny kodeks moralny. Odkrywa również, że w otaczającym go świecie to ludzie są prawdziwymi potworami, i choć niejednokrotnie zapewnia, iż nie zamierza ingerować w ich sprawy, jako świadek napaści lub grabieży za każdym razem staje w obronie niewinnych. Ostatecznie (w *Sadze*) całkowicie porzuca dotychczasowy tryb życia i wraz z przyjaciółmi wyrusza na poszukiwanie zaginionej przybranej córki o imieniu Ciri. Pragnie też uratować znajdującą się w wielkim niebezpieczeństwie ukochaną czarodziejkę, Yennefer. Jak się okazuje, jego działania są sprzeczne z interesami królestwa Nilfgaardu oraz Loży Czarodziejek. Geralt staje się więc superbohaterem wypowiadającym wojnę niemalże całemu otaczającemu go światu. Co więcej, Geralt nie jest postacią jednoznacznie pozytywną. Okaleczony psychicznie, egzystuje na marginesie społeczeństwa. Ze względu na swój kontakt z budzącymi wstręt i przerażenie potworami, sam również wywołuje w ludziach podobne odczucia. W monologu skierowanym do kapłanki Ioli wspomina: „Podjeżdżałem do opłotków wsi, zatrzymałem się pod palisadami osad i grodów. I czekałem. Jeśli pluto, zlorzeczono i rzucono kamieniami, odjeżdżałem. Jeśli miast tego ktoś wychodził i dawał mi zlecenie, wykonywałem je. (...) I był strach i wstręt w oczach tego, kto później wręczał mi zapłatę” (A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, s. 121). Odrzucony i w pewien sposób ułomny bohater zyskuje na realności, co czyni go jeszcze bardziej intrygującym dla czytelnika.

Wiedźmiński cykl wykazuje cechy utworu popularnego nie tylko na poziomie struktury, ale również treści. Pośród szeregu uproszczeń odnaleźć tu można charakterystyczne, banalne prawdy, realizujące tzw. mechanizm potwierdzenia, np.: „każdy sen zbyt długo śniony, zamienia się w koszmar” (A. Sapkowski, *Pani jeziora*, s. 111), „mylisz niebo z gwiazdami, odbitymi nocą na powierzchni stawu” (A. Sapkowski, *Wieża jaskółki*, s. 404) czy „lepiej zaliczać się do niektórych niż do wszystkich” (A. Sapkowski, *Krew elfów*, s. 27). „Aforyzmy” te nie przesycają jednak w nadmiernym stopniu poszczególnych tomów, gdyż są równoważone przez kryptocytaty i aluzje literackie.

Rozważając kwestię literatury popularnej, warto na koniec wspomnieć o narosłych wokół niej kontrowersjach. Utwory, które szybko okrzyknięte zostają bestsellerami, nieodmiennie atakowane są przez krytyków, zarzucających twórcom pustosłowie, kalkę i nadmierną kokieterię skierowaną ku czytelnikowi. Jak zauważa Jan Parandowski: „Pisarze często stają pod zarzutem schlebienia publiczności, zwłaszcza godzi on

w tych, co osiągają prędko i szeroki rozgłos. Wystarczy zdobyć popularność, aby stracić szacunek u innych pisarzy i u krytyków” (J. Parandowski, *Alchemia słowa*, s. 228). Z tego rodzaju dezaprobatą bardzo często spotyka się właśnie twórczość Andrzeja Sapkowskiego. W felietonie zatytułowanym *Wyznania konformisty* pisarz postanowił więc odpowiedzieć krytykom, stwierdzając z ironią: „(...) jakie to szczęście, że tak znikomy procent społeczeństwa zwykł był tracić czas na czytanie czegokolwiek, bo gdyby nie to, czytelnik niechybnie natrafiłby wśród swych lektur na inkryminowaną tandetę. A (...) tandeta – o horrorze! – mogłaby przerodzić się u czytelnika w tandetne myśli, tak różne od pochłaniających go obecnie myśli podniosłych i ważnych, obracających się dookoła forsy, urlopu (...) i demokracji” (A. Sapkowski, *Wyznania konformisty*, s. 153). Jak można przypuszczać, reakcja pisarza jest jednak raczej efektem irytacji niż konieczności obrony. Negatywne recenzje zwykle nie ochładzają bowiem zapału miłośników literatury popularnej, którzy w wyborze lektur kierują się głównie reklamą i rekomendacją znajomych, nie zaś opinią profesjonalnych krytyków literackich.

Literatura popularna – bibliografia

Teksty teoretyczne

- Eco U. (red.): *Superman w literaturze masowej: między retoryką a ideologią*, przeł. Joanna Gniewska, Warszawa 1996, s. 68, 95–97.
- Jarniewicz J.: *Wieszczowie z importu. Wśród endemitów i brzuchomówców*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 35, s. 10.
- Jarosiński Z.: *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, w: A. Okopień-Sławińska (red.), *Formy literatury popularnej. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław 1973, s. 14–15.
- Jędrzejewska D., *Będzie nowy „Wiedźmin”?*, www.kultura.banza.pl/Andrzej-Sapkowski-bedzie-nowy-Wiedzmin-43877.html, data dostępu: 23.02.2013.
- Martuszevska A.: *Literatura popularna: style, pojęcia, nurty*, „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 5, s. 6.
- Martuszevska A.: *Upraszczenie struktur. (Niektóre problemy narracji powieści popularnej)*, w: *Studia o narracji. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, s. 263.
- Parandowski J.: *Alchemia słowa*, Warszawa 1998, s. 228.
- Rostocki A., Sułkowski B.: *Bestseller polski, bestseller światowy*, „Przegląd Humanistyczny” 2003, nr 5, s. 47.
- Sapkowski A.: *Wyznania konformisty*, „Fenix” 1992, nr 2, s. 153.
- Talko L. K.: *Bestseller, czyli coś z niczego*, http://wyborcza.pl/1,76842,7395136,Bestseller_czyli_cos_z_niczego.html, data dostępu 19.02.2013, s. 4.
- Żabski T. (red.): *Słownik literatury popularnej*, Wrocław 1997, tu hasła: „literatura popularna”, „literatura popularna a literatura wysokoartystyczna”, „Sapkowski Andrzej”.

Teksty literackie

- Sapkowski A.: *Chrzest ognia*, Warszawa 2001.
- Sapkowski A.: *Krew elfów*, Warszawa 2001.
- Sapkowski A.: *Ostatnie życzenie*, Warszawa 2001.
- Sapkowski A.: *Pani jeziora*, Warszawa 2001.
- Sapkowski A.: *Wieża jaskółki*, Warszawa 2001.