

# Magdalena Roszczyńska

---

## O mottach w cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego : wprowadzenie

---

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 4,  
139-155

---

2004

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Magdalena Roszczynialska

## O mottach w cyklu wiedźmińskim

Andrzeja Sapkowskiego.

### Wprowadzenie

*Nasz sposób na życie to gra. My gramy, bawimy się, przekomarzamy, drwimy. A robimy to tak, jak nam się podoba, bo mierzi nas sama myśl o tym, by starać się przypodobać innym. Gra to integralny składnik naszych osobowości. Ten, kto chciałby nawiązać z nami kontakt czy porozumieć się, musi to zaakceptować. Musi zrozumieć, że udział*

*w naszej grze to warunek, bez spełnienia którego porozumienie jest wykluczone.*

Kot Dirk (Terry Brooks, *The Black Unicorn*)

Zacytowane powyżej motto jednego z felietonów Andrzeja Sapkowskiego<sup>1</sup> przewrotnie objaśnia projektowaną i rzekomo pożądaną przez autora *Wiedźmina* relację pomiędzy nim samym a czytelnikami jego prozy. Otóż ma to być swego rodzaju gra, polegająca m.in. na czysto ludycznym w funkcji licytowania się fragmentami i konwencjami literackimi, ale także na stwarzaniu sugestii, że procesom wytwarzania i konsumpcji literackiej podlega tu coś więcej niż dzieło popularne. Istotnym składnikiem tej gry są motta – istotnym tak przez wzgląd na ich, jako komponentów dzieła literackiego, cechy, jak i poprzez ich częstotliwość, widoczność, pierwszoplanowość w twórczości Sapkowskiego.

O mottach niewiele mówią polscy badacze literatury<sup>2</sup>. *Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego daje lakoniczną definicję

<sup>1</sup> *Kocia magia*, [www.sapkowski.pl](http://www.sapkowski.pl) oraz "Nowa Fantastyka" 1994, nr 143.

<sup>2</sup> Bibliografię zagadnienia zob. w: H. Markiewicz, *Notatki do historii motta w literaturze polskiej*, [w:] tegoż, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003, M. Piechota, *Motto w dziele literackim. Rekonstrukcje*, [w:] *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami*, red. R. Ociecek, Katowice 1992. Przy okazji

motto – z wł. – cytat postawiony przed tekstem utworu lub jego fragmentu [...] oświetlający zamysł autora, cechy charakterystyczne rozwijanego przezeń tematu lub ideologię dzieła. Poprzez umieszczenie motto pisarz często daje klucz do znaczeń swego utworu, a równocześnie sygnalizuje fakt jego osadzenia w określonej tradycji myślowej i literackiej<sup>3</sup>.

Definicja ta nie została odmieniona w nowym wydaniu *Słownika*, jakby nic w tej materii się przez lata nie zmieniło. Nie podaje się też żadnej bibliografii przedmiotu. Jest to zadziwiające wobec faktu, że zarówno literatura, jak i literaturoznawstwo lat ostatnich tak przesycone są intertekstualnością, którą motto chyba współtworzy. Rodzą się tu jednak dwie wątpliwości wymagające komentarza: czy motto rzeczywiście jest wykładnikiem intertekstualności? I w jaki sposób motto przynależy do porządku tekstu?

Na przykład Stefania Skwarczyńska we *Wstępie do nauki o literaturze* pisze, że tytuł, motto, dedykacja, słowo wstępne, przedmowa, *argumentum* są to wchodzące w „całość publikacyjną [...] jednostki konstrukcyjne na tyle marginesowe, że nie należą w ścisłym tego słowa znaczeniu do całego utworu”, będące „na tyle niesamostne i zależne, że bez oparcia o utwór nie mają pełnego sensu”<sup>4</sup>.

Miejsce dla motto widzi autorka po tytule a przed tekstem głównym, uważa je za cytat z obcego autora, funkcją motto jest według niej wskazanie genezy utworu, autorzytetów (tzw. alegacja – w terminologii Michała Głowińskiego<sup>5</sup>) i tradycji literackiej dzieła, podkreślenie „zasadniczego momentu utworu”, a często jego dekoracja<sup>6</sup>.

Sądzę, że w skrajnych przypadkach może być nawet przeciwnie: po pierwsze świadczy o tym *casus* omówień nieistniejących faktów literackich<sup>7</sup>, w których właśnie jest tak, że element marginalny ustanawia tekst. Po drugie wydaje się, że niektóre, a może nawet wszystkie utwory literackie pozbawione oświetlenia tych „marginaliów” ujawniają jedynie część swoich potencjalnych znaczeń. Tak jest choćby w barokowych emblematkach, których trójczłonowa kompozycja składa się z oddziałujących łącznie epigrafu, obrazu i poezji. Motto (czyli epigraf, inskrypcję, *lemma*) uważano za „duszę” (*anima*) całej kompozycji, podczas gdy całość pisanych

zwracam uwagę na pewne „niedopracowanie” problematyki motto ujawniające się choćby w tytułach wymienionych wyżej prac, por. także A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, z. 1/2.

<sup>3</sup> *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław–Warszawa 1998, 2000, 2002, hasło: *motto*. Podobna definicja w S. Jaworskiego *Podręcznym słowniku terminów literackich*, Kraków 2001. Autor wskazuje ponadto na niejednoznaczność motto oraz na jego alegacyjny charakter.

<sup>4</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. 1, s. 452.

<sup>5</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 90 i 91.

<sup>6</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki...*, s. 455.

<sup>7</sup> Quasi-recenzje, quasi-przedmowy fabrykowane przez J.L. Borgesa, por. słynny *Pierre Menard, autor Don Kichota*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, Kraków 1978, a na terenie literatury polskiej – przez S. Lema, *Doskonała próżnia. Wielkość urojona*, Kraków 1974. Teksty te nazywa Jerzy Jarzębski apokryfami, por. jego posłowie w S. Lema *Apokryfach*, Kraków 1998.

części – inskrypcję i subskrypcję (czyli poezję) – za “strawę ducha”. Obraz zaś (*pictura*) miał zabawiać, zainteresować, zatrzymać wzrok odbiorcy<sup>8</sup>. Wspominam rozważania Janusza Pelca, bo chyba tylko na gruncie badań nad literaturą staropolską, a także romantyczną, kiedy to z różnych względów praktyka opatrywania utworów literackich mottami (dewizami, godłami – jak się wówczas mówiło) była częsta, znaleźć można prace dotyczące tej problematyki. Alina Kowalczykowa<sup>9</sup> zwraca uwagę na mnogość i bogactwo romantycznych mott, na ich specyficzne w dziele literackim funkcje: na uczynienie z motta integralnej części utworu, na odwoływanie się poprzez motto do określonej tradycji kulturowo-literackiej (u polskich romantyków stanowią ją Biblia, dzieła Szekspira, Byrona, Goethego, Dantego, dawne piśmiennictwo polskie, folklor), na często iluzoryczną nobilitację utworu poprzedzonego “uczonym” mottem, wreszcie na praktykę mistyfikowania mott lub czerpania ich z własnej twórczości, co podkreśla tekstowy charakter literatury i jednorodność dzieła. Cenna, przynajmniej w kontekście problematyki, którą się tu zajmuję, wydaje mi się refleksja Marka Piechoty<sup>10</sup> na marginesie uwag o mottach w *Diunie* Franka Herberta, że mianowicie “motta – przynajmniej na obrzeżach głównego nurtu literatury – poczynają pełnić funkcje, których nie przewidywali ich dawniejsi użytkownicy i współcześni teoretycy literatury”. Teresa Cieślukowska przywołuje kategorię motta w ramach rozważań o intertekstualności<sup>11</sup>, wskazując, że motto jest takim rodzajem intertekstu, który prowadzi do “spiętrzenia intertekstualności pod wpływem pomnożenia kontekstów wewnątrz tekstu ogarniającego i wzajemnego ich [tych kontekstów] przenikania”. I dalej: “w tym [tj. motta] przypadku przestrzeń intertekstualna może zostać wzbogacona o różne konteksty, towarzyszące całemu utworowi, z którego motto pochodzi”<sup>12</sup>. Przeciwnieństwem – jeśli chodzi o zasięg – miałby być cytat, tj. “tekst odrębny, wnoszący sobą kontekst własny, a więc zasób informacji pochodny z funkcji pełnionej w tekście macierzystym”, który jednakże jest też “obdarzony nową funkcją w tekście zapożyczającym”<sup>13</sup>.

Akurat ta opozycja nie wydaje mi się trafna: zarówno motto, jak i każdy inny cytat podkreślają w tekście zapożyczającym rzeczywistość tekstu, z którego pocho-

<sup>8</sup> J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej*, Czytelnik 1973, t. 1 i 2. *Lemma* to także cytat z poddawanego analizie lub interpretacji utworu, por. *Słownik terminów literackich...* hasło: *lemma*.

<sup>9</sup> W artykule hasłowym *motto* w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1994, także A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne...*

<sup>10</sup> M. Piechota, *Motto...*, s. 115.

<sup>11</sup> T. Cieślukowska, *Tekst intertekstualny. Tekst – kontekst – intertekst (sytuacje graniczne)* [w:] tejsze, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995 oraz *Relacje międzytekstowe w tekście literackim*, “Przegląd Humanistyczny” 1977, z. 6.

<sup>12</sup> T. Cieślukowska, *Tekst intertekstualny...*, s. 102–103.

<sup>13</sup> Tamże, s. 103.

dzą<sup>14</sup>. W innym miejscu Cieślukowska pisze natomiast, że motto jest szczególnym rodzajem cytatu. Szczegółowość ta związana jest z miejscem, jakie motto zajmuje w strukturze utworu: mianowicie odnosi się do całego dzieła. Czyli – jak to rozumiem – całego tekstu umieszczonego poniżej motta, ale chyba też i tego, co powyżej (np. tytułu<sup>15</sup>). Szczególny charakter motta wynika ponadto z faktu, że jest ono elementem wyróżnionym, uwydatnionym, co za tym idzie – przyciągającym uwagę odbiorcy (podkreśla się w tym miejscu czysto formalne wyróżniki). Zainteresowanie czytelnika może się skupiać na tekstach będących członami relacji, w które motto wchodzi, a mogą one być trojakiemu typu:

niezależnie od rodzaju motta, od jego rzeczywistej roli w tekście zapożyczającym (czy jest tylko ozdobnikiem, czy poszerza lub dopełnia sens utworu, w którym jako motto występuje), wskazuje ono sobą na 1. jego związek z utworem zapożyczającym, 2. związek

z utworem, z którego pochodzi, a ponadto 3. relację między utworem wyposażonym w to właśnie motto i tekstem, z którego zostało zaczerpnięte<sup>16</sup>.

Możliwość wystąpienia relacji trzeciego typu prowadzi do konkluzji, że “motto w takiej sytuacji stanowi integralny składnik dzieła zapożyczającego”.

Zatem motto jest i nie jest zarazem składnikiem tekstu macierzystego (bo może być rozważane jako niezależny kontekst albo nawet “dekoracja”), jest i nie jest składową tekstu zapożyczającego (raz jest elementem dzieła, raz komentarzem), jest wyeksponowane i zarazem rozproszone. Być może pełni w literaturze pisanej takie funkcje, jakie formuła inicjalna w folklorze, tj. jako swoiste obramowanie stwarza przejście od świata rzeczywistego do świata literackiego<sup>17</sup>. Odsyła do konkretnego tekstu, a jednocześnie do “uniwersum tekstów”, czyli *de facto* do jedynej znanej nam rzeczywistości. W twórczości Stanisława Lema, pisze Jerzy Jarzębski,

biblioteka – z jej nadmiarem opisów świata, różnorodnością punktów widzenia i metod interpretacji – pełni rolę obiektu, z pomocą którego zaglądamy w rzeczywistość, a w końcu także jest metaforą całej ludzkiej wiedzy<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Por. np. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 85: “zasadnie można przyjąć, iż ogół kontekstów inferowanych bezpośrednio z ich wykładników tekstowych wyznacza zakres intertekstualności właściwej danego utworu, a jednocześnie obligatoryjnej dla danego odbiorcy”.

<sup>15</sup> Tworzy się w ten sposób rodzaj gry metatekstów: jest nim zarówno motto, jak i tytuł, por. H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, [w:] *Zabawy literackie*, Kraków 1992, s. 14; tu też bibliografia.

<sup>16</sup> T. Cieślukowska, *Implikacje literackie we współczesnych utworach narracyjnych*, [w:] *W kręgu genealogii...*, s. 128–129.

<sup>17</sup> M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 269.

<sup>18</sup> J. Jarzębski, *Z “widmowej biblioteki”*, [w:] S. Lem, *Apokryfy*, Kraków 1998.

Jest więc motto czymś przekraczającym kategorie, jakąś anomalią, czymś “po-między”? Niewątpliwie jest jednym z przejawów intertekstualności, natomiast jego sposób istnienia w tekście jest chwiejny.

Wspomniane trudności czy niespójności z kwalifikacją motta mają przy tym charakter permanentny. Gerard Genette, rozważając możliwe relacje pomiędzy tekstami (tj. relacje transtekstualne) kwalifikuje przedmowy, posłowania, tytuły, epigrafy (a więc motta) do “paratekstualności”, tj. relacji wiążącej tekst z zawartymi w nim komentarzami do niego samego. Wydaje mi się, że motto spełnia także warunki hipertekstualności (jednoczenia hipo- i hipertekstu) oraz – przynajmniej motta Sapkowskiego – architekstualności (odwołanie do konwencji gatunkowych, stylistycznych itp.). Michał Głowiński postuluje jednak odrzucenie hipertekstualności jako po prostu odmiany intertekstualności, a paratekstualność traktuje jako jeden z przejawów metatekstualności (dyskursu o tekście)<sup>19</sup>. W typologii (i terminologii) Henryka Markiewicza motto byłoby czymś pomiędzy “intekstualizacją” rozumianą jako cytat a “metatekstualizacją”<sup>20</sup> z tym, że niedyskursywną (albo przeważnie niedyskursywną) i na temat tekstu “własnego” nie zaś “innego”. “Zręcznie byłoby zakończyć ten przegląd – pobieżny i na pewno niepełny – konstatacją, że oto historia polskiego motta, po wyczerpaniu innych możliwości, urywa się na mistyfikacji. Ale nie układa się ona w ten schemat”<sup>21</sup> – dodaje badacz, odnotowując, że po okresie dziewiętnastowiecznej mottomanii użycie epigrafu jest coraz rzadsze, a pojawiające się niekiedy motta są przeważnie zmyślone.

\*\*\*

Rzut oka na twórczość Andrzeja Sapkowskiego nawet niewyrobionemu czytelnikowi wystarcza, aby zorientować się, że współlistnieje w niej wiele cudzych tekstów i to wprowadzanych na rozmaite sposoby. Autor *Wiedźmina* często poprzedza swoje utwory krótkimi przedmowami, zdradzającymi okoliczności powstania i druku tekstu, ujawniającymi konteksty – źródła cytatów, pożyczek i podobieństw, tematyzującymi interpretację. Niekiedy przybliża się w swej praktyce nawet do granic plagiatu, na przykład wtedy, gdy tytułuje jeden z utworów, jak Walter Scott swój poemat: *Pani Jeziora*. Trzeba jednak dodać, że motto pierwszego rozdziału tego tomu wprowadza cytowaną z *La Morte Darthur* Thomasa Malory’ego postać bohaterki arturiańskiego cyklu, Panią Jeziora, w którą zaraz wcieli się przewrotnie heroína sagi Sapkowskiego. W taki oto sposób splatają się w całość jeden z najważniejszych kontekstów tzw. *Sagi o wiedźminie* – mit arturiański oraz walterscottowski wzorzec fabularny powieści historycznej.

Jednym z najłatwiej uchwytnych, wyraźnych, formalnie (graficznie) wyodrębnionych cudzych tekstów w obrębie dzieła Andrzeja Sapkowskiego są motta. Mot-

<sup>19</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*, “Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 80.

<sup>20</sup> H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, “Ruch Literacki” 1988, z. 4–5, s. 260–261.

<sup>21</sup> Tenże, *Notatki do historii motta w literaturze polskiej...*, s. 70.

tami opatrzył autor wszystkie tomy, a w ich ramach także wszystkie rozdziały *Sagi o wiedźminie*. Wrażenie nadmiarowości tych form jest wzmagane przez fakt, że niezrządkiem dana partia tekstu "wspierana" jest nie przez jedno, lecz dwa i więcej mott; następuje wtedy, by użyć terminologii Teresy Cieślukowskiej, spiętrzenie spiętrzenia kontekstów. Otóż Henryk Markiewicz twierdzi, że zwyczaj ten pochodzi z powieści gotyckiej oraz powieści Waltera Scotta, a doprowadzony został do absurdu przez niektórych polskich powieściopisarzy romantycznych<sup>22</sup>, co ponownie wskazuje na powinowactwa między prozą *fantasy* Sapkowskiego a romantyczną w proveniencji powieścią historyczną, zawierającą pierwiastki sensacji i romansu, nie stroniącą od wątków folklorystycznych i cudowności.

Wobec tego nadmiaru mott uderzające jest, że żadne z opowiadań wiedźmińskich, stanowiących *prequel*<sup>23</sup> do *Sagi o wiedźminie*, czyli opowiadających wydarzenia w stosunku do fabularnego czasu *Sagi* wcześniejsze, wprowadzających głównych bohaterów, zarysowujących podstawowe wątki oraz tło zdarzeń tj. żadne z opowiadań spójnych, czy raczej spojonych z resztą "wiedźminlandu" – motta nie posiada. Wyjaśnienie najprawdopodobniej tkwi w funkcji, którą, jak sądzę, pełnią one

w prozie narracyjnej Sapkowskiego. Każde z opowiadań wiedźmińskiego cyklu jest wariacją na temat znanej baśni lub baśniowego motywu, obnażającą konwencjonalne właściwości gatunku, opowiedzianą *à rebours* w tym sensie, że pokazującą baśniowy ład wartości jako kulturowy mit, jako społeczną kliszę, a niekiedy nawet jej wersję przewrotną także w tym znaczeniu, że *fantasy* od zarania się tymi łatwymi konwencjami baśniowymi i stereotypami myślowymi żywi. Skoro więc kontekstem dla takiej opowieści jest kanon baśniowy, a spełnia się on w samym tekście narracji przez np. cytowanie schematów fabularnych, tradycyjnych postaci i motywów<sup>24</sup>, nie ma potrzeby dodatkowego *explicite* ujawniania punktu odniesienia w postaci motta. Motto staje się w takim układzie zbędnym balastem, naruszającym klarowną precyzję stylizowanych opowiadań. Tylko jedno opowiadanie pt. *Coś się kończy, coś się zaczyna*, stanowiące alternatywne rozwiązanie akcji *Sagi*, rozwiązanie z *happy endem*, będące swego rodzaju konsolacją na użytek czytelników naiwnych, poprzedzone jest tekstem graficznie imitującym utrwalone w świadomości odbiorcy tej prozy motto. Dodam, że jest to tekst okolicznościowej dedykacji dla nowożeńców, a więc tradycyjny i czysto konwencjonalny chwyt baśniowy, pozornie przemieszczony z końca na początek opowieści, w istocie zaś puentujący fabułę *Sagi o wiedźminie* – przez odesłanie jej w rejony fantastycznej Nibylandii. Tam, gdzie jej miejsce.

<sup>22</sup> Tamże, s. 64.

<sup>23</sup> *Prequel, sequel* – terminologia często spotykana na gruncie *fantasy*, por. A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze *fantasy**, superNOWA 2001, s. 30.

<sup>24</sup> Por. mój artykuł *Nowa baśń. "Strzyga" Romana Zmorskiego i "Wiedźmin" Andrzeja Sapkowskiego*, "Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis" 15, *Studia Historicolitteraria* III, 2003.

\*\*\*

Nieco wyżej użyłam w odniesieniu do prozy Sapkowskiego wyrażenia “splot kontekstów” – mówiąc o niej mam zatem na myśli tekst przypominający palimpsest. Upleciony, napisany, złożony z wielu nawarstwionych, nałożonych na siebie, splecionych tekstów, których pochodzenia, funkcji i znaczenia często trudno dociec.

Skoro fikcyjne światy są takie przyjemne, dlaczego nie mielibyśmy czytać prawdziwego świata, jakby był fikcją? Lub też, skoro fikcyjne światy są tak małe, a przyjemność którą dają, jest jedynie złudzeniem, dlaczego nie mielibyśmy wymyślić fikcyjnych światów, które byłyby równie złożone, sprzeczne i prowokacyjne, co świat rzeczywisty?<sup>25</sup> – pyta Umberto Eco.

Motta w pisarstwie Sapkowskiego mają właśnie charakter prowokacji: ich ilość, miejsce występowania, funkcja intertekstualna, tekstowa spójność, język, gatunek (*genre*) przez nie reprezentowany, autorstwo bądź anonimowość, status ontyczny, rola pełniona w utworze – wszystko to podlega ironicznej grze.

Po pierwsze, jest ich za dużo. W pięciu tomach *Sagi* Andrzej Sapkowski zamieścił 64 motta<sup>26</sup>, niektóre bardzo długie, niekiedy występujące po kilka naraz. Przy okazji, motto wkracza na teren tradycyjnie zarezerwowany dla informacji wydawniczej, pojawia się na frontyspisie. Tymczasem skądinąd wiadomo, że tytuł wiedźmińskiego cyklu, *Saga o wiedźminie*, nie pochodzi od autora, lecz od wydawcy właśnie<sup>27</sup>. Te dwie sfery, dwa zakresy kompetencji, na gruncie twórczości Sapkowskiego wyraźnie się przenikają.

Motta znajdujące się na drugich, wewnętrznych stronach okładek i przed kolejnymi rozdziałami, tworzą jakby “nad-motta” i “pod-motta”. Jest to wyraźne wskazanie na obecność swego rodzaju hierarchii wyznaczonej porządkiem linearnego zapisu: tytuł, motto, motto, rozdział. A zarazem wspomniana hierarchia jest nieustannie podważana, bo przecież z każdego miejsca rozdziału powrócić można do jego motta, a z każdego rozdziału do motta całego tomu – oto gotowy projekt hermeneutycznej lektury, a zarazem hipertekstowego charakteru prozy wiedźmińskiej.

Motta “okładkowe”, odnoszące się do całości tomu, określają i jakby implikują, na kształt dawnego argumentu, jego zawartość tematyczną, np. w tomie III:

<sup>25</sup> U. Eco, *Fikcyjne “Protokoły”* [w:] *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Kraków 1995, s. 132.

<sup>26</sup> W tomie I – 12, t. II – 10, t. III – 10, t. IV – 15, t. V – 17.

<sup>27</sup> “Nie lubię i niechętnie widzę określenie «saga o wiedźminie». Był to niezbyt szczęśliwy pomysł mojego wydawcy, pragnącego jakoś przyozdobić okładkę” powiedział A. Sapkowski Andrzejowi E. Grabowskiemu na forum portalu Onet, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Kilka opowiadań mi się udało*.



Through these fields of destruction Baptisms of fire I've watched all you suffering  
As the battles raged higher And though they did hurt me so bad  
In the fear and alarm You did not desert me My brothers in arms... *Dire Straits*<sup>28</sup>

– znajduje się przed tomem opowiadającym koleje typowego fantastycznego *the quest*, tj. wyprawy drużyny, czyli towarzyszy broni (*brothers in arms*) i jej “chrzest bojowy” a zarazem symboliczne oczyszczenie przez ogień (*baptism of fire*), przez które przechodzi.

Może też takie motto zapowiadać nastrój, klimat całego tomu, jak w tomie IV:  
Nocą jak kir czarną przybyli do Dun Dâre  
Gdzie się młoda wiedźminka skrywała  
Z każdej jednej strony siolo otoczyli  
Aby ucieknąć im nie zdołała  
Nocą jak kir czarną chcieli ją wziąć  
Zdradą Atoli im się to nie udało  
Nim blade słońko wzeszło, na zmarzłym gościńcu  
Trzydzieści trupów leżało  
*Pieśń dziadowska o rzezi straszliwej, która w Dun Dâre w noc Saovine się zdarzyła.*

Niekiedy motto określa modalność dalszej narracji, np. to wyżej przywołane sugeruje, że źródłem i kontekstem snutej opowieści jest folklor, a sytuacja komunikacyjna – sytuacją mówioną<sup>29</sup>.

Jerzy Jarzębski na marginesie apokryficznej działalności Stanisława Lema pyta:

Po co więc pisarzowi “podwójność” podmiotu wypowiedzi, po co wprowadza pomiędzy siebie samego a temat jeszcze dodatkowe “lustro” odbijające referowane kwestie?

i zaraz odpowiada:

Nie wszystko da się powiedzieć od siebie [...]. Pisarz ma na uwadze raczej funkcję dookreślającą, jaką – czasem wbrew chęci mówiącego – pełni bardzo szeroko rozumiana sytuacja wypowiedzi, [...] sama wypowiedź różnie w różnych ustach znaczy<sup>30</sup>.

Wolno zatem zasadnie stwierdzić, że motto spełnia rolę zamaskowanego komentarza przez praktykowane niekiedy zapożyczenie tekstu w tradycji, tu akurat w folklorze ludowym. Tradycję może również stanowić klasyka literacka – w tomie V umieszczono np. motto:

We are such stuff As dreams are made on, and our little life  
Is rounded with a sleep  
“William Shakespeare”<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> *Dire Straits, Brothers in arms* – grupa rockowa i piosenka popularne w połowie l. 80-tych XX w.

<sup>29</sup> Oralność tej narracji znajduje poniekąd uzasadnienie w tekście – jedną z wyższych instancji nadawczych jest ludowy wędrowny bazar Pogwizd, skądinąd parodia aoida. Tu widzę pokrewieństwo przynależącego do kultury słowa pisanego motta z formułami inicjalnymi charakterystycznymi dla literatury ustnej. Jeśli *fantasy* jest współczesną formą mitologii – jej opowiadacz jest “pieśniarzem”. Rzeczywistością mitu jest rytuał – współcześnie są nim rozgrywane się w rzeczywistości wirtualnej gry RPG, m.in. oparte na cyklu Sapkowskiego. Por. J. Wołyńska, *Fantastyka jako forma współczesnej mitologii*, [w:] *Ojczyzny słowa. Narracyjne wymiary kultury*, red. W. Burszta, W. Kuligowski, Biblioteka Telgte 2002.

<sup>30</sup> J. Jarzębski, *Z domowej biblioteki...*

Zasygnalizowaną w ten sposób modalnością jest sen, nierzeczywistość, pograniczne marzenia i świadomości; w tym ostatnim tomie akcja zostaje rozwiązana ostatecznie, ale nierozstrzygalnie: główni bohaterowie odpływają do unieśmiertelniającego ich Avalonu, a przywołany mottem Szekspir tylko tę arturiańską tradycję eksponuje – mitologia celtycka pojawia się tu jako jeden z właściwych interpretantów *Sagi*.

Motto frontyispisowe odpowiada także za osadzenie narracji w uniwersum fantastycznym<sup>32</sup> np. w tomie I:

Elaine blath, Feainnewedd Dearme aen a'cáelme tedd Eigean evelienn deireádh Que'n esse, va en esseáth Feainnewedd, elaine blath! *Kwiatuszek*, “kołysanka i popularna dziecienna wyliczanka elfów”

– wyraźnie zmyślony język “elfi” tematyzuje czas i miejsce fabularnych wydarzeń. Jest to więc mityczny czas wypadków dziejących się w równie mitycznym i zarazem konwencjonalnym Never-Neverlandzie, Nibylandii, krainie Nigdy-Nigdy, o której wiadomo, że zamieszkiwana jest przez elfy, a pewnie i też całą resztę fantastycznych istot, znanych z kart starodawnych baśni. “Autentyczny” język, a także inne przynależące do tego świata “wtórne systemy modelujące” oraz rekwizyty proponuje się w ramach zadośćuczynienia potrzebie prawdy. Podobne zabiegi w swym monumentalnym dziele stosował John Ronald Reuel Tolkien – nie tylko wykreował świat, ale dał mu język, historię, mitologię<sup>33</sup>. W cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego dzięki mottom osiąga się efekt uprawdopodobnienia “ni-by-swiata”

poprzez zastosowanie “oryginalnego”, “autentycznego” języka tego świata oraz poprzez sugestie “historii”, swoistą archeologię “przeszłości”. W tomie II czytamy:

Krew na twoich rękach, Falka, krew na twej sukience Płoń, płoń, Falka, za twe zbrodnie Splon i skonaj w męce!

– to jakaś mityczna profecja, zaś w tekście powieści pojawiają się aluzje, że Falka jest prefiguracją Ciri, bohaterki *Sagi*. Wreszcie, motto tego typu stanowi kontekst interpretacyjny całości tekstu, który jawi się teraz jako “spełniona przepowiednia”, tzn. uzyskuje wartość dokumentu, świadectwa lub - “wersja mitu”<sup>34</sup>.

Reasumując: motta “pierwszego rzędu” zapowiadają temat i nastrój dominujący w danym tomie, określają modalność narracji i sytuację komunikacyjną, sytuują

<sup>31</sup> To niepodpisane przez Sapkowskiego pełnym adresem bibliograficznym motto pochodzi z *Burzy*, Szekspira a. IV, 1. W tłumaczeniu Leona Ulricha “Sen i my z jednych złożeni pierwiastków, Żywoć nasz krótki w sen jest owinięty”.

<sup>32</sup> O takich wymiarach intertekstualności w fantastyce pisze J. Jarzębski w szkicu *Intertekstualność a poznanie u Lema* [w:] tegoż, *Wszeczeńświat Lema*, Kraków 2003. Tu też wiele znakomitych uwag pożytecznych w rozważaniu problematyki mott w twórczości Sapkowskiego.

<sup>33</sup> J.R.R. Tolkien, *Władca Pierścieni*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1981, *Silmarillion*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1985. Por. J. Kokot, *Funkcje kulturowe wypowiedzi artystycznych w “The Lord of the Rings” J. R. R. Tolkiena* [w:] tejsze, *Tekst w tekście*, UG b.r. wyd.

<sup>34</sup> Ryszard Nycz, *Tekstowy świat...*, s. 84.

tekst wobec tradycji literackiej (lub szerzej: kulturowej), współkreują fantastyczny świat a zarazem – przeciwnie – “urealniają go”. Mimochodem można dodać, że spełniają wszystkie warunki intertekstualności wymieniane przez Ryszarda Nycza. Są to zarówno presupozycje, tj. pochodzące spoza tekstu sądy i wyrażenia, np. “język elfi”, jak i anomalie, miejsca niespójne w tekście, np. takie odwołanie do kanonu literatury wysokoartystycznej (Szekspir), które podkreśla umowność, konwencjonalność tego świata, inaczej mówiąc – “zdradza” konwencję fantastyczną. Są to także atrybucje, własności wspólne z innymi tekstami, przykładem – “elfia gramatyka”. Motta są pierwszym wyraźnym sygnałem skomplikowanych relacji intertekstualnych w prozie wiedźmińskiej Andrzeja Sapkowskiego.

\*\*\*

Wspomniana komplikacja pojawia się gdy motto aktywizuje się w poprzek linearnego porządku tekstu i wbrew hierarchiom, jednoznacznie uruchamiając hermeneutyczny, powrotny i wielokrotny porządek lektury. Dzieje się tak wtedy, gdy wyraźnie odnosi się do tekstu, po którym następuje, a więc do tytułu: tom III zatytułowany *Chrzest ognia*, ma motto zaczerpnięte z piosenki Dire Straits zawierającej słowa “through these baptisms of fire”. Nie jest to odosobniony literacki przypadek<sup>35</sup>. Jednak u Sapkowskiego motto nie tylko “dostarcza” tytułu, ale i dookreśla go, dopowiada z konieczności pominięte w tytule treści<sup>36</sup>, wskazuje jego adres bibliograficzny i rzeczywistego autora. W ten sposób – alegacyjnie lub ironicznie – daje jedną z możliwych interpretacji tekstu. Taką, w której interpretantem jest zespół implikowanych przez współczesną piosenkę wartości, takich jak przyjaźń, braterstwo, pacyfizm. A co za tym idzie, zbliża prozę Sapkowskiego z jednej strony do powieści przygodowej, z drugiej – do tolkienowskiej *heroic fantasy*, w której niezłomny Frodo niesie dobro przeciwko złu. Równocześnie zaś, tak ukształtowana relacja między mottem a tytułem wyraźnie podkreśla wielojęzyczność tekstu, wielojęzyczność, która będzie dotyczyć nie tylko używania rzeczywistych języków obcych: angielskiego, niemieckiego, łaciny, ale także – można powiedzieć – języków “calkowicie obcych”, bowiem wykreowanych wyłącznie w wyobraźni pisarza: “elfiego”, “krasnołudzkiego”, “wspólnego”. Z punktu widzenia dzieła literackiego wszystkie te języki mają równorzędny status, są jednakowo “prawdziwe”.

Z intertekstualnych komplikacji wynikają zatem konsekwencje ontologiczne: w cyklu wiedźmińskim jest ukształtowany samoistny świat, obywający się bez odniesień do rzeczywistości pozatekstowej, ba – inkorporujący to, co skłonni jesteśmy uważać za rzeczywistości tej fragmenty, jak np. Szekspir lub *Burza*. One jednak także są tekstami, i, jako takie, składają się na pantekstualne uniwersum wiedźmińskiego świata.

Zabawa tekstem i jego ontologią, czyli dalsza konsekwencja intertekstualnego skomplikowania, rozgrywa się w dziele Sapkowskiego na wiele sposobów. Zdarza

<sup>35</sup> Np. podobnie w powieści J. Andrzejewskiego, *Popiół i diament*.

<sup>36</sup> “Tytuł książki *fantasy* bezwzględnie musi składać się z dwóch wyrazów” – doradza młodym adeptom *fantasy* Andrzej Sapkowski w swym przewrotnym poradniku *Pleno titulo*, “Nowa Fantastyka” 1996, nr 161.

się tak, że w jednym z mott występuje przywołany z tytułu i “nazwiska autora” tekst, który jest źródłem dla innego występującego w *Sadze motta*: np. w tomie IV, rozdziale 8 znajduje się motto ze sfingowanej encyklopedii “Effenberga i Talbota” *Encyclopaedia Maxima Mundi* – jest nim “hasło” dotyczące postaci “językoznawcy i historyka, Flourensa Delannoya”, autora m.in. *Mitów i legend ludów dawnej Północy* oraz *Bajek i klechd*, z których z kolei pochodzą motta tegoż samego w tomie IV rozdziału 8 i jeszcze wielu innych. Ta relacja występuje również w formie zwierciadlanej: hermetyczna przepowiednia “*Ithlinne aep Aevenien*” z tomu I, rozdziału 1, w tomie III, rozdziale 7 określona zostaje (we wzmiankowanej już “encyklopedii”) mianem “całkiem współcześnie sfabrykowanego apokryfu i przebiegłego literackiego szalbierstwa”. Jako czytelnicy wiemy oczywiście, że oba “dzieła” są wytworem fantazji Sapkowskiego.

Motta mogą się więc wzajemnie uzupełniać, wspomagać albo podważać. To, co w myśl definicji ma “oświecić zamysł autora, dawać klucz do zrozumienia utworu, osadzać go w określonej tradycji myślowej i literackiej”<sup>37</sup> odsyła samo do siebie, samo stanowi dla siebie tradycję i punkt odniesienia, przegląda się samo w sobie. Poniekąd takie postępowanie i kompozycyjny zamysł autora nie dziwią – mamy przecież do czynienia z kreacją fantastyczną, ze światem autonomicznym, odbiegającym od tego, który znamy z własnego doświadczenia, a więc ta “samozwrotność” wydaje się słuszna. Jednak rzeczywistość, jaka jawi się czytelnikowi poprzez motta *Sagi o wiedźminie*, jest wewnętrznie sprzeczna; motta nie tylko stanowią dla siebie wzajemnie “źródła”, nie tylko budują koherencję kreowanego uniwersum, ale także przeciwnie – podkopują swoją “prawdziwość”, świadczą przeciwko sobie. W ten sposób anulowaniu ulega wszelka ich wartość poznawcza, nawet w obrębie przedstawionego świata. Tak więc złudne jest nie tylko przekonanie o referencjalności tej literatury, rzekome okazuje się również odniesienie do rzeczywistości pozajęzykowej, a nawet same fundamenty jej tekstowego świata przedstawia się tu jako rozchwiane, niepewne swego statusu, ciągle zmienne. Ten paradoks rozwijają i zarazem podkreślają motta odbirmiewające echem w kolejnych rozdziałach wyznaczając jako kontekst *Sagi o wiedźminie* poetykę snu i marzenia: w tomie V szekspirowskie “We are such stuff As dreams are made on, and our little life Is rounded with a sleep”, powtórzone przed rozdziałem 2, jako “All we see or seem Is but a dream within a dream” Allana Edgara Poe<sup>38</sup> i w rozdziale 5: “Wszystko już kiedyś było, wszystko już się kiedyś wydarzyło. I wszystko już zostało kiedyś opisane «Vysogota z Corvo»”.

Tę metatekstową uwagę można rozumieć i tak, że oto nie ma różnicy między tym, co “rzeczywiste”, a jeśli mamy na myśli literaturę – opowiedziane – i tym, co językowe. Znak, symbol, sen, język, tekst – to jedyna dostępna nam rzeczywistość.

<sup>37</sup> Por. *Słownik terminów literackich...*

<sup>38</sup> Znowu brak adresu bibliograficznego – cytat pochodzi z *Tamerlana* E.A. Poeego pt. *A dream within a dream*, w. 10–11. W tłumaczeniu Włodzimierza Lewika “To, co widzisz, co się zda – Jak sen we śnie jeno trwa”.

“Słowa naśladować mogą bowiem jedynie słowa”<sup>39</sup>. W tym jednak miejscu rozprzestrzenianie się sensu nie ustaje: Vysogota z Corvo to kreacja Sapkowskiego...

Nieoczekiwanym efektem kłopotów ontologicznych jest niebywała “plenność” utworu Andrzeja Sapkowskiego. Jego świat wręcz kipi coraz to nowymi wydarzeniami i postaciami, pełen jest drobiazgowo opisanych, jakby ktoś delektował się nimi, przedmiotów, plastycznie oddanych szczegółów – słowem, jest światem rozległym i bogato “udokumentowanym”. Ten przerost, ta redundancja szczegółu jest, w mojej opinii, wywołana właśnie niepewnością statusu ontycznego, chęcią samopotwierdzenia, podkreślenia własnej prawdziwości.

\*\*\*

Najciekawszym przykładem naruszania reguł spójności tekstowej przez epigraf jest motto “panoszące się”, przekraczające strukturalno-kompozycyjne oraz ontologiczne granice poprzez rozprzestrzenianie się na tekst rozdziału. W takim przypadku podpisany tytułem i autorem dzieła tekst, z którego pochodzi motto<sup>40</sup> rozszerza się w głąb i zawłaszcza tekst rozdziału, np. w tomie IV rozdział 3:

Często stawiano mi pytanie, jak to się stało, że zdecydowałem się spisywać me wspomnienia [...] Poprzednio różnych udzielałem wyjaśnień i łgałem nierzadko, teraz atoli prawdzie oddam hold, albowiem dziś, gdy mi włos pobielal i przerzedl tego, wiem, że prawda to cenne ziarno, leż zaś – niegodne plewy. A prawda jest taka: ewenementem, który wszystkiemu dał asumpt, któremu zawdzięczam pierwsze zapiski, z jakich zaczęło się formować późniejsze dzieło mego życia, było przypadkowe znalezienie papieru i ołówka wśród rzeczy, które ja i moi kompani ukradliśmy z [...] wojskowych taborów. Zdarzyło się to... Jaskier, *Pół wieku poezji*

– po czym od razu następuje rozdział trzeci:

... zdarzyło się to piątego dnia po wrześniowym nowiu księżyca [...]. Teraz, drogi przy-  
szły czytelniku, cofnę się nieco w czasie [itd.].

O znacznej części następującej później akcji dowiadujemy się z wspomnianych pamiętników Jaskra, barda i poety, jednego z głównych bohaterów *Sagi*. Natomiast, gdy narracja wraca do głównego podmiotu mówiącego, ponownie zostajemy powiadomieni o okolicznościach ich powstania, jednak okoliczności te jawią się teraz w całkiem odmiennym świetle. Mianowicie dowiadujemy się, że rzekome pamiętniki są sprytnie wykalkulowanym poetyckim zmyśleniem, obliczonym na autoreklamę ich autora i, gdyby się udało, tantiemy zapewniające godną starość. Zarówno ich

<sup>39</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat...*, s. 101.

<sup>40</sup> Zasadniej byłoby powiedzieć “autora”, “dzieła”, “pochodzi”, bowiem w cytowanym dalej przykładzie okaże się, że autor i jego dzieło to literackie kreacje Sapkowskiego.

tytuł, jak i zawartość, o której mogliśmy mniemać, że w obrębie fikcyjnego świata opowiada “prawdę” o przeszłych wypadkach, okazują się być obliczonym na zysk marketingowym. Czyżby mimochodem, jako że Jaskier nie raz stylistycznie wcielał się w *alter ego* autora<sup>41</sup>, Sapkowski zdradzał tajniki własnego warsztatu pisarskiego?

Transgresja taka jak ta zrównuje status wypowiedzi głównej i motta, dzięki czemu mamy do dyspozycji dwie alternatywne i wzajemnie wykluczające się relacje o tym samym fakcie, pomiędzy którymi nie możemy rozstrzygnąć. Obie są jednakowo ważne, obie “prawdziwe”, a sens rodzi się w konfrontacji członów oksymoronu. Ta syllepsa przypomina nieco paradoks logiczny: zmyślony poeta Jaskier łże, że nie żelgał swoich jednak żelganych przez siebie pamiętników napisanych przez Sapkowskiego, a dotyczących zmyślonego świata będącego również kreacją autora<sup>42</sup>. Zabieg ten jest wyrazem tendencji Sapkowskiego do dialogizowania, zapośredniczania w cudzym języku i cudzej świadomości doniesień o “faktach”. Sapkowski informuje nas tu, że rzeczywistość jawi mu się jako splot językowych sądów o świecie. Co jest prawdą? Na pewno wyinterpretować możemy taki sens, że otóż wszelkie formy pamięci są zafalszowaniem przeszłości i pretensji do “bycia prawdą” rościć sobie nie mogą.

\*\*\*

Formą pamięci jest między innymi język. Jak już wspominałam, motta Sapkowskiego zapisane są w różnych językach. Mogą brzmieć w po polsku, czyli – jak się go nazywa w wiedźminlandzie – we “wspólnym”. To coś jakby greckie *koine*; przypadkowo zapewne ów “wspólny” do złudzenia przypomina właśnie język polski. Mamy też motta w języku obcym lub sfingowanym. W języku polskim “udostępniane są” najczęściej motta z tekstów zmyślonych – z wiadomych względów, chociaż zdarza się i tak, że motto na całym lub w części swego obszaru operuje językiem “elfim”, którego znaczeń, przez dalekie echa gramatyczno-leksykalne możemy się tylko domyślać. Po polsku cytuje się z kanonu kanonów – z Biblii, z może najważniejszego architekstu *Sagi*, tj. cyklu arturiańskiego, i wówczas, gdy motto stanowi jakiś inny istotny interpretant tekstu głównego. Tak jest w przypadku motta z markiza de Sade i motta pochodzącego z pracy Brunona Bettelheima *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. (Przy czym tytuł pozostawiono w wersji angielskiej. Cóż, Sapkowski jest nieco próżny). Bettelheimowskie, psychoanalityczne myślenie o baśniach jest jednym z ważnych horyzontów interpretacyjnych powieści, opowiadającej o dojrzewaniu młodej dziewczyny. Odniesieniem

<sup>41</sup> Analiza felietonistyki, wywiadów, czatów z Andrzejem Sapkowskim wskazuje na zasadnicze podobieństwa języka i językowego obrazu świata autora *Wiedźmina* i postaci Jaskra z jego cyklu. Właściwie trudno już stwierdzić, kto tu kogo naśladuje: czy Jaskier jest *alter ego* autora, czy Sapkowski przejął język swojej postaci na użytek kontaktów ze społecznością odbiorców.

<sup>42</sup> W dalszych partiach powieści dowiadujemy się, że pamiętniki Jaskra splonęły. A przecież przywołuje się ich fragmenty w formie motta i tekstu narracji! To kolejne piętro komplikacji logicznego paradoksu.

negatywnym są poglądy markiza de Sade: przekonanie o naturalnym charakterze zła, jakkolwiek potwierdzone przez wypadki fabularne powieści, pozostaje w sporze z – jeśli mogę tak powiedzieć – świadomością etyczną podmiotu wypowiedzi; poglądy te w żadnym razie nie są aprobowane, a motto służy niejako “dialogizacji” tekstu. Jedyńm autorem, który godny jest całkiem neutralnej cytacji w języku polskim, jest mistrz *fantasy* i Sapkowskiego – J. R. R. Tolkien.

Wydaje się, że wśród tej mnogości mott nie było już miejsca dla takiego, które pochodziłoby z kanonu polskiej literatury. Podejrzewam, że kanon ten uznany został za na tyle obecny w kompetencjach odbiorczych czytelników, że stanowić może (i stanowi) architekst całej powieści. To znaczy, że jest na tyle znany i wyrazisty, że nie wymaga wyodrębniania w osobne, wyraźnie cytowane, podpisane adresem bibliograficznym jednostki, jakimi są motta. Zresztą polski kanon literacki przejawiał się będzie głównie w stylu: w stylizacji sienkiewiczowskiej, pełniącej zarówno rolę wzorca fabularnego i gatunkowego, jak i rolę, kompromitowanej skądinąd, mitologii narodowej.

Wśród języków obcych – angielski obsługuje współczesną twórczość popularną (*Brothers in arms*), a także klasykę (Szekspir, Poe, Kipling), niemiecki – wyłącznie klasykę (Goethe), łacina natomiast jest językiem wypowiedzi naukowej, mocno osadzonej w tradycji, językiem autorytetu. Pomieszanie polskiego z językami obcymi, istniejącymi i sfingowanymi wynika – w moim przekonaniu – z dwu założeń. Pierwszym jest założenie ontologiczne: nie ma żadnej “prawdy” o rzeczywistości w językowym opisie świata, świat nie tylko jawi się jako tekst, świat jest tekstem. Skoro tak, to obojętne, czy język, którego używamy, jest językiem faktycznie istniejącym, czy zmyślonym. W rzeczywistości nie ma między nimi żadnej różnicy, oba mają ten sam status, oba są konwencją, oba są zmyślane, są fikcją rzeczywistości. Założenie epistemologiczne głosi: jedyna “prawda” tekstu odnosi się do rzeczywistości językowej, teksty są zrozumiałe, ponieważ są powtarzalne, iterabilne, ponieważ są imitacjami, ponieważ odnoszą się same do siebie. Oryginalność nie jest możliwa, bo nie jest przydatna. Mówimy i myślimy kliszami<sup>45</sup>. Języki są więc dla Sapkowskiego takimi kliszami, reprezentacjami światopoglądów, dyskursów, tradycji, konwencji, gatunków, idiolektów. Rodzaj używanego języka jest wyłącznie wykładnikiem tych architekstów, uruchomieniem w czytelniku “pamięci konwencji”.

\*\*\*

Wyraźnym zabiegiem wpisującym się w te przekonania jest specyficzne obchodzenie się przez Sapkowskiego z tekstami literatury wysokoartystycznej. W przeciwieństwie do wszystkich innych mott, może z tego powodu, że kanoniczne, fragmenty zaczerpnięte z twórczości Szekspira, Poego, Goethego nie tylko przytoczone są w językach oryginałów, ale podpisane wyłącznie nazwiskami swoich autorów, bez podania tytułu dzieła i oznaczenia miejsca, z którego cytat pochodzi. W

<sup>45</sup> Tezy dekonstrukcjonizmu. Referuje je w odniesieniu do literatury R. Nycz, *Tekstowy...*, w części zatytułowanej *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*.

zakres intertekstualności wchodzi więc wobec tego nie tyle konkretny, przywołany fragment, ani nawet nie konkretne dzieło, z którego cytat ten pochodzi, ale cała wręcz twórczość danego autora. Więcej: twórczość przefiltrowana przez historię, a więc także recepcja tej twórczości, miejsce dzieł tych autorów w tradycji literackiej. Omawiany charakter ma również twórczość Tolkiena – nie zapominajmy, że dla miłośników i autorów *fantasy* to ona jest kanonem<sup>44</sup>. Przypuszczam, że takie potraktowanie przez Sapkowskiego literatury pięknej nie wynika jedynie z chęci ustanowienia pewnego horyzontu interpretacyjnego dla własnej twórczości – motywacja mogła być dążność do wskazania autorytetów, motta funkcjonują wtedy jako alegacje. Najprawdopodobniej jednak to wyraz marketingowych strategii obliczonych na kuszenie autorem przystrojonym w szaty “poety uczonego”<sup>45</sup> i uwodzenie czytelnika możliwością obcowania z literaturą wysoką; taki czytelnik odczuwa (odczuwać powinien), że z wyżyn kulturalnych spływa na niego splendor. Czuje, że czytając dzieło popularne jednak uczestniczy w kulturze wysokiej – zatem motta zaczynają funkcjonować jako nobilitacje.

Inne, nieliczne teksty literackie przywoływane w *Sadze o wiedźminie* jako motta to dzieła literatury popularnej i folkloru: np. piosenka, piosenka ludowa, ballada, baśń, graffiti, wylicznanka; ich gatunek jest sygnalizowany bezpośrednio pod tekstem motta. “Gatunkowość” bowiem często stanowi tu istotny kontekst interpretacyjny dzieła – musi być zatem naocznie i od razu rozpoznawalna przez czytelnika i to czytelnika literatury popularnej, bo w kręgu takiej cały czas się znajdujemy. Większość mott stanowią jednak teksty nieliterackie bądź paraliterackie, graniczne. Są to prorocтва i wieszczby (prorocтво Ithlinny, *Mądrości proroka Lebiody*), traktaty filozoficzne lub moralne (Nicodemus de Boot *Medytacje o życiu, szczęściu i pomyślności*), dyskursy naukowe (Restif de Montholon *Wojny Północne, mity, kłamstwa i półprawdy*, B. Bettelheim *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*), encyklopedie i leksykony (Effenberg i Talbot *Encyclopaedia Maxima Mundi*), podręczniki, syntezy (Roderick de Novembre *Historia świata*) i wykazy (*Ars magica, Physiologus*, inne anonimy), relacje historyczne (Wielebny Jarre z Ellander Starszy *Annales seu Cronicae Incliti Regni Temeriae*) i pamiętnikarskie (Jaskier *Pół wieku poezji*), żywoty świętych (*Żywot Ś. Filipy Męczenniczki z Mons Calvus, pisany z starodawna od pisarzy męczeńskich*, w “*Tretogorskim Breviarzu*” *summowany, wyjęty z wielu Ojców ŚŚ., którzy ją w pismach swoich sławią*), teksty prasowe (“*Invverness Weekly*”, wydanie z 18 marca 1906 roku) i cały szereg dzieł tylko wymienionych z tytułu lub autora lub obu naraz. W ogromnej większości

<sup>44</sup> Swoisty hold Tolkienowi złożyła Ursula Le Guinn w swojej tetralogii *Ziemiomorze* – w języku mitycznym tego świata, kamień, a więc źródło wszelkiej stałości i opoka życia, nazywa się “*tolk*”.

<sup>45</sup> Sapkowski jako *poeta doctus* prezentuje się w swej felietonistyce. Autor serwisu internetowego poświęconego Sapkowskiemu pilnie tłumaczy wszystkie używane przez niego niezrozumiałe, obcojęzyczne wyrażenia. Jak rozumiem, w innym wypadku zachodziłaby obawa, że przeciętny czytelnik serwisu miałby problemy ze zrozumieniem wypowiedzi AS-a. W ten sposób serwis spełnia także rolę edukacyjną – edukuje czytelnika do twórczości Sapkowskiego. Por. [www.sapkowski.pl](http://www.sapkowski.pl).



są to teksty sfingowane: zarówno one, jaki i ich autorzy istnieją o tyle, o ile przywołane zostały w motcie lub poprzez nie. Toteż najsilniej oddziałują jako komentarze, dialogi z tekstem głównym utrzymane w formie alegacji lub negacji oraz wzorce gatunkowe, klisze, konwencje, zazwyczaj ulegające na różne sposoby kompromitacji lub co najmniej podważeniu “prawdziwości”<sup>46</sup> (przy czym repertuar rozciąga się od takich praktyk, kiedy to jeden z bohaterów nazywa “historyka” Rodericka de Novembre “starym piernikiem”, do “spełnienia mitu”, zaktualizowania fałszywej przepowiedni w przypadku “proroctwa Ithliny”; jednym słowem – albo zanegowaniu ulega “prawda”, albo zostaje potwierdzony “fałsz”).

Interakcje występują oczywiście również pomiędzy mottami – każdy tekst wraz ze swoimi kontekstami jest tu kontekstem dla pozostałych. Metaforą opisującą doskonale ten proces jest metafora gabinetu luster odbijających się w sobie wzajem. Tekst “przegląda się” w mottach, motta w tekście i w sobie wzajemnie, przez co ich wizerunki ulegają odkrzywieniu i nieskończonemu zwielokrotnieniu. Taka organizacja wzajemnych oddziaływań uruchamia nieograniczoną semiozę – zatem sensy plenią się, rozprzestrzeniają, gubią, a ich treści podlegają już nie tyle ruchowi, ile rozpierchają się, podlegają entropii. Intertekstualna gra służy tu całkiem poważnym celom, ale także nobilitacji *fantasy* i po prostu zabawie. Obawiam się jednak, że zabawa ta zatraciła wszelkie reguły. Równorzędne umieszczanie obok siebie tekstów i autorów faktycznych i żelganych daje czytelnikowi efekt zaburzeń w sferze ontologii: rodzi się tu jakiś świat “pomiędzy” istnieniem a nieistnieniem, jakaś mediacja pomiędzy poznawanym i znanym, światem a podmiotem. Te zaburzenia mają jeszcze inny wymiar: uporczywie dąży się bowiem do uprawomocnienia fantastycznej rzeczywistości, do jej legitymizacji. Najczęściej dzieje się to za pomocą wprowadzenia do tekstu takich form, które stanowią różnego rodzaju rzekome dokumenty, wspomnienia, dzieła o charakterze naukowym, głównie historyczne i encyklopedyczne. W nich przywołuje się dzieła i autorów kolejnych, uprawdopodobnia istnienie nieistniejących bohaterów, motta motywują siebie wzajemnie, potwierdzając swoją “prawdziwość”.

Ten świat, nie tylko fantastyczny, ale fikcyjny, chce być “prawdziwy”, efekt realności zamierza osiągnąć przez wewnętrzną spójność, koherencję elementów. Tymczasem, całkiem równocześnie, tak sytuuje teksty nawzajem, że podważają one swą sensowność, rozpraszają się ze spójnej całości na alternatywne warianty, na “światy możliwe”, o których “prawdziwości” w ogóle nie da się orzekać.

Im bardziej tekst dąży do bycia referencją, tym bardziej podkreśla swój fikcyjny, tekstowy status. Encyklopedia jest czytelną imitacją, a pamiętnik skłamany.

Teksty analizowane:

a. Zbiory opowiadań

A. Sapkowski, *Miecz przeznaczenia*, superNOWA 1992.

A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, superNOWA 1993.

<sup>46</sup> O tego rodzaju zaburzeniach pisze U. Eco, *Fikcyjne “Protokoły”* [w:] *Sześć przechadzek po lesie fikcji...*

A. Sapkowski, *Coś się kończy, coś się zaczyna*, superNOWA 2000.

b. *Saga o wiedźminie*

A. Sapkowski, *Krew elfów*, superNOWA 1994.

A. Sapkowski, *Czas pogardy*, superNOWA 1995.

A. Sapkowski, *Chrzest ognia*, superNOWA 1996.

A. Sapkowski, *Wieża jaskółki*, superNOWA 1997.

A. Sapkowski, *Pani jeziora*, superNOWA 1999.

## On mottoes in the wizard series by Andrzej Sapkowski

### Abstract

Having considered the views of the motto theoreticians who define it either as a foreign element in the text (S. Skwarczyńska) or an intertext (H. Markiewicz, T. Cieślukowska), the author discusses the functions fulfilled by mottoes in the literary output of the writer of *Saga o wiedźminie*. She highlights the fact that, on the one hand, mottoes are not a typical component of the fantasy convention, and on the other, their occurrence in Andrzej Sapkowski's saga novel is very frequent. Thus the wizard series aspires to the status of highly artistic literature and Sapkowski is elevated as a scholarly author. The researcher emphasises the fact that beside authentic mottoes whose origin is the cultural and literary canon that is usually not mentioned explicitly by Sapkowski, there are many mottoes in his works that are fictitious although related to the document poetics (diary, biography, encyclopaedia, academic analysis). Mottoes serve the purpose of validating and documenting the fantastic world, however their mutual system and network of semantic relations contributes to their forming contradictory statements and logical paradoxes. In such context, the wizard series appears to be a game with the reader, on the one hand, and a participating voice in the discussion on the "truth" of history, on the other.