

Magdalena Roszczyńska
Wielogatunkowość
Sagi o wiedźminie
Andrzeja Sapkowskiego

Saga, pojawiająca się w tytule cyklu fantasy Sapkowskiego, sugeruje, iż taką właśnie nazwę gatunkową obrała autorka dla rozpatrzenia problematyki genologicznej cyklu opowieści o wiedźminie. Nic bardziej mylnego. Nazwę „saga” rezerwuje się dla na poły kronikarskich, na poły romansowych opowieści dotyczących królów, herosów, rycerzy bądź rodów, opowieści od końca wieku XIII posługujących się motywami celtyckimi i romańskimi w miejsce staroislandzkich, mających w wersjach pisanych charakter kompilacyjny. Później staje się saga nazwą dla powieści-rzeczki osnutej wokół dziejów rodziny¹.

Tymczasem cykl wiedźmiński charakteryzują demonstracyjne wręcz zaburzenia chronologii, nie tylko w sferze opowiadanego, ale i opowiadania, uprawomocnione nie tyle niewiedzą narratora co do przeszłych wypadków, ile występujące na mocy fantastycznej motywacji zdarzeń. Poprzedzające niekiedy opowiadanie fikcyjne agrafony², udające kroniki, słownikowe wypisy, hasła encyklopedyczne, pamiętniki nie mają za zadanie dookreślić historyczny czas dziania się, ale umocować fikcyjne wydarzenia w fantastycznej strukturze świata przedstawionego. Trudno tu więc mówić o jakichś kronikarskich parantelach. Stosunek Sapkowskiego do relacji czasowych panujących na kartach jego opowieści jest co najmniej swobodny: „I wyszło tak, jakby para Geralt – Yennefer mijąca się w czasie. Oj! Nawywiјаłem” – mówi autor³.

¹ Por.: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1998.

² Termin T. Cieślakowskiej, *W kręgu genologii, intertekstualności i teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995, s. 104.

³ W rozmowie z W. Czerniszewskim, „Komiks” 8(26)/1993. Słowa te dotyczą co prawda opowiadań, a autor zobowiązuje się uporządkować w sadze kwestie chronologii, do niczego takiego jednak nie dochodzi.

Do historycznych zaś źródeł autor ma stosunek negatywny: „To jedno wielkie kłamstwo, przeinaczenia. Istotne było, kto za nie płacił. Z legend zostawiam poezję”⁴.

Głównym motywem sagi bywa „krwawa zemsta rodowa aż do wytepienia całych klanów, zemsta, do której podlegają kobiety, a której punktem szczytowym jest brenna – spalenie domu i obejścia”⁵. Fabularnym uzasadnieniem dla krwawych wypadków rozgrywających się w świecie wiedźmina jest polityka, a pośrednio również eksperymenty genetyczne. Notabene inspiratorkami królów i eksperymentatorów są rzeczywiście kobiety, czarodziejki, a finalna bitwa toczy się nad rzeczką Brenną.

Pierwszoplanowi bohaterowie: wiedźmin Geralt, czarodziejka Yennefer, księżniczka Ciri nie stanowią rodziny, lecz – co ciekawe – ostentacyjnie ją markują. Geralt kocha czarodziejkę, czarodziejka Geralta, obydwójce są bezpłodni na skutek genetycznych mutacji, ale mają przybraną, przeznaczoną im cudownym Prawem Nie spodzianki, córkę Cirillę. Losy swe przeżywają jednak osobno. Awanturczo-przygodowo-miłosny wątek romansowy jest u Sapkowskiego jedynie szkieletem fabularnym, na którym rozpięto niezwykle rozbudowany i uszczegółowiony świat przedstawiony, odmalowany z epickim rozmachem. Sapkowski protestuje przeciwko takiemu pogładowi:

Ja sobie wiele trudu nie zadałem, żeby stworzyć świat – ważna była fabuła, opowieść, nazwy geograficzne były ozdobnikami, nie odnośnikami. Im bardziej jednak opowieść się rozrastała, tym większa była potrzeba uporządkowania tej fantastycznej geografii, co w końcu zrobiłem. Ale jest to raczej szkielet, niż świat. Stelaż, na którym „zawieszam” narrację⁶.

Wobec faktu, że wątki fabularne nie zostały doprowadzone do końca, że część z nich pogubiła się w gąszczu narracji ostatniego tomu *Sagi o wiedźminie*⁷, wreszcie wobec faktu, że opowieść ma co najmniej trzy alternatywne zakończenia: baśniowe, mitologiczne oraz konsekwentne wobec przyczynowości fabularnej, w tym jedno z nich opublikowane poza korpusem głównym tekstu, w dodatku dużo wcześniej niż

⁴ Wypowiedź A. Sapkowskiego podczas konferencji poświęconej literaturze fantastycznej. KUL, 8 maja 1998. Patrz: <http://www.sapkowski.pl>.

⁵ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, hasło: „sagi”, Warszawa 1991.

⁶ Wypowiedź A. Sapkowskiego z listy dyskusyjnej „SAPEK”, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Klawisz F8*.

⁷ „Marek Szyjewski: A co z ziarnem, które nie zakielkowało a wybuchło płomieniem? Andrzej Sapkowski: Przepowiednie i wieszczby pełne są niepojętych słów, zdań i sformułowań, słowo «brednia» jest na końcu języka. Vide Nostradamus, vide Pytia, Sybilla, Wernyhora. Vide prorocтва wróżbitów będących pod tak zwanym wpływem – obojętne, haszyszu czy kumysu. Ale tak poważnie. Ma pan absolutną rację – to mające wybuchnąć płomieniem ziarno to jedna ze strzelb, może nie strzelb, ale pistolecików, które nie wystrzeliły w ostatnim akcie, choć powinny. Pan jest czytelnikiem uważnym, wiem o tym, nie wątpię, że pan mi te «niewypalone strzelby» bezbłędnie wylapie. Ja przyznaję się do tego bez bicia – kilku kłamr nie zamknąłem, kilka niedomówień zostawiłem – bo książka zbyt puchła i ciężca były konieczne. Trochę żal, ale z drugiej strony jest teoria głosząca, że nic nie robi dziełu tak dobrze jak skrót”. Lista dyskusyjna „SAPEK”, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Klawisz F8*.

ostatni tom sagi, nie należy chyba brać na serio tych autorskich zapewnień o prymacie fabuły nad światem przedstawionym. Jedynym możliwym do przyjęcia tłumaczeniem niejasnych słów Sapkowskiego jest założenie, że pod terminem „fabuła” czy „opowiadanie” rozumie on „strukturę znaczącą” i „to, że się opowiada”. Sumując: romans, wysuwający na plan pierwszy fabułę, stoi w sprzeczności z planem pierwszym opowieści wiedźmińskich – światem przedstawionym.

Wspólny dla sagi i opowieści Sapkowskiego jest natomiast kompilacyjny charakter ich obu, wykorzystywanie obiegowych wątków kulturowych, a także duży rozmiar tekstu⁸. Proponuję bytów nie mnożyć, zgodnie ze znaną zasadą Ockhama i Stefanii Skwarczyńskiej⁹, i nazwę „saga” zarezerwować dla historycznej postaci gatunku, w innych przypadkach traktując ją co najwyżej jako metaforę. Uzasadnieniem niech będą słowa samego Sapkowskiego, uznającego tytułowanie jego opowieści „sagą” za chwyt marketingowy:

Nie lubię i niechętnie widzę określenie „saga o wiedźminie”. Był to niezbyt szczęśliwy pomysł mojego wydawcy, pragnącego jakoś przyzodobić okładkę. Wołałbym nazwę „wiedźmiński pięcioksiąg”. Niewiele osób wie, że początkowo miała to być trylogia. Zmiana koncepcji na „pięciotomową” nastąpiła, gdy okazało się, że gdyby były trzy tomy, zbyt długie musiałyby być przerwy między nimi¹⁰.

Trzy tomy to za mało na sagę, pięć zaś – w sam raz. Dystynktywną cechą gatunkową musiały być w tym przypadku sposób wydania i oprawienia książki, zresztą uzasadniający już bardziej nazwę gatunkową *silva rerum*, nie sagę. Być może odwydawnicza „saga” jest próbą przeszczepienia do polskiej nomenklatury genologicznej anglojęzycznych nazw odmian gatunkowych fantasy. I tak: jednorazowa, samoistna publikacja to „standalone”, cykl rozwijający opowieść w czasie to „sequel”, opowieść o tym, co działo się przed właściwym czasem opowiadany – „prequel”, dzieła zebrane dotyczące jednego świata przedstawionego to „omnibus”, natomiast dodatki pseudohistoryczne lub pseudokartograficzne to „related”. Z tego punktu widzenia „saga” jest odpowiednikiem „sequel”.

Gatunek literacki to – według definicji – „istniejący intersubiektywnie w danej epoce zespół wskazań, zasad, przyzwyczajzeń, regulujących daną dziedzinę wypowiedzi, decydujących o tym, że «tak się pisze»”, „gatunki to swoista gramatyka literatury”, „współcześnie [...] kategorie gatunkowe – zauważa Głowiński – znajdują szczególne zastosowanie w tych dziedzinach literatury, które mają bardzo rozległy adres społeczny, [...] stają się elementami kultury masowej”, bowiem „gatunek to

⁸ Można powiedzieć: pojemność, struktura hipertekstowa.

⁹ S. Skwarczyńska, *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, wybór i oprac. H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.

¹⁰ Chodzi o przerwy w edycji sagi. Rozmawiał A.E. Grabowski na forum portalu Onet, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Kilka opowiadań mi się udało*.

jednostka semantyczna wskazująca na typy sensów, jakich może spodziewać się odbiorca”¹¹.

Po pierwsze – czytelnik spodziewać się może w opowieściach o wiedźminie fantastyki. Fantastyka, zjawisko równie stare w literaturze co nieuchwytnie w jej teorii¹², ujmowana bywa już to jako swoista organizacja świata przedstawionego (Władysław Ostrowski, Ryszard Handke), już to jako gatunek literacki (Roger Caillois, Tzvetan Todorov) lub też czynnik paragenologiczny (Andrzej Zgorzelski), to jest wprowadzenie w materię świata przedstawionego dowolnej prozy narracyjnej elementów łamiących jego harmonię przedustawną. „Fabuła opowiadań [i sagi] Sapkowskiego rozgrywa się w jakimś uogólnionym średniowieczu” – pisze Małgorzata Szpakowska¹³, zauważając słusznie, że zjawisko to jest gotowym stereotypem kultury masowej, a zarazem częścią paradygmatu gatunkowego pewnego typu utworów fantastycznych. Świat ten różni się o tyle od świata np. powieści realistycznej, że fundamentem jego ontycznego kształtu jest tajemnicza Koniunkcja Sfer – cudownością motywowane prawo raz na zawsze zmieniające reguły rządzące światem. Toteż w „uogólnionym średniowieczu” nie dziwią dyskusje bohaterów o inżynierii genetycznej, ekologii, wizytowanie przez Cirillę podczas jej podróży w czasie całkiem współczesnego i nie całkiem pięknie woniejącego wysypiska śmieci, spotkania z sir Galahadem cytującym *Odyseję*, nie dziwi przede wszystkim powszechna w tym świecie magia. Magicznymi zdolnościami obdarzeni są bohaterowie: Yenna jest czarodziejką, np. jej oczy są tworem magii, prawdziwe straciła w jednej z bitew; Geralt jest produktem mutacji, co dałoby się jeszcze wytłumaczyć racjonalistycznie (na gruncie takiego racjonalizmu, jaki panuje w *science fiction*), ale używa też wiedźmińskich znaków – gestów o magicznym, rytualnym działaniu. Magiczne bywają przedmioty: cudownie otwierające się drzwi w jaskini grobowców elfów, teleportacji służące wieże, gobelin, przez który można wejść do innego świata. Żyją tu ludzie, elfy, driady, krasnoludy, niziołki, a także wampiry, bobołaki, wywerny, kiki-mory i inni przedstawiciele baśniowego bestiariusza. Przestrzeń wiedźminowego świata jest precyzyjnie zarysowana: północ to konfederacja królestw Nordlingu, południe to potężne i dążące do dominacji nad światem cesarstwo Nilfgaardu.

Początkowo – mówi Sapkowski – nie robiłem tego, co jest jakoby świętym przykazaniem każdego pisarza fantasy, a zwłaszcza takiego, który bierze się do dłuższego opowiadania lub powieści. Zaczyna on wtedy od ciężkiej pracy... kartograficznej, polegającej na narysowaniu MAPY. Nanosi na północy góry, na południu morze, bagno, jezioro, kilka rzek, i wszyscy dokładnie wiedzą, którądy i przez jakie mosty bohater się porusza oraz jak daleko jest od stolicy. A jeżeli pójdzie dalej na wschód, to prawdopodobnie trafi

¹¹ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, op. cit., s. 131.

¹² Por.: A. Smuszkiewicz, hasło *Fantastyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.

¹³ M. Szpakowska, *Budowniczości*, „Twórczość” 7/1997.

na Szare Góry, gdzie złota, jak wiadomo, nie ma. Nigdy nie zadawałem sobie takiego trudu i postępowalem tak całkowicie celowo¹⁴.

Celu takiego postępowania autor nie wyjaśnia; z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że chodziło o przedstawienie bohaterów w działaniu, jak w baśniach, bowiem kanwą wielu wątków sagi są baśnie. Rozrost fantastycznego świata spowodował konieczność opracowania „czegoś w rodzaju «bedekera po królestwach»”¹⁵. Świat zbudowany przez Sapkowskiego to świat tzw. konkurencyjny¹⁶ albo alternatywny. Fantastyka może operować światem bardzo podobnym do naszego, ale np. przed zlodowaceniem lub po wojnie nuklearnej, albo też rzeczywistością zupełnie nie związaną ze światem empirycznym – właśnie do tego gatunku zalicza się *Saga o wiedźminie*. Jeśli pojawiają się nawiązania do naszego świata, to – jak mówi Sapkowski – „tylko w żartach, dla potrzeb dowcipu sytuacyjnego”¹⁷, np. pisane w czasach pogromu niełudzi na miejskich murach hasła: „Rób miłość, nie wojnę” i obok: „Rób kupę co rano”¹⁸. Wykreowany przez autora świat ogarnięty jest żywiołem baśni. Stanisław Lem uznaje, że leży ona w rzeczywistości magicznej, w której „nie istnieje różnica między nadprzyrodzonym jako niemożliwym, a przyrodzonym jako możliwym”¹⁹, wszystko jest tu równie naturalne. Uzasadnieniem dla świata przedstawionego są działania, głównie zaś wędrówki bohaterów, niemniej jednak wiedźmiński świat rozrósł się jeszcze dalej, poza granice baśni. Mnóstwo drugoplanowych epizodów przedstawia detale tła, np. targu (Gors Velen), architektury miejskiej (Novigrad), broni (łuk Milvy), flory i fauny (epizod z *everetia maxillosa pittii* na Delcie). Rozległość oraz uszczegółowienie drugiego planu, perspektywa historyczna, pokazywanie politycznego ładu świata *in statu nascendi* sprawiają, że cykl opowieści o wiedźminie jest pokrewny eposowi. I z eposu czernie chociażby wspomnianą aluzję do Odysa i Nauzykai czy motyw wędrówki do domu. Nie dąży ten świat jednak do kompletności rozumianej jako mimetyczne odwzorowanie, to znaczy nie ma w nim miejsca na przypadkowość.

Nie da się przerobić literatury na grę fabularną. Jasno to wynika z samej definicji. Nowela, powieść lub cykl powieściowy mają wszakże swą własną fabułę – one po prostu są fabułą. Natomiast „fabuła” gry role playing, wyłącznie zasygnalizowana i ogólnie ukierunkowana scenariuszem, powstaje przeciw w trakcie gry – tworzą ją gracze swoimi decyzjami, kształtuje ją Mistrz, wprowadzając czynnik losowy

¹⁴ Rozmowa z W. Czerniszewskim, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Dwa słowa – dwa światy*.

¹⁵ Określenie Sapkowskiego, patrz: lista dyskusyjna „SAPEK”, <http://www.sapkowski.pl>, *Nie bądź, k...., taki Geralt*.

¹⁶ R. Kochanowicz, *Fantastyka – klucz do wyobraźni*, Poznań 2001, s. 37.

¹⁷ Rozmowa z D. Materską, <http://www.sapkowski.pl>, *Nie jestem showmanem*.

¹⁸ Przykład zaczerpnięty z: M. Cieślak, *Ucieczka z wiedźminlandu*, <http://www.sapkowski.pl>.

¹⁹ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1, Kraków 1973, s. 86.

– odpowiada Sapkowski pytany o możliwość przerobienia cyklu wiedźmińskiego na grę fabularną²⁰. Tym samym ujawnia własną strategię pisarską: literatura to scenariusz gry toczony między nadawcą i odbiorcą, gry o wielu możliwych rozwiązaniach²¹. Baśń zaś nie jest tego rodzaju igraszką, baśń prowadzi do fabularnego celu, jakim jest nagroda dla dobrych i potępienie dla złych. „Bajka klasyczna to świat przedustawnej harmonii, wszystko w niej jest sterowane aksjologią”²². Tymczasem w „wiedźminlandzie”, jak niekiedy określa się świat prozy Andrzeja Sapkowskiego, notorycznie bywają łamane reguły determinizmu etycznego, a bohaterom brak jednoznaczności moralnej.

Bez moralitetu, podziału na dobro i zło, nie ma opowieści. Ciekawym polem do popisu dla pisarza jest zabawa w moralitetem, pokazywanie i udowadnianie, że nie wszystko da się jednoznacznie i wyraziście podzielić na białe i czarne, dobre i złe, że pozory mylą, a stereotypy jeszcze bardziej. Że kanonicznie piękne elfy mogą być niezłymi draniami, a kanonicznie złe koboldy i podziemne trolle całkiem porządnymi gośćmi

– sądzi Sapkowski²³ w myśl twierdzenia Lema, że fantasy to gra o sumie niezerowej²⁴. W materię baśni wplata autor ponadto motywowane polityką działania bohaterów. „W literaturze fantasy popularne jest jednak przedstawianie dobra i zła sposobem Tolkiena. U niego Sauron i Mordor są źli, bo są źli, a nie dlatego, że mają interesy. Ja w coś podobnego nie potrafię uwierzyć” – mówi Sapkowski²⁵.

Kolejną spodziewaną cechą immanentną poetyki *Sagi o wiedźminie* jest synkretyzm gatunkowy: wprowadzanie cech i właściwości przynależnych innym gatunkom, co nie dziwi na gruncie współczesnej powieści, o której mówi się, że ma „strusi żołądek i obyczaje sroki”²⁶, niemniej jednak praktyka ta u Sapkowskiego przybiera rozmiary urągające etyce zawodowej literata. Przywołaniu ulegają nie tylko obiegowe wątki i motywy baśniowe czy mitologiczne (np. cesarz Emhyr po zabiciu żony dąży do zapłodnienia własnej córki Cirilli), ale także całe rozbudowane frazy i nie-

²⁰ AS *Mistrzem Gry*, rozmowa z T. Kołodziejczykiem, <http://www.sapkowski.pl>.

²¹ Wiele jest przyczyn takiego stanu rzeczy, sygnalizuję m.in. rozbieżność kompetencji kulturowej nadawcy i odbiorcy: „Całkiem naiwny czytelnik będzie więc czytał opowiadania o wiedźminie jako zwykłe fabuły z mnóstwem perypetii; czytelnik mniej naiwny dostrzeże dowcipy podważające tonację serio, a czytelnik jeszcze mniej naiwny ucieszy się żartami metatekstowymi, którymi autor świadomie podważa prawomocność własnej narracji. W związku z czym czytelnik naiwny będzie miał uczciwą frajdę z lektury, czytelnik mniej naiwny – satysfakcję z uświadomienia sobie własnej inteligencji, a czytelnik całkiem nie naiwny uczyni opowiadania o wiedźminie tematem prelekcji akademickiej”. M. Szpakowska, *Budowniczości...*, op. cit.

²² S. Lem, *Fantastyka...*, op. cit., s. 89.

²³ W rozmowie z „ELLE”, patrz: <http://www.sapkowski.pl>.

²⁴ S. Lem, *Fantastyka...*, op. cit., s. 92.

²⁵ W rozmowie z A.E. Grabowskim na forum portalu Onet, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Kilka opowiadań mi się udało*.

²⁶ Powiedzenie J. Cortazara przywołuje H. Markiewicz [w:] *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 319.

znacznie zmienione akapity innych dzieł. W ten sposób funkcjonują cytaty z dzieł Mickiewicza, z *Trylogii*, *Odysei*, *Don Kichota*, strawestowany prozą *Król Olszyn* Goethego, także cytaty z Biblii; zakończenie sagi jest „pożyczone” od Bułhakowa, a częściowo wykorzystano w nim legendę arturiańską; w całości opowiedziano raz jeszcze Andersenowską baśń o Małej Syrence, przerobiono baśń Zmorskiego o strzydze. Autor nie poprzestaje jednak na cytowaniu, jego ambicje sięgają parodii:

koncepcja trawestacji powszechnie znanej ludowej bajki, którą był *Wiedźmin*, miała w założeniu pójść jeszcze dalej, niż poszła. A więc nie tylko świat obrzydliwie realny zamiast pięknego baśniowego, nie tylko zimny zawodowiec zamiast ubożego szewczyka o wielkim sercu, nie tylko forsa i wyrachowanie zamiast szlachetnego czynu – ale i tragiczny koniec zamiast bajkowego happy endu. Nie bajka, lecz fantasy. Ale fantasy wbrew kanonowi, aż do szpiku kości²⁷.

Fantastyczność w połączeniu z ostentacyjnym budowaniem świata z gotowych „prefabrykatów” niesie bardzo mocną informację o istnieniu poza warstwą znaczeń dosłownych, związanych z akcją i fabułą utworu, sfery znaczeń głębszych. Nie można, również i z wymienionych już wcześniej powodów, czytać cyklu wiedźmińskiego jako ludycznej opowieści o perypetiach bohaterów. Należy i trzeba traktować sagę jak alegoryczną przypowieść, parabolę o kondycji ludzkiej, o tym, że człowiek nawet wyizolowany ze swego zwykłego habitatu zachowuje żądzę władzy, zdolność do intrygantstwa, pociąg do igrania ze śmiercią. Wymowa pięcioksięgu jest pesymistyczna – w ostatniej scenie nie uchronieni od śmierci bohaterowie wsiadają pospołu do łodzi i odpływają wśród mgieł i cieniów zmarłych do legendarnego Avalonu. Ocalającą funkcję pełni tylko mit i baśń: „Cóż więc było dalej?” – pyta Galahad Cirilli. „Normalnie – parsknęła – pobrali się”. „Opowiedz”. „Aaa, co tu jest do opowiadania? Było huczne weselisko. Wszyscy się zjechali [...] i ja tam byłam, miód i wino piłam. A oni, to znaczy Geralt i Yennefer, mieli później własny dom i byli szczęśliwi, bardzo, bardzo szczęśliwi. Jak to w bajce. Rozumiesz?”²⁸. Albo – w wersji zironizowanej – tylko bajkom, baśniom, mitom można wierzyć. Pesymizm opowieści wiedźmińskiej dotyka także sfery ludzkiej episteme. Nie ma prawdy w świecie wiedźmina. Nagromadzenie kryptocytatów, aluzji literackich, trawestacji obiegowych wątków, erudycyjne przeładowanie, stylizowanie partii tekstu na zakorzeniony w historii gatunek literacki, naśladowanie określonych stylów mowy i to nie celem indywidualizacji postaci, bo ta sama postać przemawiać może wieloma językami²⁹ (styl zintelektualizowanego dyskursu, styl profetyczny, styl rubaszny) powoduje, że prawda w świecie wiedźmina jest nie do odszukania, rozmywa się w tym powikłanym palimpseście przytoczeń. Wielopiętrowość i zapętlenia narracji dodatkowo pogłębiają chaos poznawczy. „Autarkia [samoistnego świata cyklu wiedźmiń-

²⁷ *AS Mistrzem Gry*, rozmowa z T. Kołodziejczykiem, <http://www.sapkowski.pl>. Czasem mówi Sapkowski, że pisze na złość czytelnikowi lub przeciwko jego oczekiwaniom.

²⁸ A. Sapkowski, *Pani Jeziora*, Warszawa 1999, s. 518.

²⁹ Koronnym przykładem jest tu Geralt, główny bohater, który mówi tylko tyle, ile usłyszy.

skiego] zakłócana bywa od czasu do czasu przez pojawianie się elementów jakby całkiem z innej parafii. Ich obecność w znacznym stopniu zakłóca powagę narracji³⁰. A więc na przykład dowiadujemy się pod koniec trzeciego tomu sagi, że jakkolwiek zdawało się, iż narrację prowadzi – spoza świata przedstawionego – mający ograniczoną wiedzę narrator, naczelnym opowiadaczem z dużej perspektywy czasowej jest wiekowy dziad Pogwizd, bजारz wioskowy, za miskę zsiadłego mleka snujący przed dziecięcym audytorium fantastyczne opowieści. W tomie kolejnym, na podobnych zasadach opowiadaczem okazuje się poeta Jaskier. Świat i przygody bohaterów opisał on w memuarach, które wszakże zaginęły, następnie szczęśliwie odkopała je ekipa archeologów zajmujących się Wiekami Mrocznymi, lecz, niestety, zanim naukowcy zdążyli odcyfrować ich treść, niepiśmienni Zdyb z Capem, obawiając się magicznej siły pisma, wrzucili bezcenne rękopisy w ogień. Narratorką w tomie ostatnim jest Cirilla; o jakości jej opowiadania, zgodności z opisywanymi z innych perspektyw zdarzeniami świadczą przytaczane już słowa, wskazujące, że ujmuje ona swą własną historię w konwencji bajki. Żaden z wymienionych narratorów nie jest wiarygodny, żadnej z opowieści wierzyć nie sposób.

Powstawanie bajek – opisy prac bardów i poetów mają tu [w sadze] duże znaczenie. Pokazują proces naginania i zmieniania rzeczywistości dla potrzeb tekstu, lecz jednocześnie jej utrwalania i zachowywania. W ten właśnie sposób zbliżyliśmy się do błędnego koła, w które usiłuje nas wciągnąć Sapkowski. Pozornie szuka on oryginału, historii, która wydarzyła się naprawdę i której kanoniczne bajki są jedynie kopiami. Jednak te zakłamanie kopie są z kolei oryginałami w stosunku do samych opowiadań, które oryginału przecież szukają. Tak oto zamyka się błędne koło³¹.

Ponad pięćm przernikających się i splełanych opowiadań znajdują się motta, ale i one nie wykraczają poza fantastyczne reguły świata przedstawionego: na równych prawach przytacza się w nich przepowiednie wieszczki Itlinny, zełganą *Encyclopaedia maxima mundi* oraz wyimki z Brunona Bettelheima *Cudowne i pożyteczne. O wartościach i znaczeniach baśni*. Jest jeszcze odautorskie słowo zamieszczone przed tytułem tomu pierwszego: „*Elaine blath, Feainnewedd / Dearme aen a'caelme tedd / Eigean evelinn deireadh / Que'n esse, va en esseath / Feainnewedd, elaine blath!* – Kwiatułek, kołysanka i popularna dziecinna wylicznka elfów”. Dodajmy – zełgana w zmyślonym języku (przy okazji – jest to tylko jeden z wierszowanych fragmentów opowieści wiedźmińskich i jeden z łże-języków). Ta mozaika niekoherentnych wzajemnie tekstów każe patrzeć na cykl wiedźmiński Sapkowskiego w perspektywie opartej na zasadzie *varietas* sylwy, korzystającej z tradycji powieści pikareskiej i romance, eksponującej swą fikcjonalność i stylistyczną sztuczność, operującej komizmem, czarnym humorem i fantastyką fabulacji³² lub mennipei. Za-

³⁰ M. Szpakowska, *Budowniczość...*, op. cit.

³¹ <http://www.sapkowski.pl>, D. Materska, E. Popiołek, *Trzy gry Sapkowskiego*.

³² Por.: H. Markiewicz, *Teorie powieści...*, op. cit., s. 337.

sady konstruowania powieści ujawnione przez Sapkowskiego³³, przypominające technikę majsterkowania³⁴, skłaniają do przepatrzenia sagi pod kątem jej związków z *nouveau roman*. I w końcu można też patrzeć na cykl wiedźmiński jak na ironiczną grę w poszukiwanie prawdy w fikcji, dopisywanie apokryfów do historii zmyślnych. Nie darmo jedną z przemilczanych niemal do tej pory, a jednak centralnych postaci utworu jest poeta Jaskier, bard, pieśniarz, twórca, powołany do przekazywania światu prawdy o tym, co było. To alter ego Sapkowskiego zwierającego się:

Opowiadanie *fantasy* chciałem napisać zawsze [...] jaki typ wybrać? Czy *the quest*, w którym bohaterowie, wzorem tolkienowskich hobbitów, wędrują przez fantastyczne krainy i szlaki, z reguły po to, by zbawić świat? Czy może typ drugi, *fighting fantasy*, w którym nie ważne o co chodzi, liczy się ilość zakłutych, zarabanych i ułożonych w równe sztaple wrogów. Oba powyższe typy musiałem odrzucić. [...] Został typ trzeci. typ „Jak to było naprawdę”. Zakładając, że baśnie nie zrodziły się tylko w wyobraźni bajarzy. Że baśń jest tylko wersją, moralizatorsko przyprawioną wersją zdarzenia, które faktycznie miało miejsce. W przeszłości. W przyszłości. Lub po prostu w czasie innym³⁵.

Multi-genre character of Andrzej Sapkowski's *Saga of the Wizard*

Abstract

Andrzej Sapkowski's book resembles the saga because of its compilative nature, romantic plot, elements of a chronicle and the presence of Celtic and Roman motifs. According to the author himself 'saga' is not so much a genologic name as it is the publisher's marketing device to define this as fantasy. The sylvic nature of the *Saga of the Wizard* is clearly reflected in its multi-genre character. Characters' actions are the motivating force in the presentation of the richness of depicted reality, in which the *Saga...* resembles an epic. The fantastic vein in the novel excludes references to real historic facts; almost all events, languages, literary and scientific works (including historic ones) alluded to in the text belong to the created world and their status is pseudo-authentic. Magic present in the *Saga...* is set in the fantasy context, which contributes to the parabolic readings of Sapkowski's book. Stories of a wizard are related to fairy tales, however they violate ethical determinism of the latter. Fairy tales aim at an axiological target in the plot whereas Sapkowski's novel can be classified, according to Stanislaw Lem's typology, a game with a non-zero total. A characteristic feature of the *Saga* is an excessive and ostentatious use of literature by other authors and of different epochs. Sapkowski uses ready prefabricated products delivered equally by high and mass culture. The compilative nature of the novel and unusual multi-level, meandering narrative determine epistemological incapability, cognitive chaos and ironic tones in Sapkowski's book.

³³ „Nie śmiećcie się, bo ja też pisałem długopisem, wszystkie moje opowiadania były tak napisane. Z zapisanych maczkiem kartek, ciętych na fragmenty i sklejanych w kolaż, powstawała wersja ostateczna, a potem stuk, stuk – maszyna do pisania”. Lista dyskusyjna „SAPEK”, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Klawisz F8*.

³⁴ H. Markiewicz, *Teorie powieści...*, op. cit., s. 347–348.

³⁵ A. Sapkowski, *Wiedźmin*, [w:] *Jawnogrzecznicza*, Warszawa 1991, s. 111.

