

Robert Pysz
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
rpysz@ath.bielsko.pl

Figury gotyckie w cyklu wiedzmińskim Andrzeja Sapkowskiego

Nie ma chyba w polskiej refleksji metaliterackiej bardziej lapidarnej definicji gotycyzmu niż wskazana przez Marię Janion, a wyłaniająca się ze słów kierowanych przez Hrabiego do Gerwazego przy ruinach zamku Horeszków w Mickiewiczowskim poemacie:

Szkoda, żeś mię nie przywiódł tu w godzinę nocną;
Udrapowany płaszczem siadłbym na ruinach,
A ty byś mi o krwawych rozpowiadał czynach.
(Księga II, w. 372–374)¹

Te trzy kolejne wersy odpowiadają (modelowo i w sposób uproszczony) trzem zasadniczym rysom przestrzeni gotyckiej. Już klasyczna powieść grozy jako scenę wydarzeń fabularnych szczególnie upodobała sobie stary zamek (jak w *Zamczysku w Otranto* Horacego Walpole'a czy w *Tajemnicach zamku Udolpho* Ann Radcliffe); czasem funkcję tę przejmowała inna budowla (np. sakralna – jak w *Mnichu* Matthew G. Lewisa), choć o podobnie monumentalnej architekturze. Nocna pora i szczególny strój, o których napomyka dziedzic Horeszków, sygnalizują tajemniczość i niezwykłość miejsca, a także określony nastrój – zresztą wszystko jest mocno skonwencjonalizowane. Nie bez znaczenia pozostaje nadwerżony stan samej budowli („ruiny”), nie tylko poświadczający gotycką fascynację odległą prze-

¹ M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] M. Janion, *Prace wybrane. Tom 4*, red. M. Czermińska, Kraków 2001, s. 529–531.

szłością, lecz przede wszystkim wskazujący, że jest to „zamek, który albo już jest opuszczony, albo nosi na sobie znamię zbliżającej się nieuchronnie zagłady”². Wiąże się to z ostatnim wersem w kwestii wypowiedzianej przez Hrabiego, bowiem przyczyna zaniedbania zamku – tragiczna i krwawa – staje się osnową opowieści, z czasem przekształcającej się w związaną na trwałe z miejscem legendę. Tak oto triada „miejsce – atmosfera – legenda” staje się chwytem konstytuującym gatunek na poziomie fabularnym³.

Janion zwraca jednak uwagę na pewien drobiazg w całej scenie – ironiczne spojrzenie Mickiewicza na własnego bohatera, „[...] którego nieposkromiona żądza »scen dramatycznych« podlega cienkiej kpinie literackiej”⁴. Taki gest autoironii, będący sygnałem dystansowania się do konwencji wobec skostnienia jej form, towarzyszy dziś wielu dokonaniom postgotyckim. Wynika on szczególnie z faktu traktowania gotycyzmu jako pewnej praktyki opowiadania, której repertuar fabularny i stylistyczny dość szybko się wyczerpał i zmusił niejako twórców do rozbudowanych gier metaliterackich, w tym sięgania po parodię czy ironię. We współczesnej polskiej fantastyce literackiej przykładem intrygującego balansowania pomiędzy posiłkowaniem się gotycką retoryką a jej racjonalnym dezawuowaniem jest twórczość Andrzeja Sapkowskiego, zwłaszcza tzw. cykl wiedźmiński.

W kilku przynajmniej miejscach odnaleźć w nim można dość wierny schemat organizowania przestrzeni na wzór powieści gotyckiej. Już w debiutanckim *Wiedźminie* pojawia się samotny, nawiedzony zamek:

Zmierch zapadał szybko. Za jeziorem migotały niejasne światełka Wyzimy. Dookoła dworzyszca było pustkowie – pas ziemi niczyjej, którym miasto w ciągu sześciu lat odgrodziło się od niebezpiecznego miejsca, nie zostawiając nic oprócz kilku ruin, przegniłych belkowań i resztek szczyrbatego ostrokołu [...]⁵.

Wewnątrz znajdują się splądrowane, zakurzone komnaty i krypty, które kryją w sobie przerażającą tajemnicę. Jest i legenda, chociaż całkiem świeża: historia sprzed kilku lat o „nadbękarcie” (strzydze) terroryzującym okolicę. Warto przy tym zauważyć, że wiedźmin nie jest już przygodnym podróżnym, ale osobą zawodowo parającą się walką ze Złem i do kon-

²Tamże, s. 544.

³Por. uwagę Izdebskiej: „Zwraca uwagę fakt, że ta odmiana powieści należy do rzadkich w genologii przypadków definiowania gatunków przede wszystkim poprzez miejsce, w którym toczy się akcja (do tej grupy należą również sielanka i western)” (A. Izdebska, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 131–132).

⁴M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza...*, s. 530.

⁵A. Sapkowski, *Wiedźmin*, „Fantastyka” 1986, nr 12, s. 18–49.

taktu z nim dążącą, natomiast samo Zło ma możliwość przemieszczania się (choć ograniczonego) poza dworzyszczce – co jest już wyraźnym sygnałem zmian, jakie wprowadziła w schemacie twórczość postgotycka. Zakończenie jest jednak klasyczne: po morderczej walce upiorna królowna zostaje pokonana (odczarowana), a przedstawiany świat odzyskuje równowagę.

Gotycką estetyką przeszycony jest również opis zamku Stygga, gdzie rozgrywają się finałowe sceny wiedźmińskiego pięcioksięgu:

Plaskowyz, aż po same niemal dalekie, sine we mgle szczyty gór, był jak prawdziwe kamienne morze, ówdzie sfalowane garbem lub granią, ówdzie najeżone ostrymi zębami raf. Wrażenie potęgowały wraki okrętów. Dziesiątki wraków. Galer, galeasów, kog, karaweli, brygów, holków, drakkarów. Niektóre wyglądały, jakby znalazły się tutaj niedawno, inne były kupami z trudem tylko rozpoznawalnych desek i wręgów, ewidentnie leżących tu od dziesiątków, jeśli nie setek lat. [...] Zaalarmowane pojawieniem się jeźdźca, spłoszone stukiem kopyt, z masztów, rej, lin i kościotrupów zerwały się z krakaniem chmary czarnych ptaków. Na moment upstrzyły niebo, zakolewały stadem nad granią przepaści, na dnie której, szare i gładkie jak rtęć, leżało jezioro. Na grani, częściowo górując wieżami nad wrakowiskiem, częściowo zwisając nad jeziorem wtopionymi w pionową skałę bastionami, widniała ciemna i ponura warownia⁶.

Jest więc „ponura warownia”, jest upiorna i dość przygnębiająca atmosfera. Jest także, wbrew pozorom, legenda, choć – jak to u Sapkowskiego często bywa – legenda dopiero powstająca⁷. Ważne jest jednak coś innego, a mianowicie: symboliczny charakter wydarzeń, które się tutaj rozegrają. W nawiedzonym miejscu dojdzie do rozprawy z demonami, ale będą to, by tak rzec, „prywatne” demony bohaterów powieści, bowiem każdy z nich spotka się tutaj ze swoim – mniej lub bardziej tragicznym – przeznaczeniem. I tak na przykład: Ciri przyjdzie zmierzyć się nie tylko z demonicznym Bonhartem, ale także z prześladowającym ją w sennych koszmarach czarnym rycerzem Cahirem („Jestem osaczona przez demony, przez koszmarmy z moich snów”⁸), z kolei Geralt pokona wreszcie własną naturę pozabawionego uczuć mutanta, wybierając miłość Yennefer. Zakończenie tej

⁶ A. Sapkowski, *Pani Jeziora*, Warszawa 1999, s. 331.

⁷ Co pewien czas Sapkowski podkreśla w swojej narracji cykliczność, która rządzi opisywanym przezeń światem (podstawowym symbolem tego porządku jest przywołany w powieściach wąż Uroboros). Historia zatacza wciąż koło, mityczne archetypy odżywają w teraźniejszych postaciach i wydarzeniach, które same z kolei stają się mitami i legendami. Nie inaczej jest w przypadku wydarzeń na zamku Stygga, o których, w domykającej je scenie, jakby od niechcenia wspomina jedna z czarodziejek: „Legenda, o ile powstanie, powinna mieć wersję jedną i prawomyślną” (A. Sapkowski, *Pani Jeziora...*, s. 394).

⁸ Tamże, s. 359.

rozgrywki dla głównych bohaterów okaże się szczęśliwe, a sama warownia ulegnie całkowitej zagładzie (to również chwyt gotycki).

Podobny sztafaż, choć pełniący zgoła odmienną funkcję, pojawia się w *Krwi Elfów*, gdy na samym początku historii Geralt przywozi ocalałą z wojennej zawieruchy młodziutką Ciri do Kaer Morhen, Wiedźmińskiego Siedliszcza:

Wiatr zawył wściekle, zafalował porastającymi ruiny miotłami traw, zaszumił w krzakach głogu i wysokich pokrzywach. Chmury przetoczyły się przez krąg księżyca, na chwilę rozjaśniając zamczysko, zalewając bładą, rozfalowaną od cieni poświętałą fosę i resztki muru, ujawniając kopczyki czaszek szczerzących połamane zęby, patrzących w nicość czarnymi dziurami oczodołów. Ciri pisnęła cienko i ukryła głowę pod płaszczem wiedźmina. Szturchnięta piętami klacz ostrożnie przestąpiła stertę cegieł, weszła pod złamaną arkadę. Podkowy, dzwoniąc o kamienne płyty, budziły wśród murów upiorne echa, tłumione wyjąłym wichrem. Ciri dygotała, wczepiwszy ręce w grzywe⁹.

I znowu z pozoru wszystko się zgadza – pojawia się upiorne, ziejące śmiercią zrujnowane zamczysko, które nie tylko w dziecku wzbudziłoby przerażenie: olbrzymie przestrzenie, zimne kamienne komnaty na szczycie wieży i wiedźmińskie laboratorium w podziemiach. W dodatku pojawia się podwójnie wyizolowane od świata: topograficzne i społeczne. W narracji wielokrotnie podkreślana jest fizyczna nieprzystępność tego miejsca, ukrytego między górami („Tereny wokół Kaer Morhen słyęły z dzikości i niedostępności, a szczerba w granitowej ścianie, którą należało się kierować, nie była łatwa do odnalezienia dla niewprawnego oka”¹⁰). Ważną rolę odgrywa także podtrzymywana przez pokolenia bariera nienawiści, jaką zbudowali wokół niego ludzie:

Zaprawdę, nie masz nic wstrętniejszego nad monstra owe, naturze przeciwne, wiedźminami zwane, bo są to płody plugawego czartostwa i diabelstwa. [...] Nie masz dla takich jak oni między ludźmi pocziwymi miejsca. A owo Kaer Morhen, gdzie ci beieczni się gnieżdżą, [...] starte być musi z powierzchni ziemi, a ślad po nim solą i saletrą posypyany¹¹.

Jest to charakterystyczna dla wielu tekstów gotyckich figura wielokrotnego zamknięcia Złego miejsca¹².

⁹ A. Sapkowski, *Krew elfów*, Warszawa 1994, s. 39.

¹⁰ Tamże, s. 44.

¹¹ Tamże, s. 43.

¹² Wspomina o niej Janion, wskazując jako pierwowzór zamek hrabięgo Drakuli; por. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 104.

Jest też związana z zamkiem legenda – tragiczna, wspominająca czasy pogromu, jakiego dokonali podburzeni przez czarodziejów fanatycy z okolicznych wiosek na znienawidzonych wiedźminach; pamiątką tych wydarzeń są pozostawione ku przestrodze pod zamkiem murszejące szkielety. Tak więc pojawia się zasadnicza różnica, która rozbija misterny system gotyckiego miejsca poprzez wprowadzenie podwójnej perspektywy doświadczania granicy swojskości i obcości¹³. W Kaer Morhen nie ma bowiem Zła. Istnieje ono tylko w umysłach rozgorączkowanych fanatyków, w zbiorowej świadomości okolicznych społeczeństw, w wybuchającej okresowo hysterii, umiejętnie podsycanej nienawiścią przez wyrachowanych włodarzy. Kaer Morhen to nie przestrzeń-pułapka, ale przestrzeń-schronienie; jak powiada Geralt: „Na całym świecie trudno o bezpieczniejsze miejsce”¹⁴. Zatem klasyczny schemat zostaje odwrócony, a raczej – zyskuje swe lustrzane odbicie: Zło (w postaci nieludzkiej, rozgorączkowanej nienawiści) nie tkwi w centrum, ale na zewnątrz, Zło nie wychodzi z centrum, ale próbuje do niego przeniknąć.

W przypadku prozy Sapkowskiego reminiscencje gotyckie, zwłaszcza w odniesieniu do symbolicznej konstrukcji przestrzeni, mają znacznie szerszy zasięg¹⁵, jednak łatwo wskazać również fragmenty, w których – poprzez ironiczne aluzje – autor buduje wyraźny dystans do własnej praktyki opowiadania, w pełni świadomy słabości jej „metafizycznego żądła” (określenie Janion):

- A owóż tam, babcie, panie wiedźmin, ruiny starodawnego burgu Dunn Tynne. Strasznych scen, jeśli wierzyć bajce, był ci ów burg świadkiem. Walgerius, co go wołali Wdałym, ubił tam krwawo i wśród mąk okrutnych żonę niewierną, miłośnika tejsze, matkę tejsze, siostrę tejsze i brata tejsze. A potem siadł i zapłakał, nie odgadnąć czemu...
- Słyszałem o tym.
- Toście tu bywali?
- Nie.
- Ha. Znaczy daleko baśń bieży.
- Utrafiliście, panie rządco, w sedno¹⁶.

¹³ Szeroko o kategorii granicy-progu (*limen*) pisał Manuel Aguirre w: *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 15–32.

¹⁴ A. Sapkowski, *Krew elfów...*, s. 39.

¹⁵ Zob. R. Pysz, *Topografia grozy: obecność modelu przestrzeni gotyckiej w literaturze fantasy*, [w:] *Góry i wędrowanie. Prace ofiarowane Profesorowi Tomaszowi Stępniovi*, red. J. Pacuła, Bielsko-Biała 2014, s. 248–256.

¹⁶ A. Sapkowski, *Pani Jeziora...*, s. 121–122.

[...] nieco dalej [...] wznosił się kolejny zameczek, trochę mniejszy i dużo bardziej zaniedbany. Kasztel zwał się Zurbarràn. Geralt uradował się perspektywą bliskiej roboty, ciemny i zębaty pokruszonymi krenelazami Zurbarràn wyglądał bowiem wypisz, wymaluj jak zakłęta ruina, niezawodnie rojąca się od czarów, dziwów i potworów¹⁷.

Nie zawiódł się – tak, jak oczekiwał, wejście do jaskini zawalone było imponującą stertą czaszek, żeber, piszczeli i gnatów. Nie czuło się jednak smrodu zgnilizny. Doczesne resztki były najwidoczniej wiekowe i pełniły rolę odstrasżającej intruzów dekoracji¹⁸.

To coś więcej, niż próba strywalizowania stereotypu *locus horridus*; tutaj historia gotycka przejmując styl gawędy, staje się świadomą grą z czytelnikiem i jego „żądzą scen dramatycznych”. Podkreśla to dodatkowo kompozycja szkatułkowa tych fragmentów (pierwszy cytat zawiera opowieść trzeciego stopnia) – charakterystyczna dla romansów gotyckich konstrukcja narracyjna w tym przypadku stanowi nie tyle wykładnię niestabilności świata przedstawionego, co eksponuje sam akt opowiadania i stosunek pisarza do wykorzystywanego sztafażu.

Od momentu wydania *Mnicha* Lewisa (1796) w strukturze fabularnej powieści gotyckiej, obok poddanej antropomorfizacji przestrzeni, zaczyna krystalizować się pewien stereotyp antagonisty, nazwanego z czasem „łotrem gotyckim”¹⁹. Janion pisze:

To ponury gwałtownik i tyran, namiętny »wielki zbrodniarz«, immoralista i bluźnierca. Obdarzony bywa dwuznacznym pięknem zła, jak Szatan z *Raju utraconego* Milтона, często popada w obłąd, czasem cierpi na rozdwojenie jaźni. [...] Rządzą nim zbrodnicze namiętności, przeważnie jawnie seksualne²⁰.

Wymienione cechy mogą pojawiać się tylko fakultatywnie, należy jednak uzupełnić je o jeszcze jeden istotny rys, a mianowicie o relację, jaka łączy łotra z protagonistą: jest to z reguły zależność „łowca – ofiara”, symbiotyczny związek bohaterów, który scala ich, ale także nieuchronnie

¹⁷Tamże, s. 123.

¹⁸A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki*, Warszawa 1997, s. 231.

¹⁹Anna Gemra zwraca uwagę na obecne w powieści Lewisa nowe tendencje: „Mnich nie jest już „uroczą ramotką”; prawdziwe zbrodnie, morderca, gwałcieciel, krzywoprzysięzca w habicie, brak skruchy, naturalistyczne obrazy cierpienia, rozkładu, agonii, mroczny erotyzm, makabra, frenetyzm, dosłowność Zła – wszystko to zastąpiło sentymentalny sztafaż, alegoryczne przedstawienia i oględność narratorów innych odmian powieści gotyckiej” (A. Gemra, *Horror – zarys problematyki*, [w:] *Literatura i Kultura Popularna. Tom 8*, red. T. Żabski, Wrocław 1999, s. 117).

²⁰M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 105.

doprowadza do ostatecznej, śmiertelnej konfrontacji. Ich dynamiczna współzależność, oparta głównie na wzbudzonym przez łowcę w ofierze nienaturalnym strachu i przerażeniu, stanowi silne źródło gotyckiej grozy. W cyklu wiedźmińskim Sapkowskiego wskazać można przynajmniej dwie postacie wpisujące się w taki model – czarnoksiężnika Vilgefortza i najemnego zabójcy Bonharta. Ten drugi stanowi kreację najbliższą gatunkowemu pierwowzorowi.

Bonhart to okrutny łowca nagród, który przyjmuje zlecenie schwywania Szczurów – bandy, do której przystała młoda wiedźminka. Większość informacji o antagoniście czytelnik otrzymuje z wypowiedzi innych bohaterów (głównie Ciri, która snuje nadrzędną fabularnie opowieść w chacie alchemika Vysogoty), toteż jego charakterystyka ma wymiar silnie emocjonalny. Łowca wzbudza w innych – przede wszystkim i każdorazowo – przerażenie i uczucie grozy. Wyprzedza go legenda, która nawet na dość niefrasobliwych i buńczucznych Szczurach odcisnęła swoje piętno: „– Bonhart idzie waszym tropem. – Zapadła cisza, niezwykle długa. Nawet mistrz Almavera przestał na chwilę kłuć”²¹. Nie inaczej jest przy ich pierwszym osobistym spotkaniu: „Z wnętrza dobiegły kroki. Powolne i ciężkie. Mistle poczuła dreszcz, biegnący po karku i ramionach. Bonhart stanął w drzwiach. Szczury odruchowo cofnęły się o krok, obcasy wysokich butów wparły się w ziemię, dłonie skoczyły ku rękojeściom mieczy”²². Kenna, żołnierka o rozwiniętych zdolnościach telepatycznych, da o łowcy takie świadectwo: „Patrzyłam w jego niehumaniczne, rybnie oczy, o tym jednym myśląc – jak tę dziewczynę bił. I w myśli mu zajrzałam... Na moment. A było to tak, jakbym głowę wsadziła w rozgrzebaną mogiłę...”²³. I wreszcie sama wiedźminka – ofiara, która w konstrukcji dramaturgicznej opowieści jest jedynym usprawiedliwieniem dla istnienia Bonharta-łowcy: „Ciri zobaczyła, kto czeka tam na nią. Strach wpił jej w trzewia szponiaste palce, ścisnął pięść, szarpnął i zakręcił”²⁴.

Leo Bonhart ma też w sobie wiele z bohaterów Sadycznych, a konotację tę poświadcza motto poprzedzające dziesiąty rozdział *Wieży Jaskółki*, a pochodzące z *Justyny de Sade’a*²⁵. Jako postać jest on kreowany przede

²¹ A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki...*, s. 41.

²² Tamże, s. 66.

²³ Tamże, s. 349–350.

²⁴ Tamże, s. 334.

²⁵ „Słusznym jest, aby nieszczęśliwy cierpieł. Jego ból i upokorzenia wynikają z praw natury, a dla realizacji celów natury potrzebne jest zarówno istnienie cierpiącego, jak też i tych, którzy przysparzając mu strapienia sami cieszą się powodzeniami. Ta właśnie prawda powinna stłumić wyrzut sumienia w duszy tyrana czy złooczyńcy. Nie musi się powściągać, winien dopuszczać się śmiało wszystkich czynów, które rodzą się w jego imaginacji, gdyż to głos natury mu je podsuwa. Jeśli tajemne inspiracje natury wiodą nas do zła, to widocznie zło jest naturze niezbędne”.

wszystkim w dwóch ściśle ze sobą powiązanych aspektach: śmierci i erotyzmu²⁶. Łowca upaja się zadawaniem lub chociażby widokiem śmierci, ze zbrodni stara się uczynić przedstawienie, celebrytuje ją jako widowisko, sycąc się emocjami własnymi i widzów²⁷:

Rozkazał tym, co się zbiegli, by mu przynieśli worek soli i antafek octu. I piłę. [...] Ja byłam przywiązana... do koniowiązu... Zawołał jakichś pachotków, rozkazał im, by trzymali mnie za włosy... i za powieki. Pokazał im, jak... Tak, żebym nie mogła odwrócić głowy ani zamknąć oczu... Bym musiała patrzeć na to, co robi. Trzeba zadbać, by towar się nie zepsuł, powiedział. By nie uległ rozkładowi... [...] Odrzynał im głowy... Po kolei. Na moich oczach²⁸.

– Pozwolę ci więc – rzekł wolno Vilgeförtz – być obecnym przy tym, co będę robił dziewczynie. Będiesz mógł się przyglądać. Wiem, że przedkładasz takie przyglądanie się ponad wszelkie inne przyjemności. – Oczy Bonharta zapłonęły białym ogniem. Ale był spokojny²⁹.

Bohater zmusza Ciri do śmiertelnej walki w amfiteatrze, chcąc przełamać niechęć dziewczyny do zabijania, a na zamku Stygga, w finałowej konfrontacji z wiedźminką, wyzna: „Wolałbym na arenie”³⁰. W tej scenie Bonhart całkowicie już ulega wynaturzonej rozkoszy okrucieństwa, łamiąc nawet układ finansowy, zawarty wcześniej z czarodziejem³¹:

– Myślałem – powiedział – że wystarczy mi, jeśli ucieszę oczy widokiem tych zabiegów, jakie szykuje dla ciebie Vilgeförtz. Myliłem się. Ja muszę poczuć, jak twoje życie spływa po mojej klindze. [...] Nic nie da się porównać z przyjemnością... – Urwał. Widziała, jak zaciął usta, jak złowrogo błysnęły mu oczy. – Wypuszczę ci krew z żył, wiedźminko – zasyczał. – A potem, zanim ostygniesz, odświeżymy zaślubiny. Jesteś moja. I umrzesz moja³².

²⁶ To jedna z podstawowych relacji w kulturze gotyckiej. Por. np. G. Bataille, *Literatura a zło*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, Kraków 1992.

²⁷ *Nota bene*, to także jest fundamentem filozofii de Sade'a; por. szkic o frenezji Sadyzycznej (*Sade i zdobycie Bastylji*) w: G. Bataille, *Literatura a zło*.

²⁸ A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki...*, s. 73.

²⁹ Tamże, s. 372.

³⁰ A. Sapkowski, *Pani Jeziora...*, s. 358.

³¹ „Nie możemy uznać za znamienne dla Zła tych czynów, których celem jest zysk, dobro materialne. Zysk jest niewątpliwie czymś egoistycznym, lecz nie jest to nazbyt ważne, gdy spodziewamy się po nim czegoś innego niż samego Zła, korzyści. W sadyzmie natomiast chodzi o doznawanie rozkoszy dzięki aktowi niszczenia, przy czym najbardziej krańcową formą zniszczenia jest śmierć istoty ludzkiej. Złem jest właśnie sadyzm; gdy się zabija dla korzyści materialnej, z prawdziwym Złem, złem czystym, mamy do czynienia tylko wtedy, gdy zabójca bardziej niż spodziewaną korzyścią rozkoszuje się zadaniem ciosem” (G. Bataille, *Literatura a zło...*, s. 21).

³² A. Sapkowski, *Pani Jeziora...*, s. 358.

Niedwuznacznie erotyzm splata się tutaj ze śmiercią, a dziewczynie zostaje przypisana rola Sadyckiej, stymulującej ofiary³³.

Postać łotra gotyckiego stała się z czasem punktem wyjścia dla tworzenia coraz to nowych rozwiązań fabularnych; jednym z pierwszych efektów literackiej transfiguracji jest, jak zauważa Anita Has-Tokarz³⁴, wampir. Postać ta, nadzwyczaj inspirująca dla kultury romantycznej, weszła na trwałe do absolutnego kanonu twórczości postgotyckiej, szczególnie od momentu „zawłaszczenia” wampira przez kino.

Wampir Regis, jeden z ważniejszych bohaterów piecioksięgu wiedźmińskiego, stanowi ciekawy kontrast dla postaci Bonharta. Kreując go, Sapkowski czerpie silnie ze stereotypów, zarówno ukształtowanych przez kulturę ludową, literaturę piękną, jak i współczesną kinematografię – rozprawiając się z nimi równocześnie z sobie tylko właściwym humorem i ironią. Zabiegi te stały się przedmiotem wielu już krytycznych i badawczych opracowań, najczęściej wskazujących na pisarską intencję reinterpretacji i odświeżenia motywu wampirycznego. Katarzyna Kaczor zauważa:

Przewartościowując postać wampira, odrzucając przypisany jej schemat fabularny i dokonując przeniesienia cech upiora na postacie o rodowodzie zgoła odmiennym niż wampiryczny, Andrzej Sapkowski wpisuje postać Regisa w toczący się dyskurs o potworze, w finale którego okazuje się, że wampir może być bohaterem pozytywnym³⁵.

Jednym z najlepiej rozpoznawalnych fragmentów prozy Sapkowskiego, a przy tym stanowiącym świetną egzemplifikację dla takich tez, jest zabawny monolog Regisa, będący faktycznie kwintesencją chwytów parodystycznych związanych z tą postacią³⁶:

³³ Swoistym ukłonem Sapkowskiego wobec francuskiego pisarza jest epizodyczna postać podstarzałej markizy (*sic!*) de Nementh-Uyvar, która razem ze zdegenerowanym małżonkiem, słynie z orgiastycznych zamięłowań i zainteresowania chłopskimi dziećmi. W czasie walki Ciri na scenie, nie mogąc okiełznać emocji na widok krwi i ludzkich wnętrzności, markiza zachowuje się jak libertyni de Sade'a: „[...] włożyła obie dłonie pomiędzy ściśnięte uda, oblizywała błyszczące wargi i śmiała się przepitym, nerwowym kontraltem” (A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki...*, s. 155). Stronę dalej: „Markiza jęknęła, zadygotała, przewróciła oczami i miękko przyłgnęła do Bonharta, nie wyjmując rąk spomiędzy ud” (tamże, s. 156).

³⁴ A. Has-Tokarz, *Motywy wampira w literaturze i filmie grozy*, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 170.

³⁵ K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk 2006, s. 106.

³⁶ Podobna paralela: „krew – alkohol”, pojawiła się dużo wcześniej np. w badaniach psychiatrycznych; mowa tutaj o znanym w XIX wieku zabójcy-nekrofilu (François Bertrand), o którym dr Alexis Epaulard pisał: „W sumie Bertrand był wampirem, tak jak inni są pijakami” (O. Volta, *Le vampire*, Paris 1962; cyt. za: M. Janion, *Wampir...*, s. 76). W *Chrzcie ognia* wiedźmin powie: „Człowiek potraktowany przez wampira jak gąsiorek wódki traci siły [...]” (A. Sapkowski, *Chrzest ognia*, Warszawa 1996, s. 288).

Już w młodych latach lubiłem... hmm... zabawić się w dobrej kompanii, nie różniłem się zresztą pod tym względem od większości moich rówieśników. [...] Młodzież ma pełną swobodę i korzysta z niej. I tworzy własne wzorce zachowań, głupie, ma się rozumieć, iście młodzieńczą głupotą. Nie napijesz się? To co z ciebie za wampir? Nie pije? To nie zapraszać go, psuje zabawę! Nie chciałem psuć zabawy, a możliwość utraty akceptacji towarzyskiej przerażała mnie. No i była zabawa. Hulanka i swawola, biba i popijawa, w każdą pełnię księżyca latało się do wsi i piło, z kogo popadło. Najpaskudniejszą, najgorszego gatunku... hmm... ciecz. Nie czyniło nam różnicy, z kogo, byle... hmm... hemoglobina... Bez krwi nie ma wszak zabawy! Do wampirek też jakoś śmiałości się nie miało, nim się nie łyknęło. Robiło się coraz huczniej – podjął wampir. – I w miarę upływu czasu coraz gorzej. Niekiedy jak się poszło w cug, to trzy, cztery noce nie wracałem do krypty. Śmieszna dawniej ilość... płynu pozbawiała mnie kontroli, co nie przeszkadzało w kontynuowaniu imprezy. Koledzy, jak to koledzy. Jedni przyjaźnie mitygowali, więc się na nich obraziłem. Inni namawiali, wyciągali z krypty na hulanki, ba, podsuwali... hmm... obiekty. I bawili się moim kosztem³⁷.

Dla Katarzyny Kaczor sparodiowanie wzorca jest nieodzownym warunkiem wyzwolenia postaci ze stereotypu, stanowi wręcz gest oczyszczenia – „poprzez deprecjację przeintelektualizowanych konstrukcji za pomocą śmiechu”³⁸. Warto jednak dodać, że taka strategia Sapkowskiego skutkuje równocześnie niemal całkowitym oddzieleniem typowego gotyckiego antagonisty nie tylko od metafizycznych kontekstów jego funkcjonowania w fabule powieści (pozbawienie go niemal wymiaru symbolicznego), ale przede wszystkim od spodziewanego efektu grozy. Co ciekawe, krwiopijca stał się tutaj figurą na tyle barwną i nietuzinkową (co zawdzięcza głównie autoironii i unikaniu charakterystycznego dla wzorca patosu), że scena w zamku Stygga, kończąca się jego bohaterską śmiercią, może sprawiać wrażenie nieco sztucznej i wymuszonej, osłabiając ostatecznie tym samym efekt przyjętej przez pisarza strategii reinterpretacji schematu.

Autorzy polskich tekstów fantazy (niekoniecznie tej określanej z angielską epitetem *dark*) chętnie sięgają po ugruntowane już w literackiej oraz filmowej wyobraźni figury gotyckie, takie jak budzący grozę zamek czy postać wampira. Niewątpliwie stanowią one formę wygodnej, choć zdecydowanie wtórnej i dość pasywnej płaszczyzny porozumienia z czytelnikiem. Andrzej Sapkowski wyróżnia się na tym tle, ale nie tyle ze względu na poziom skomplikowania w ich fabularnym wykorzystaniu, ile właśnie z uwagi na oszczędnie, ale systematycznie stosowane zabiegi metaliterac-

³⁷ A. Sapkowski, *Chrzest ognia...*, s. 284-285.

³⁸ K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir...*, s. 112.

kie. Elementy parodystyczne czy ironiczne wymagają szczególnego zaangażowania odbiorcy, wymagają jego uwikłania się w pewną strategię odczytywania oraz interpretowania tekstu, a poziom kompetencji czytelniczych jest tutaj niejako gwarantem satysfakcji. Sapkowski wymaga od swego czytelnika stałej czujności, wciąga go w polisemiczny gąszcz odniesień – co stało się zresztą jednym ze znaków rozpoznawczych jego pisarstwa.

Gothic Figures in the Witcher's Cycle by Andrzej Sapkowski

The author of the article analyses the problem of Post-Gothicism as a narrative practice whose stylistic and plot repertoire was exhausted already in the 20th century which forced writers to create more elaborate meta-literary plays. In the contemporary Polish literature the works of Andrzej Sapkowski can be perceived as a case of balancing between the creative use of Gothic rhetoric and its conscious discrediting. The author discusses this using an example of a triad: “an uncanny place, its atmosphere and a legend connected with it.” He also analyses the stereotype of an antagonist – a Gothic villain or a vampire.

Keywords: Andrzej Sapkowski, fantasy, (post-)Gothic fiction, gothic villain, vampire

Słowa kluczowe: Andrzej Sapkowski, fantasy, fikcja (post)gotycka, zamek gotycki, wampir