

Czytać wciąż na nowo. Kilka słów o baśniach w świecie wiedźmina

Karolina Zastępska

Abstract

The article *Reading It Still Again. A Few Words on Fairy Tales in the World of the Witcher* discusses selected issues related to short stories from the volume *The Last Wish* by Andrzej Sapkowski, featuring the famous character of the Witcher, Geralt of Rivia. Offering a comparative close reading of *The Lesser Evil* and *The Grain of Truth*, Karolina Zastępska proceeds with contextualising the terms of, respectively, a fairy tale and a fantasy. By doing so, the author (re)approaches the narrative device of retelling, understood as here as a renarration of fairy tales, legends, themes and threads both from literary and cultural texts.

Karolina Zastępska — mgr; absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; jej praca magisterska *Marzenie, tęsknota i czarowne opowieści. Wybrane zagadnienia opowiadań o wiedźminie Geraltie Andrzeja Sapkowskiego*, której fragmentem jest poniższy artykuł, została wyróżniona w konkursie prac magisterskich WP UJ. Kontakt: karolina.zastepska@gmail.com

Creatio Fantastica 2016, nr 2 (53), ss. 57-77.

© Artykuł dostępny jest na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0). Pewne prawa zastrzeżone przez Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie. Wersja elektroniczna artykułu jest referencyjna.

Wprowadzenie

Podróż Geralta przez krainy nienazwanego kontynentu to wędrówka po kartach kolejnych historii, baśni, opowiadań, motywów, zawołanych cytatów oraz trawestacji. Statyczny i stateczny wiedźmin wplątuje się w kolejne intrygi, stając się tym, który potrafi ocenić z zewnątrz dany problem, zmierzyć się z nim i zazwyczaj – rozwiązać. Dla czytelnika nieprzypadkowe jest to, że bohater znajduje się w odpowiednim czasie i odpowiednim miejscu danej historii – zazwyczaj są to momenty krytyczne, apogeum danej opowieści, punkt zwrotny, moment, gdy coś się rozstrzyga, coś kończy bądź zaczyna. Nierzadko wiedźmin wywołuje lawinę zdarzeń (również poprzez brak działań), w wyniku których pogłębia swoją samotność: rezygnuje z miłości, prawa do Dziecka Niespodzianki, odcina się od przyjaciół i przychylnych mu osób lub rozwiązuje krwawo konflikty, stając się *persona non grata*. W wędrówce nie pozwala sobie na odpoczynek, nie tylko dlatego, że taka jest jego rola w powieściowym uniwersum (ma być najemnym zabójcą potworów), ale także z powodu dręczących go pytań o sens egzystencji, o istotę własnego jestestwa. Pomimo funkcjonowania w świecie, w którym wiele się może zdarzyć, nieobce są mu dylematy i wątpliwości związane ze sferą nadnaturalną; metody, jakie wykorzystuje przy rozwiązywaniu postawionych przed nim problemów, są uzasadniane, a wydarzenia mają swe logiczne przyczyny i konsekwencje, choć nie zawsze jest to dla czytelnika i bohatera oczywiste. Nierzadko jednak Geralt spotyka się z kwestiami, które nawet w świecie magii są tajemnicze, niewytłumaczalne i trudne do przyjęcia. W przeciwieństwie do zagadki – czyli stanu, który da się „rozwiązać” lub objaśnić¹, tajemnica jest zjawiskiem, które wprowadza niepokój; istota rzeczy pozostaje przed bohaterem ukryta. W opowiadaniach Sapkowskiego częściej mamy do czynienia ze stanami, które – w logice świata przedstawionego! – można wytłumaczyć poprzez działanie magii, demonów, kłąt w i tak dalej.

Nieprzypadkowe jest powinowactwo *fantasy* z baśnią właściwą; związek ten opisywał między innymi Lem, dzieląc fantastykę na baśń, *science fiction*, horror i *fantasy*, przy czym literaturę *fantasy* traktował jako „nowszą wersję bajki”, zaznaczając również, iż jest „ontologicznie nieco bliższa rzeczywistości”². Majkowski przyjął podobny punkt widzenia tego rodzaju literatury z zaznaczeniem, że posiada ona pewne specyficzne, właściwe sobie cechy, np. quasi-średniowieczny kostium³. Z kolei Violetta Wróblewska stanowczo przeciwstawiła się zacieśnianiu definicji *fantasy* do zakresu znaczeniowego „baśni współczesnej” czy

¹ Marian Maciejewski, *Zagadka i tajemnica*, w: *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1970, s. 128.

² Stanisław Lem, *Fantastka i futurologia*, Warszawa: Biblioteka Gazety Wyborczej 2012, t. 1, rozdział II: „Świat dzieła literackiego: Ontologia porównawcza fantastyki”. Lem rozważał powyższe podziały w odniesieniu do taksonomii Rogera Caillois, jednakże francuski badacz nie przyjmował perspektywy synchroniczności występowania owych przejawów fantastyki ani nie uwzględniał funkcjonowania kategorii *fantasy*, por. Roger Caillois, *Od baśni do „science fiction”*, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 31-65.

³ Tomasz Z. Majkowski, *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013, s. 17-18.

„nowoczesnej”⁴, argumentując, że nawet określenie jej jako „odmiany” baśni (a nie baśni samej w sobie) nie pozwala na dokładne dookreślenie, czym charakteryzować miałyby się ta „odmiana” gatunkowa różniąc od klasycznej (ludowej? literackiej?) baśni właściwej. Kornelia Ćwiklak określiła w zamian baśni jako tekst kultury o charakterze uniwersalnym, której „specyficzny, właściwy gatunkowi język oparty na symbolu przekracza granice kultur narodowych i języków naturalnych”⁵. Poprzez takie rozumienie pole zainteresowań rozszerza się na teren badań sięgających daleko w głąb historii kultury⁶. Sam Andrzej Sapkowski wielokrotnie wypowiadał się na tematy związane z poetyką własnej twórczości i definicji związanych z powyższymi kategoriami, warto więc przytoczyć również jego słowa. Poniższe zdania pochodzą z rozmowy ze Stanisławem Beresiem: *fantasy* jego zdaniem jest „rodzajem odpowiedzi na uładzony świat bajeczek, a jego fabuła zbliża się do prawdy o rzeczywistości”; polega na opowiadaniu rzeczy nieprawdopodobnej w sposób prawdopodobny; „jest opowiedzenie[m] mitu, baśni, legendy, ale językiem absolutnie nie baśniowym”⁷.

W wypowiedziach pisarza pojawiają się dwie szczególnie istotne kwestie: specyficznego, właściwego literaturze *fantasy* języka, odmiennego od języka baśni i „opowiadanie” rozumiane jako czynność. Sapkowski nie nazywa swoich opowieści baśniami ani, tym bardziej, antybaśniami, ale raczej „odpowiedziami” na konstrukcję świata przedstawionego. To, co twórca ocala z pierwotnego tekstu, leży wedle niego poza sferą literalnego przekazu. Są to nie tyle symbole, takie jak zatrute jabłko, kryształowa trumna czy niezwyklej piękności róża, które mają raczej służyć literackiej zabawie i pomóc czytelnikowi w poprawnym zidentyfikowaniu źródła, ale to, co w danej historii frapujące, niepokojące, jak również prawdopodobne – stąd stwierdzenie, że opowiadania te polegają na „zabawie w rekonstrukcję wydarzeń”. Język baśniowy, który prowadzi czytelnika w schematy, zostaje w *fantasy* zakwestionowany: urodziwa kobieta może być Piękną o okrutnym sercu, a zła macocha, która skazuje pasierbicę na śmierć – kochającą matką dbającą o przyszłość swoich dzieci. Oczywiście, nie można zawyrokować, że autor w ogóle nie posługuje się językiem symboli, które – jeśli się pojawią – będą tylko jednowymiarowymi odnośnikami do świata „oryginalnej” baśni.

Kwestia „opowiadania”, przekazywania historii i tworzenia jej (sparodiowany proces twórczy poznawany jest u Sapkowskiego głównie dzięki obecności poety Jaskra⁸) wiąże się również z baśniowością, jako że baśń, początkowo ustna, a dopiero później spisana⁹, ulegała przemianom strukturalnym, przekształcaniom, skracaniu i nawarstwianiu elementów.

⁴ Violetta Wróblewska, *„Od potworów do znaków pustych”. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2014, s. 220.

⁵ Kornelia Ćwiklak, *Zaproszenie do baśni. Zamiast wstępu*, s. 9, w: *Baśń we współczesnej kulturze. Tom 1: Niewyczerpana moc baśni: literatura – sztuka – kultura masowa*, red. K. Ćwiklak, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2014.

⁶ Osobnym problemem jest kwestia relacji baśniowości i mityczności, badań nad uprzedniością jednego lub drugiego gatunku oraz ich pochodzenia, zob. Anna Czabanowska-Wróbel, *Baśni w literaturze Młodej Polski*, Kraków: Universitas 1996, s. 13.

⁷ Stanisław Beres, Andrzej Sapkowski, *Historia i fantastyka*, Supernowa, Warszawa 2005, s. 30, 33.

⁸ Okaże się na przykład, że poeta antycypował część zdarzeń w opowiadaniu *Trochę poświęcenia*, ale – ironicznie – tym razem szczęśliwe zakończenie nie będzie wystarczająco poetyckie, by mogło stać się częścią baśni (w przypadku relacji Geralta i poetki Essi problem ten był odwrotny, co pokazuje, że żaden realizm nie jest dla poety wystarczająco „balladowy!”).

⁹ Zob. Kornelia Ćwiklak, dz. cyt., s. 7.

Dążenie do znalezienia „źródła” danego wyobrażenia, poszukiwanie oryginału, Dominika Materska i Ewa Popiołek, autorki artykułu *Trzy gry Andrzeja Sapkowskiego*, nazywają wręcz „obsesją” pisarza, odnajdując jednak w tym kolejny autorskiej element Gry z Czytelnikiem: jesteśmy wciągani w błędne koło poszukiwania Autentyku (skojarzenie z Schulzem nieprzypadkowe) poprzez czytanie stworzonej przez pisarza „nieoryginalnej i zakłamanej fabuły”¹⁰. W opowiadaniach Sapkowskiego ważny jest stąd opis powstawania ballad Jaskra, które „pokazują proces naginania i zmieniania rzeczywistości dla potrzeb tekstu, lecz jednocześnie jej utrwalania i zachowywania”¹¹. Jeżeli więc „rekonstrukcja” jest w gruncie rzeczy oszukiwaniem siebie i czytelnika, to pozostaje... zabawa? Sam fakt opowiadania? Teksty Sapkowskiego tego nie rozstrzygają. Warto więc przyjrzeć się dwóm historiom z tomu *Ostatnie życzenie*¹², które bezsprzecznie odwołują się do znanych baśni.

Mniejsze zło, czyli co stanowi o istocie człowieczeństwa

Wprowadzenie do opowiadania pokazuje, że przybycie Geralta do Blaviken nie miało konkretnego celu – było to jedno z wielu miast, jakie mijal na szlaku swej wędrówki donikąd. Nigdzie nie potrafił zagrzać miejsca – zwraca mu na to uwagę wójt Caldemeyn. Paradoksalnie to właśnie ta postać dokona wykluczenia Geralta w końcowych partiach tekstu, zakazując wiedźminowi powrotu do Blaviken. Ciasny światopogląd małomiasteczkowego urzędnika nie pozwala zauważyć Caldemeynowi, że wiedźmin ocalił mieszkańców od potencjalnej rzezi; nie pozwala mu również dostrzec, że trudno jest przebywać długo w jednym miejscu człowiekowi, który nie ma żony ani dzieci, żyje z poszukiwania potworów (a tych liczbę systematycznie zmniejsza), a na dodatek, jak się zdaje, przyciąga kłopoty. Spotkanie w Blaviken znajomego czarodzieja mogłoby być tylko przelotnym odświeżeniem znajomości, gdyby nie fakt, że Stregobor postanowił wciągnąć wiedźmina w niefortunne dlań rozgrywki. To najpierw od niego Geralt słyszy historię o Renfri – dziewczynie, która przyszła na świat w wyniku czarodziejskich eksperymentów. Rozmowie znajomych towarzyszą znaki, które zaburzają autentyczność relacji czarodzieja; nie możemy ufać słowom Iriona/Stregobora, bo w jego wieży wszystko jest iluzją¹³ – od sadu i kobiet poczynając, a na tak fundamentalnych zjawiskach jak dzień i noc kończąc. Ironiczne wstawki wiedźmina, przerywające wypowiedzi sardonicznymi komentarzami tylko pogłębiają wrażenie nieufności w stosunku do opowiadającego. Sam Stregobor jest podejrzany – ukrywanie prawdziwej tożsamości, nawet jeśli uzasadniane ochroną życia, wywołuje nieufność co do uczciwości mędrca. W świecie wiedźmina wątpliwość budzą zwłaszcza osoby, wpisujące się w schemat wyobrażeń; jedną z takich postaci jest właśnie Stregobor:

¹⁰ Dominika Materska, Ewa Popiołek, *Trzy gry Andrzeja Sapkowskiego*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 8 (143), s. 66.

¹¹ Tamże, s. 66.

¹² Andrzej Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, Warszawa: superNOWA 2014. Analizowane opowiadania będą cytowane za tym wydaniem (w nawiasie będę zaznaczać tytuł opowiadania oraz stronę).

¹³ Zauważył to Oskar Kalarus, zob. tegoż, *Królewna Śnieżka kontra postmodernizm. Na podstawie twórczości Donalda Barthelemeego, Andrzeja Sapkowskiego i Kaori Yuki*, w: *Baśni we współczesnej kulturze*, dz. cyt., s. 301.

Wiedźmin spotykał w życiu złodziei wyglądających jak rajcy miejscy, rajców wyglądających jak proszalne dziady, nierządnicę wyglądającą jak królowny, królowny wyglądające jak cielne krowy i królów wyglądających jak czarodzieje. A Stregobor zawsze wyglądał tak, jak wedle wszystkich prawideł i wyobrażeń winien wyglądać czarodziej. Był wysoki, chudy, zgarbiony, miał wielkie, siwe, krzaczaste brwi i długi, zakrzywiony nos. Na dobitkę nosił czarną powłóczęstą szatę z nieprawdopodobnie szerokimi rękawami, a w rękę dzierżył długą, szklaną galkę. Żaden ze znanych Geraltowi czarodziejów nie wyglądał tak jak Stregobor. Co dziwniejsze, Stregobor faktycznie był czarodziejem. (*Mniejsze zło*, s. 97-98).

Materska i Popiołek szczególnie akcentują owo stwierdzenie „co dziwniejsze”¹⁴, które znacząco kontrastuje z komicznym wyliczeniem kontrastów między powierzchownością czarodzieja a pełnią przezeń funkcją. Nie zawsze można znaleźć tu dobrych i pięknych królów oraz królowny, bo jeśli ktoś może pochwalić się urodą, to nie w każdym przypadku da się go zaliczyć do grona cnotliwych (Foltest, król Temerii, o obliczu godnym bicia na monetach, pała kazirodczą miłością do siostry, a czarodziejki stosują poprawioną magicznymi eliksirami urodę jako kartę przetargową). W świecie wiedźmina zabawa w maskaradę i karnawał nie jest tylko chwilą rozrywki, ale inherentną własnością. Iluzją jest więc nie tylko to, co potrafi stworzyć magia, ale również to, kim jest człowiek – prawda o osobie jest niedostępna dla innych, dlatego łatwo nią manipulować. Wiąże się to w oczywisty sposób z osobą Renfri, która przedstawiona jest przez Stregobora jako postać drapieżna, żądna krwi, pozbawiona ludzkich odruchów i – co dla Geralta chyba najbardziej ważne – poddana „potwornej mutacji”.

W historii opowiedzianej przez Stregobora po raz pierwszy podane zostają elementy układanki, z których składany jest obraz, do którego czytelnicy mogą się odwołać. Pojawiają się tu w królowny zamykane w wieżach i ofiary Przekleństwa Czarnego Słońca. Mag snuje opowieść, w której stawia siebie i innych czarodziejów w pozycji obrońców człowieczeństwa, chroniących ziemię przed złem. Ta pseudoteoria Stregobora staje się dla wiedźmina kolejnym argumentem przeciwko praktykom magicznym, które przynoszą jego zdaniem więcej szkody niż pożytku: „Widziałem ludzi mających zamiast rąk orle szpony, ludzi z wilczymi kłami. Ludzi o dodatkowych zmysłach. Wszystko to były efekty waszego babrania się w magii” (*Mniejsze zło*, s. 101). Geralt nie wierzy w tłumaczenia Stregobora, jednocześnie nie usprawiedliwiając poczynań Renfri. Po tym, jak czarodziej nakreśla historię związaną z wszystkimi „przekłętymi” dziewczynami (co oznacza, że przejścia bohaterki są tylko częścią większej tragedii, obejmującej nawet kilkadziesiąt kobiet), czytelnik zostaje wprowadzony w świat baśni o Królownie Śnieżce. Wywód czarodzieja nie jest w tym miejscu przypadkowy: nie tylko wiąże losy Stregobora i Renfri, ale również „urealnia” motywację, jakie kierowały bohaterami¹⁵. Z „kanonicznej” wersji pozostały sygnały, które czytelnik pamięta z baśni i przyjmuje

¹⁴ Dominika Materska, Ewa Popiołek, dz. cyt., s. 65.

¹⁵ Owo „urealnianie” motywacji bohaterów wynika z zabiegu euhemeryzacji, czyli, jak rozumie to Sapkowski, z eliminowania z opowieści elementów bajkowości. Autor zauważa jednak, że „w przypadku fantazy euhemeryzacja przybiera szczególną postać – eliminuje bajkowość, pozostawiając magię”, zob. Andrzej Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantazy*, Warszawa: superNOWA 2011, s. 40-41; oraz hasło *Euhemer z Messeny*, w: tamże, s. 83. Na ten temat pisze także Maciej Skowera w artykule opublikowanym w niniejszym numerze „Creatio Fantastica”: Maciej Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2 (53), s. 48 (przyp. red.).

za pewnik¹⁶, nie weryfikując ich już w oryginalnej opowieści. W wersji *fantasy* takie elementy muszą ulec uautentycznieniu, tak aby czytelnik uzyskał wrażenie, że opowieść współczesna istotnie poszukuje pierwotnych źródeł danej baśni.

Baśniowa motywacja niechęci macochy do pasierbicy oparta jest na zawiści o urodę Śnieżki. W opowiadaniu Sapkowskiego zwierciadło nie służy próżności kobiecej, ale jest elementem politycznej gry. Macocha chce ocalić życie swoje i dzieci, gdyż przepowiednia zwierciadła wskazywała na Renfri jako przyczynę śmierci wielu osób. Kolejny raz pojawia się więc przepowiednia, która kieruje losami człowieka. W przypadku Renfri jedno proroctwo jest nałożone na drugie, co teoretycznie jest wyznacznikiem ich prawdziwości. Nie wiadomo, czy dziewczyna istotnie miała skłonności do przemocy wynikające z ciąży na niej przekleństwa; bardziej prawdopodobne wydaje się, że przepowiednie te miały na celu umożliwienie czarodziejom manipulacji faktami i podporządkowanie sobie władców. Stregobor jest ścigany przez Renfri, a zamiar zabicia go motywuje jej nadzwyczajną mutacją, a nie chęcią zemsty, innymi słowy: uzasadnia jej czyny nie swoją winą (zaangażowaniem w „babranie się w magii”) i logiczną w tym przypadku chęcią „wyrównania rachunków”, ale spełnianiem się obu przepowiedni. Wiedźmin jednak nie daje sobie wmówić, że wszystkiemu winne jest przeznaczenie: zna świat czarodziejów od środka, wie o intrygach, spiskach i manipulacjach.

Kolejnymi znakami, które jednoznacznie odsyłają do konkretnej baśni, są dwa momenty z życia Renfri: scena z łowczym w lesie oraz dołączenie do kompanii siedmiu gnomów. Jak relacjonuje Stregobor, macocha wysłała Renfri do lasu z „wynajętym zbirzem, łowczym”, którego dziewczynka zabiła, wbijając szpilkę od broszki przez ucho. W opowieści Stregobora zaznacza się wprawdzie, że mężczyzna nie miał na sobie spodni, ale dopiero w rozmowie z Geraltem Renfri wyjawia, że łowczy, zanim pozwolił jej odejść, zgwałcił ją i obrabował z kosztowności. Z kolei czarodziej relacjonuje, że dziewczyna, po ucieczce, żyła „w Mahakamie z siedmioma gnomami, których przekonała, że bardziej oplaca się łupić kupców na drogach niż zapylać sobie płuca w kopalni” (*Mniejsze zło*, s. 105). Stregobor nie wspomina jednak, że to właśnie jeden z owych gnomów opiekował się dziewczyną, gdy została podstępnie otruta wyciągiem z pokrzyku podanym w jabłku¹⁷, a następnie sugeruje, że Renfri stała się przyczyną „nożowej rozprawy” w kompanii, w wyniku której ocalała tylko ona. Wykreowanie jej na *femme fatale* nie tylko pozwala czarodziejowi na usprawiedliwianie swoich czynów, ale też, w jego mniemaniu, pomaga w zasugerowaniu Geraltowi, że jest ona

¹⁶ Oskar Kalarus, dz. cyt., s. 303.

¹⁷ Definicja euhemeryzacji u Sapkowskiego zakłada właśnie taką interpretację opowieści, która prowadzi do przekształcenia motywów „nadprzyrodzonych, bajecznych, boskich i nieziemskich w całkiem ziemskie”, zob. A. Sapkowski, *Rękopis... dz. cyt.*, s. 83. Oskar Kalarus zauważa, że fakty z życia bohaterki są kolejnymi elementami „urealniania” świata przedstawionego: motywy znane z baśni nie mogą być przyjmowane bezrefleksyjnie, jabłko musi być czymś zatrute, gnomy są nazywane przez Renfri „humanoidami” i spełniają w świecie wiedźmina więcej niż dekoracyjną rolę, macocha nienawidzi Śnieżki z powodów „politycznych” itd. Por. O. Kalarus, dz. cyt., s. 303. Kwestię tę porusza również Tomasz Z. Majkowski, zaznaczając, że występująca w *fantastyce* nieprzenikalność elementów ikonicznych i fantastycznych powoduje, że wszystkie zdarzenia muszą zostać umotywowane, nawet, jeśli jest to motywacja „fantastyczna”, czyli nie mająca odzwierciedlenia w wiedzy empirycznej czytelnika, por. Tomasz Z. Majkowski, dz. cyt., s. 44-45.

jednym z potworów, których należy się pozbyć. Na nieszczęście czarodzieja historia dziewczyny przedstawiona zostaje również z punktu widzenia samej zainteresowanej, która współwini go za lata niesprawiedliwej tułaczki, głodu i poniewierki. Niefortunnie dla Renfri, Geralt nie daje się omamić wdziękami dziewczyny, która sądzi, że jest w stanie go przeciągnąć na swoją stronę, a jeśli nawet nie zmusić do zabicia Stregobora, to skłonić chociażby do niestawiania na drodze jej zemsty.

Podróż Geralta nie obejmowała dłuższego pobytu w Blaviken, ani tym bardziej angażowania się w sprawy miasteczka, jego mieszkańców i przybyszów. Programowo neutralny – politycznie, światopoglądowo, moralnie, uczuciowo – wpłataje się on jednak w kolejną kryminalną aferę, bezkutecznie usiłując się przed tym obronić. Wiedźmin nie chce wybierać pomiędzy mniejszym lub większym złem, jednak okazuje się, że wybór nie należy do niego. Czy to przypadek, że Geralt znajduje się w odpowiednim czasie w odpowiednim miejscu? Dla bohatera jest to oczywiście nieodpowiedni czas, bo jego rolą jest walka z potworami, a nie rozstrzyganie sporów; dla czytelnika jest to jednak sygnał, że zgodnie z baśniową koniecznością przeznaczenie daje o sobie znać¹⁸. W wielu opowiadaniach Geralt staje się wiźdźalną ręką niewidzialnej siły, która popycha go do działania; w Blaviken tylko Geralt mógł się przeciwstawić pałającej żądzą zemsty Renfri, bo tylko on posiadał ku temu odpowiednie zdolności. Siła i bezwzględność, nawet w stosunku do osób, z którymi nawiązało się romans, są cechami, które decydują o zwycięstwie. Wiedźmin chce stać poza nawiasem społeczeństwa i jego animozjami, ale nieustannie przekonuje się, że nawias ten obejmuje go wszędzie, dokądkolwiek by uciekł. Nieustannie zniewolony w swej wolności – pragnący życia, do jakiego został stworzony, życia bez rozterek, wyborów, wahań, bohater Sapkowskiego raz po raz doświadcza tego, że musi ponosić konsekwencje nawet w przypadku „niewybierania” – które i tak kończy się tym, że o czymś decyduje. Skutki jego działań są podobne, gdyż jako człowiek od wyborów, których nikt inny nie chce lub nie może dokonać, staje się osobą niechcianą, niezrozumianą. Tylko czytelnik zdaje sobie sprawę, że Geralt uratował Blaviken przed rzezią i to on staje się jedynym sojusznikiem Geralta; mieszkańcy miasteczka zauważają tylko skutki jego działań, a nie motywację, nie widzą rozpacz człowieka, który działa pod przymusem.

Jak twierdzi Katarzyna Kaczor, w opowiadaniach z cyklu wiedźmińskiego pojawiają się kobiety („Piękne”), a ich obecność sygnalizuje, że dany tekst staje się antybaśnią¹⁹. Jakie skutki wiążą się z określeniem danego tekstu jako przeczącego swemu domniemanemu pierwowzorowi? Nie wydaje się, aby autor żywił szczególną niechęć w stosunku do świata baśniowego jako takiego. Nieraz przekonać się można, że należy być ostrożnym w nazywaniu utworów Sapkowskiego, które nawiązują do baśni toposami i postaciami, „baśniami” w jakimkolwiek kontekście (np. baśń nowoczesna, antybaśń, baśń postmodernistyczna). Wachlarz

¹⁸ Katarzyna Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir. Kulturowy recykling Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2006, s. 17.

¹⁹ Tamże, s. 117.

nawiązań genologicznych jest tak szeroki, że opowiadania te należałoby nazwać nie tylko antybaśniami, ale również antywesternami, antykryminałami czy antylegendami, żeby wymienić tylko kilka. A co z tekstami, których główną osią nie są wydarzenia baśniowe, na przykład opowiadaniem *Miecz przeznaczenia*? Przeczytać w nim można o wędrowce Geralta, Ciri i driady przez las brokiloński, a w siedzibie driad bohaterowie spotykają człowieka, który kiedyś zaklęty był w kormorana, a według przekazów świata wiedźmińskiego i pozaliterackiego (!) w łabędzia. Fragment rozmowy Geralta i Freixeneta niewątpliwie gra motywami z baśni o dwunastu braciach, ale antybaśnią nazwać go nie można. W trakcie podróży przez las zasygnalizowane zostaje nawiązanie do baśni o Czerwonym Kapturku, jednak nie jest to moment, który decyduje o określeniu tej historii jako antybaśni. Z kolei opowiadanie *Okruch lodu* osnute na motywach z *Królowej Śniegu* wcale nie neguje przekazu baśniowego: wiedźmin pozostaje pod urokiem Królowej Śniegu, bo ukochana, która mogłaby być Gerda wyruszającą na ratunek i Pani Zima, są jedną i tą samą osobą.

Katarzyna Kaczor podaje enigmatyczną definicję antybaśni pisząc, że baśń uświadomiona staje się antybaśnią²⁰. Nie wiadomo jednak do końca, czym jest „uświadomienie” baśni. Czy jest to proces, jaki zachodzi w czytelniku podczas lektury zreinterpretowanej opowieści? Czy jest to sam fakt wykorzystywania elementów baśniowych przez autora w taki sposób, że z dawnych wyobrażeń o danej postaci czy wydarzeniach pozostaje tylko konieczny do gry intertekstualnej szkielet? Warto w tym momencie przywołać ponownie słowa autora zawarte w wywiadzie *Historia i fantastyka*. Sapkowski broni się przed definicjami negatywnymi, natomiast w kwestii samego opowiadania mówi, że „fantasy to jest opowiadanie mitu, baśni, legendy, ale językiem absolutnie nie baśniowym”²¹. Według Michała Pustowaruka nie można *fantasy* nazywać baśnią współczesną, gdyż to miejsce jest już zajęte – przez współczesną baśń literacką²². Jak się zatem wydaje, celem Sapkowskiego nie było kwestionowanie istoty baśniowości, metod konstrukcji tego gatunku, sposobu prowadzenia fabuły. Ośrodkiem euhemeryzacji staje się sam fakt opowiadania, odkrywania nowych ścieżek, które prowadzą do jądra danej historii. Katarzyna Kaczor uważa, że jedynym ocalałym z baśni elementem jest uroda Renfri/Śnieżki²³. Trudno się z tym zgodzić, gdyż szkielet baśniowy jest łatwo rozpoznawalny, ale nie dzięki wyrazistej urodzie głównej bohaterki, z której Sapkowski zrezygnował:

Geralt odwrócił się bardzo wolno i spojrzal w oczy koloru morskiej wody. Prawie dorównywała mu wzrostem. Włosy koloru słomy nosiła nierówno obcięte, nieco poniżej uszu [...]. Jej spódnica była nierówna, asymetryczna – z lewej strony sięgała łydki, z prawej odsłaniała mocne udo ponad cholewą wysokiego buta

²⁰ Tamże, dz. cyt., s. 121.

²¹ Stanisław Bereś, Andrzej Sapkowski, dz. cyt., s. 33. Kwestia „opowiadania” znanej historii innym językiem wynika z zabiegu *retellingu*, jakiemu literatura fantasy chętnie ulega; w rozumieniu Sapkowskiego, *retelling* w fantasy zawiera dwa główne elementy: tworzenie wrażenia docierania do prawdziwej (choćby literacko) wersji wydarzeń oraz euhemeryzację, czyli eliminowanie pierwiastków bajkowości, zob. A. Sapkowski, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 40-41.

²² Marek Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze 2009, s. 36-37.

²³ Katarzyna Kaczor, dz. cyt., s. 121.

z losiowej skóry. U lewego boku miała miecz, u prawego sztylet z wielkim rubinem w głowicy (*Mniejsze zło*, s. 113).

Paradoksalnie specyficzna uroda Śnieżki objawia się częściowo w innej postaci, bliskiej Geraltowi czarodziejce Yennefer:

Spod czarnych loków objawiła się blada trójkątna twarz, fioletowe oczy i wąskie, lekko skrzywione wargi [...]. Miała ładne ramiona i zgrabną szyję, na szyi czarną aksamitkę z gwiaździstym, skrzącym się od brylantów klejnotem (*Ostatnie życzenie*, s. 269).

W porównaniu z ukochaną wiedźminą, Renfri nie wygląda na dziewczynę wysokiego rodu ani nie jest uznawana za wyjątkową piękność. Owe „ocalone” elementy baśni nie skupiają się więc na samej bohaterce, ale na tym, co dokoła niej się wydarzało. Streszczona historia Renfri jest prawie identyczna z baśnią: znienawidzona przez macochę, ścigana, schronienie znajduje u „nieludzi”, którzy ratują ją przed śmiercią; zaklęta w bryłę kryształu górskiego zostaje uratowana przez królewicza – przy czym w przypadku fantastycznej logiki musi to być kontrzakęcie.

Renfri jest bliska Geraltowi z wielu powodów – oboje zostali wypchnięci poza obręb społeczeństwa, szukają swojego miejsca w świecie, ale wybory dokonane za nich w dzieciństwie czy młodości ciążyą jak okrutna klątwa. Wiedźmin nie znajduje w dziewczynie potwora, za jakiego uchodzi, dlatego tym bardziej dramatyczne jest ich starcie na placu w Blaviken. W pewnym momencie bohater próbuje nawet przekonać dziewczynę, by zrezygnowała z zemsty, udowadniając światu, że nie jest „nieludzkim, krwiożerczym potworem, mutantem i odmienicem”. Żarliwe słowa wiedźmina są o tyle znaczące, że on sam takiej szansy już nie otrzyma: cokolwiek by zrobił, został już osądzony i nie ma możliwości przekonania do siebie ludzi czy zmienienia swojej natury. Geralt jest potworem stworzonym przez genetyczne modyfikacje, przez ingerencję w jego ciało i ducha; Renfri potworem została nazwana, a jej wybory życiowe mają jakoby potwierdzać teorię o psychopatycznych skłonnościach. Stregobor przypisuje Renfri liczne morderstwa, nie można jednak mieć pewności, że była ona sprawczynią ich wszystkich. W rzeczywistości dziewczyna zdaje się iść drogą zemsty wobec tych, którzy odebrali jej godne życie, dobre imię, spokojne dzieciństwo. W oczach Geralta dziewczyna jest ofiarą dworskich intryg i bezlitosnej walki o władzę, a nie krwiożerczym potworem.

Reinterpretacja Sapkowskiego odchodzi również od „oryginalnego” baśniowego zakończenia: Śnieżka/Renfri zginie, nie nasycając się zemstą, a żyć długo i szczęśliwie²⁴ będzie Mała Syrenka/Sh’eenaz z opowiadania *Trochę poświęcenia*. Spotkany królewicz stał się w rękach Renfri narzędziem, które umiejętnie wykorzystała. Godnego siebie przeciwnika znalazła

²⁴ Katarzyna Kaczor, dz. cyt., s. 125.

dopiero w Geralcie. Ich relacja skupiała się nie tylko na seksualności²⁵, ale również na poszukiwaniu głębszego związku. Renfri żyła w nieustannym pędzie, tak jak wiedźmin, ale jej wędrówki miały cel, a było nim nasycenie się zemstą. „W wielu baśniach bohater zmuszony jest szukać, błądzić i cierpieć samotnie przez długie lata, zanim dojrzeje do tego, aby spotkać i wybawić kogoś, z kim połączy się w sposób nadający trwałą sens zarówno jego życiu, jak życiu spotkanej osoby” – pisał Bruno Bettelheim²⁶. Renfri miała możliwość zatrzymać się w swej podróży, miała szansę zawrócić i zrezygnować z zemsty. Na pewno nie stworzyłaby z Geraltiem takiej relacji, jaka była jej potrzebna: relacji, dzięki której oboje nadaliby sens swoim działaniom. Wiedźmin nie może stać się księciem z bajki, a Renfri nie może naprawić tego, co w jej życiu zostało zniszczone. Oboje znajdują się pomiędzy światem zwykłych, szarych ludzi a mrocznym światem potworów. Dziewczyna dokonała jednak wyborów, których konsekwencje poniosła aż do końca: nie pojawił się Stregobor, który poddałby się karze, a Geralt nie pozwolił jej na dokonanie zemsty.

Interesujące rozważania dotyczące roli Geralta w życiu Renfri pojawiają się, gdy się uwzględni psychoanalityczną interpretację funkcji łowczego w baśni o Królowie Śnieżce. Łowczy, czy też myśliwy, to prototyp ojca: „w odczuciu dziecka jedynie rodzic, który jest myśliwym, może te groźne zwierzęta przepędzić, umie nie dopuścić ich do drzwi domostwa. Dlatego baśniowy myśliwy to nie ten, kto zabija przyjazne stworzenia, ale ktoś, kto panuje nad dzikimi, wściekłymi bestiami, ujarzmiając je i sprawując nad nimi kontrolę”²⁷. Renfri spotkała już łowczego, który skrzywdził ją, jednocześnie pomagając, pozwalając na ucieczkę. Kolejnym quasi-łowczym jest zawodowy zabójca potworów – i tym razem dziewczyna szuka u niego pomocy, mając nadzieję, że uratuje ją nawiązanie romansu. Wiedźmin nie pozwoli jej jednak odejść spokojnie: Renfri wyczerpała już, by tak rzec, fabularne możliwości swojego rozwoju, sekwencja łowczy–gnomy–ksiądz–ratunek nie zostanie powtórzona, gdyż bohaterka nie przeżyła przemiany, jakiej doświadczył jej baśniowy pierwowzór: przemiany od emocjonalnie niegotowej do życia dziewczynki do świadomej siebie kobiety. Renfri kieruje się w życiu założeniem, że musi odplacić swoim krzywdzicielom i nawet słowa Geralta nie są jej w stanie przed tym powstrzymać. W ostatecznym rozrachunku staje się więc tym, za kogo była uważana: potworem, jako że w uniwersum wiedźmina jest nim ten, kto działa przeciwko ludziom²⁸.

²⁵ Bettelheim uważa, że domeną Śnieżki jest nieświadomiona seksualność, objawiająca się podświadomie w dążeniu do akcentowania urody (czesanie włosów grzebieniem, ściskanie w pasie gorsetem), por. Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, t. 2, przekł. Danuta Danek, Warszawa: PIW 1985, s. 92, 93. Strój Renfri świadczy o jej świadomości dotyczącej atrakcyjności cielesnej, a próba uwiedzenia Geralta i nieustanne otaczanie się mężczyznanami sugeruje zdolność do wykorzystywania seksualności w relacjach z ludźmi.

²⁶ Tamże, s. 73.

²⁷ Tamże, s. 79.

²⁸ Katarzyna Kaczor, dz. cyt., s. 118.

Ziarno prawdy, czyli gdzie są pewniki

Zgodnie z regułą „nieprzypadkowego przypadku”, która rządzi życiem Geralta, pojawił się on w okolicy zamku potwora. Tym razem zboczył z obranej wcześniej trasy, powodowany nie tyle chęcią zarobku, ile ciekawością: na leśnej drodze znalazł brutalnie zamordowaną rodzinę kupiecką i postanowił sprawdzić, czy w okolicy nie pojawiło się niebezpieczne monstrum. Niczym profesjonalny detektyw badał „miejsce zbrodni”, dokonując analizy i interpretacji danych (w trakcie oględzin zwłok skaleczył palec o kolec róży, co w kontekście następnego w tomie opowiadania, grającego motywami z baśni o Królowie Śnieżce, jest zabawnym nawiązaniem do podobnej sceny z udziałem matki królowy). W drodze do zamku zauważył na skraju lasu piękną dziewczynę o efemerycznej urodzie. Opis tajemniczej kobiety zawiera dwie główne składowe: kontrastową kolorystykę („jej biała, powłóczysta suknia kontrastowała z połyskliwą czernią długich, rozczochranych włosów spadających na ramiona”, „twarz miała bladą, oczy czarne i ogromne”; *Ziarno prawdy*, s. 54-55) oraz uśmiech, którego istnienia ani Geralt, ani czytelnik nie są do końca pewni. Wiedźmin nie podążył za dziewczyną, chociaż być może to ona знаła odpowiedź na pytanie o zamordowanych podróżnych. Bardziej interesował go lokator zaniedbanego domostwa.

Nivellen, czyli potwór zamieszkujący zamek, jest jednym z niewielu przykładów monstrów „szlachetnych”, to znaczy żyjących wśród ludzi, posiadających własne mienie, charakteryzujących się wysoko rozwiniętą inteligencją i niechęcią do krwawych potyczek. Tak jak w opowiadaniu *Mniejsze zło* i tutaj zostały podane wprost znaki, za pomocą których można się odwołać do znanej baśni o *Pięknej i Bestii*. Tymi znakami są między innymi róża o przepięknym wyglądzie (który ujmuje nawet wiedźmina), zaniedbany zamek położony w odludnym miejscu, człekokształtny potwór o charakterystycznej fizjonomii (miał „olbrzymi, kosmaty jak u niedźwiedzia łeb z ogromnymi uszami, parą dzikich ślepi i przerażającą paszczą pełną krzywych kłów, w której, niby płomień, migotał czerwony ozór”; *Ziarno prawdy*, s. 56). Okazuje się jednak, że straszny był w potworze tylko wygląd, a jego samego cechowało złośliwe poczucie humoru, żywa inteligencja i (tajona szyderstwami) chęć kontaktu z ludźmi.

Relacja Geralta z Nivellenem jest o tyle ciekawa, że wiedźmin nie został przez nikogo „nasłany” i oprócz własnej ciekawości nic nie skłaniało go do zajmowania się sprawą zaczarowanego młodzieńca. Wiedźmin delikatnie badał sprawę, mimochodem uzyskując informacje, z których składał obraz całości. Geralt trafił jednak na godnego przeciwnika, który fortelem wyciąga z niego informacje na temat profesji zabójcy potworów. Podczas wymiany zdań pomiędzy bohaterami wiedźmin dokonał ważnego spostrzeżenia. Geralt w rozmowie z Nivellenem wyjawiał mu swe przekonanie, że ten z pewnością nie jest potworem, na co sam zainteresowany zareagował uszczypliwą uwagą: „Więc, według ciebie, czym ja jestem? Kisiem z żurawiny? Kluczem dzikich gęsi odlatujących na południe w smutny, listopadowy poranek?” (*Ziarno prawdy*, s. 64). Zasady rządzące wyobraźnią ludzką są skomplikowane; potworem nie jest tylko to lub ten, kto wygląda „potwornie”, gdyż demony mogą się

objawiać pod postacią istot pięknych i kuszących. Z pewnością jednak zniekształcenia fizyczne, ludzko-zwierzęce hybrydy, przerażająca fizjonomia są wystarczającym powodem do uznania czyjejs osoby za monstrum.

Geralt odwrócił schemat takiego myślenia, tłumacząc, że kategoria „potworności”²⁹ nie ma wiele wspólnego z tym, co podpowiada wyobraźnia. Jednym z wyznaczników przynależności do świata potworów była dla wiedźmina wrażliwość na przedmioty wykonane ze srebra. Drugim wyznacznikiem był rodowód potwora, to znaczy kwestia potworności nabytej lub wrodzonej. Tak jak w przypadku królowny-strzygi, przyczyną potworności był rzucony na bohatera urok, jednak córka Foltesta odznaczała się wrażliwością na działanie srebra, toteż jej przynależność do świata potworów była niepodważalna. Osobną do rozważenia kwestią jest fakt, że Nivellen nie podlega żadnej kwalifikacji rodzajowej – oprócz nazywania go potworem, bestią, Wyrodem albo Kłykaczem, trudno wskazać jego miejsce w bestiariuszu wiedźmińskim. O ile strzyga takie miejsce ma i dzięki temu Geralt mógł starannie przygotować się do jej pokonania, o tyle Nivellen to odosobniony przypadek, niemający sobie podobnego. Wiedźmin był dodatkowo zdziwiony faktem, że zaczarowany mężczyzna nie miał zamiaru prosić o cofnięcie uroku. Powodowane było to faktem, że w obecnej postaci Nivellen czuł się bardziej atrakcyjny: posiadał „magiczne” moce, stał się bardzo silny, a co za tym idzie – odważny. Wykorzystując rodowe bogactwa, obdarowywał przejeżdżających kupców dobrami, w zamian żądając pobytu córek przez rok w jego zamku, toteż nie narzekał na brak zainteresowania. Wiele kobiet zgadzało się na taki układ, gdyż tylko wygląd Nivellena budził grozę, a „dla nich to był dom z bajki” (*Ziarno prawdy*, s. 71).

Baśniowość Nivellena objawiła się jednak w zgoła inny sposób: był on bardzo samotny i znudzony powtarzającymi się historiami oraz czekaniem na odczarowanie poprzez „dziewiczy całus”. Również w czasie pobytu Geralt Nivellen nie był w zamku sam; towarzyszyła mu dziewczyna, Vereena, którą wiedźmin widział w lesie. Rozmowa pomiędzy dwoma bohaterami, dotycząca zagadkowej nieznanym, jest niezrozumiała dla czytelnika: urywane zdania, enigmatyczne odpowiedzi, ukryte pytania tworzą atmosferę tajemniczości i wzbudzają dreszcz niepokoju. Nie tylko czytelnik błądzi w domysłach; również Geralt fałszywie ocenił jej naturę, nazywając dziewczynę rusalką. W finale opowiadania okazuje się, że była ona bruxą, wampirem, który postanowił opętać Nivellena. Vereena była tą kobietą, która pragnęła zmienić kochanka w prawdziwego potwora, a nie, jak powiedział Geralt, „człowieka w potwornej masce”. Potwierdziły się więc wcześniejsze słowa wiedźmina: o potworności Nivellena nie przesądził jego wygląd, a postępowanie. Ponownie wybrzmiewa reguła: w świecie Sapkowskiego potworem jest nie ktoś o potwornym wyglądzie, lecz ten, kto działa

²⁹ Nie do końca czytelne rozgraniczenie pomiędzy potworem a nie-potworem w uniwersum wiedźmina znajdują odbicie w rozważaniach Mikołaja Marceli na temat monstrów w kulturze współczesnej. Jak pisze autor *Monstrarium nowoczesnego*, „potwór jest więc w(y)kroczeniem: przekracza normy, będąc tym, co w ukryciu powinno pozostać nieodslonięte. Monstrum nie jest więc czymś, ale raczej nie-czymś: różnicą zacierającą różnice”. Mikołaj Marcela, *Monstrarium nowoczesne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2015, s. 28. Przenikanie się tych dwóch, wydawałoby się, odległych światów, zauważa Marcela chociażby na przykładzie filmu: „*Obcy: Przebudzenie* wydaje się zatem sugerować, że dziś konieczna jest zmiana definicji zarówno „człowieka”, jak i „potwora”, bowiem to, co do tej pory uznawaliśmy za „potworne”, teraz jest już częścią tego, co „ludzkie”, zob. tamże, s. 277.

przeciwko ludziom. Gdyby wampirzycy udało się zawiązać wolę i umysłem Nivellena, ten stałby się „mordercą na zawołanie” i „ślepy narzędnikiem”. Działania Vereeny umieszczają ją bezsprzecznie w kategorii bestii, które ma unicestwić wiedźmin, dlatego nie wahał się on przed walką. Dodatkowym wyznacznikiem przynależności do świata potworów jest wrażliwość bruxy na srebro. Wiedźmin nie zwracał uwagi na fakt, że wampirzyca była partnerką Nivellena; uważał, że jej działania nie mogą wynikać z miłości, ale z instrumentalnego wykorzystywania okazji do posiadania silnego i bezwzględnie podwładnego. Wiedźmin pomylił się jednak ponownie: to właśnie relacja z wampirzycą okazała się wyzwalająca. Gdyby Nivellen dokładniej pamiętał, a Geralt uważniej słuchał, wiedzieliby wcześniej to, co oczywiste stało się na końcu:

— W każdej baśni jest ziarno prawdy — rzekł cicho wiedźmin. — Miłość i krew. Obie mają potężną moc. Magowie i uczeni łamią sobie nad tym głowy od lat, ale nie doszli do niczego, poza tym, że...

— Że co, Geralt?

— Miłość musi być prawdziwa (*Ziarno prawdy*, s. 84).

Niebagatelne znaczenie ma tu zależność krwi i magicznych uroków³⁰. W przypadku gdy bohaterem opowiadania jest wampir, związek z krwią jest oczywisty. Sapkowski dokonał jednak ciekawego zabiegu połączenia cechy charakterystycznej wampira, czyli nieustannego pragnienia krwi, z rolą tego płynu w obrzędach połączonych z czarami. Żadna z poprzednich relacji Nivellena nie była związana z krwią obojga partnerów, ale też żadna nie polegała na czymś więcej niż pożądanie. Pierwszy kontakt seksualny Nivellena układa się niemal symetrycznie z procesem odczarowywania go: po jednej stronie mamy gwałt, czyli miłość wymuszoną i krew popełniającej samobójstwo, umierającej kapłanki (czyli śmierć „dobrowolną”), po drugiej: miłość dobrowolną i krew zabijanej kobiety (śmierć wymuszoną). Urok rzucony na Nivellena zawierał zapewne kilka elementów, ale znana jest tylko fragmentaryczna relacja:

— [...] kapłanka napluła mi w gębę i coś wywrzeszczała.

— Co?

— Że jestem potwór w ludzkiej skórze, że będę potworem w potwornej, coś o miłości, o krwi, nie pamiętam (*Ziarno prawdy*, s. 66).

Zadziwiające jest to, że bohater tak mało pamięta z tego momentu; być może jest to spowodowane szokiem, chęcią zatarcia złych wspomnień, a być może tym, że nie chce on być odczarowany, dlatego informacje podawane Geraltowi są tak urywkowe. Zaskakująca jest również jego reakcja na zdjęcie czaru. Bohater jest zdziwiony tym, że wszystko ułożyło się w całość, tak jak w bajkach: pojawiła się prawdziwa miłość, ważna była krew, być może również słowa wampirzycy: „Mój. Albo niczyj. Kocham cię. Kocham” (*Ziarno prawdy*, s. 82).

³⁰ Władysław Kopaliński, *Krew*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM 2001.

Dramatyczna scena śmierci Vereeny była również poruszająca dla Geralta. Błyskawicznie ocenił on, że wampiryzę należy unicestwić, jednak jej relacja z Bestią okazała się o wiele głębsza, niż przypuszczał. Obudziło to refleksję na temat jego przynależności i samotności:

Potworów jest coraz mniej?
 A ja? Czym ja jestem?
 [...]

 Jak cicho!
 Jak pusto. Jaka pustka.
 We mnie (*Ziarno prawdy*, s. 83).

Geralt, niespodziewanie dla samego siebie i wbrew woli Nivellena, pomógł mu w zdjęciu uroku. Nie czuł jednak dumy z tego powodu; nie dość, że zrobił to bezinteresownie (a przynajmniej nie otrzyma w zamian zapłaty), to być może zniszczył coś, czego nie powinien był niszczyć. Przyjął jednak na siebie ciężar odpowiedzialności za „nowego” człowieka, którego prawdopodobnie ocalił od śmierci. Mówi do niego „Wstań, Nivellen. Wstań i chodź” (*Ziarno prawdy*, s. 84) co może być aluzją do biblijnej relacji o uzdrowieniu paralytyka (Mt 9, 1-8), jednak między bohaterami nie pojawiła się ewangeliczna kwestia darowania popełnionych grzechów. Odpuścić winę Nivellena mogłaby tylko kapłanka, którą skrzywdził, jednak ta popełniła samobójstwo. Zmieniony w zwierzę mężczyzna nie chciał być odmieniony, bo – być może – czuł, że odprawia w ten sposób pokutę: „To mój problem, Geralt, moje życie i moja kara. Nauczyłem się to znosić, przyzwyczailem się. Jak się pogorszy, też się przyzwyczaję. A jak się bardzo pogorszy, nie szukaj nikogo, przyjedź tu sam i skończ sprawę. Po wiedźmińsku” (*Ziarno prawdy*, s. 75). Bestia z baśni nie wyjawia przyczyn czaru, jaki został na niego rzucony, ale, jak wspomniano, opowieści fantastyczne wykorzystujące motywy baśniowe próbują je urealniać, stąd opowieść Nivellena o wizycie w świątyni Lwiogłowego pająka. Bohaterowi opowiadania została więc wymierzona surowa kara za złe postępowanie, dlatego nie budzi on takiego współczucia jak baśniowy protoplasta.

Kapłanka postanowiła zniszczyć życie Nivellena nie przez zamordowanie go w odwecie (choć mogła to uczynić), ale nadając mu postać odrażającego stwora, dodatkowo obwarowując odczarowanie koniecznością znalezienia prawdziwej miłości. W klasycznej wersji baśni Piękna jest w stanie opanować wstręt do potwora i dotrzeć do jego serca, przez co potrafi go szczerze miłować. W wersji Sapkowskiego kobiety są zafascynowane zwierzęcą postacią Nivellena i być może któraś potrafiłaby go pokochać³¹, ale ludźmi rządzi tu w dużej mierze chciwość – perspektywa dobrobytu i ożenku z wdowcem, właścicielem szynku, okazuje się o wiele bardziej nęcąca aniżeli spędzenie reszty życia w pustym zamku z potworem. Kapłanka nie przewidziała jednak, że potwora jest w stanie pokochać szczerze drugi potwór, który nie jest dla niego odstręczający z powodu nienaturalnego wyglądu³². Dla Nivellena

³¹ Według Katarzyny Kaczor niemożność pokochania Bestii przez kobiety jest jednym z elementów „urealniania” baśni, por. tejże, dz. cyt., s. 120.

³² Tamże, s. 120.

związek z Vereeną był już wystarczającą nagrodą, nie potrzebował odmiany wyglądu aby wiedzieć, że ich związek ma sens: „To nie jest kolejna kupiecka córka, Geralt, ani kolejna próba szukania ziarna prawdy w starych bajędach. To coś poważnego. Kochamy się” (*Ziarno prawdy*, s. 74). W baśniowym świecie ukoronowaniem tej miłości jest przemiana fizyczna, która na powrót porządkuje relacje dobro=piękno, zło=brzydota. Bohater *fantasy* potrafi być spełnionym nawet w momencie, gdy takiej symetrii nie ma. Dobrym odzwierciedleniem tego stanu są słowa Brunona Bettelheima wprowadzające w omówienie cyklu baśni o narzeczonym lub narzeczonej zaklętych w zwierzę: „[...] człowiek wtedy przemienia się w pełną istotę ludzką i urzeczywistnia wszystkie swoje możliwości, gdy nie tylko staje się sobą, ale nadto zdolny jest pozostać sobą i być szczęśliwy w więzi z drugim człowiekiem”³³.

Pomimo niezgodnego z naturą wyglądu, Nivellen czuł się wreszcie pełnowartościowym mężczyzną; takim również okazał się po przemianie. Istotnie, zwierzęca maska przysłałała tylko zupełnie „niepotwornego” młodzieńca o bladej cerze i błędnym wzroku.

Bettelheim podaje również trzy elementy baśni z cyklu narzeczonych zamienionych w zwierzęta, które w kontekście opowiadania Sapkowskiego są godne rozważenia:

- 1) „w baśniach tych nie wiadomo, w jaki sposób i dlaczego narzeczony został przemieniony w zwierzę”;
- 2) „przemiana ta jest dziełem czarownicy, ale nie zostaje ona za ten niegodziwy uczynek ukarana”;
- 3) „osobą która sprawia, że bohaterka łączy się ze zwierzęciem, jest jej ojciec, młoda dziewczyna bowiem czyni to z miłości do ojca lub przez posłuszeństwo wobec niego; matka nie odgrywa w zewnętrznej warstwie tych opowieści żadnej ważnej roli”³⁴.

Nie wiadomo, dlaczego Bestia z baśni stała się potworem, co tym bardziej wzmaga współczucie w stosunku do tej postaci; zdaje się ona ofiarą okrutnego żartu lub zemsty za nieodkryte winy, niekoniecznie samego bohatera. W opowiadaniu zostały podane i sposób, i przyczyna przemiany Nivellena. Zostało to podyktowane, jak się wydaje, nie tylko koniecznością fabularnego uzasadnienia istnienia w świecie przedstawionym takiego typu potwora, ale również chęcią dodania „realności” dawnej opowieści (czyli zabiegu euhemeryzacji). Historia klątwy rzuconej na Nivellena jest szczątkowa i jednostronna, dlatego nie można jej w pełni przyjąć; z powodu samotności bohatera nie mamy możliwości poznania innej wersji wydarzeń, która pozwoliłaby zweryfikować jej prawdziwość.

Tym, co zostało z motywacji baśniowej jest z pewnością jej powiązanie ze sferą seksualności człowieka, o czym pisze Bettelheim. Według jego teorii baśnie o narzeczonych zaklętych w zwierzęta mają na celu ukazanie problemu seksualności i sposobów radzenia sobie z nią. Płciowość, a zwłaszcza popęd seksualny, będzie kojarzyć się dziecku ze sferą niebezpieczną, groźną, a więc – z dzikim zwierzęciem, stąd przemiana młodzieńca (rzadziej

³³ Bruno Bettelheim, dz. cyt., s. 204.

³⁴ Tamże, s. 210-211.

dziewczyny) w postać hybrydalną. Dlatego też nie wiadomo w tych baśniach, w jaki sposób ani dlaczego osoba została zaczarowana; wydzwitek związany z płciowością pozostaje ukryty dla czytelnika, który zda sobie z niego sprawę poprzez nieświadome wiązanie³⁵. W opowiadaniu sfera ta jest ujawniona, a nawet przejawiona poprzez pokazanie nieujarzmionej seksualności: młody Nivellen dokonał gwałtu na kapłance, równocześnie przekraczając dwie, a nawet trzy granice: inicjacji seksualnej, kontaktu seksualnego wbrew woli drugiej osoby oraz gwałtu zadanego opiekunce świątyni (ostatni element jest niepewny, gdyż nie wiadomo, czy kapłanki owego chramu ślubowały czystość).

Drugą wiążącą się z powyższymi rozważaniami kwestią jest konieczna obecność kobiety jako tej, która dokonuje przemiany w potwora. W baśni jest to zazwyczaj zła wróżka lub matka (częściej w przypadku zaklętych dziewcząt, jak w przykładowej baśni *Kruk* ze zbioru braci Grimm). Postać kobieca jest tu elementem niezbędnym, jako że to matka narzuca pierwsze zakazy seksualne, bo jest zazwyczaj pierwszym wychowawcą³⁶. Również ze względu na łączenie tej postaci z figurą matki, w baśni nie następuje jej ukaranie; według amerykańskiego psychologa większość rodziców stosuje pewne formy nacisku i systemu zakazów w związku z seksualnością najmłodszych, dlatego trudno za to wymierzać karę³⁷. Symptomatyczne jest to, że w relacjach Nivellena dotyczących historii jego rodu pojawiają się tylko przodkowie po mieczu (ojciec i „dziadunio”), a jedyną żeńską postacią, która została wspomniana, jest niania Lenka (o której ten wypowiada się niepocholebnie: „stara prukwa”). Nad płciowością młodego dziedzica zamku czuwali więc tylko brutalni, agresywni mężczyźni, skłonni do rozbojów, mordów i bijatyk. Brak dobrego wzorca osobowego obu płci sprawił, że Nivellen nie potrafił się odnaleźć w związku z żadną kobietą (był w stanie zatrzymać je przy sobie tylko bogactwem i „innością”, która działała jak afrodyzjak) oraz obawiał się, że poprzez odczarowanie powróci do stanu chorowitego, niezborności i mało męskiego nastolatka.

Sapkowski poruszył więc kwestię, która w baśni jest praktycznie nieobecna: różnicy pomiędzy miłością a pożądaniem³⁸. Partnerki Nivellena cechowała początkowa nieufność, z czasem przemieniona w rozpasanie erotyczne. Co ciekawe, symbolika i Pięknej, i wampirzyc w ogólności wiąże się z erotyką³⁹, jednak to partnerki „ludzkie” zostały pokazane w sposób nacechowany negatywnie. Vereena była piękna w tajemniczy, frenetyczny sposób, ale jej seksualny związek z Nivellenem nie został podkreślony, tak jak działo się to w przypadku wcześniejszych partnerek: Fenne, Ilki czy Venimiry. Istotne jest również pominięcie kwestii czystości Vereeny. Nivellen oczekiwał przez pewien czas, że uratuje go „dziewiczyc ca-

³⁵ Por. tamże, s. 211 i nast.

³⁶ Tamże, s. 212.

³⁷ Tamże, s. 212.

³⁸ Katarzyna Kaczor, dz. cyt., s. 120.

³⁹ Tamże, s. 120.

lus”, jednak ostatecznie okazuje się, że dziewictwo nie miało żadnego znaczenia w odczarowaniu mężczyzny. W baśni miłość jest z zasady dziewicza i spełniona w małżeństwie. W *Ziarnie prawdy* rezygnuje się z tych punktów, stawiając na piedestale „prawdziwość” relacji. W świecie w którym niczego nie można być pewnym, owa „prawdziwość” jest tym bardziej trudna do uzyskania, zweryfikowania i oceny, dlatego uśmiercenie wampirzycy okazało się dla Geralta takie wstrząsające.

W świecie wiedźmina nie są ważne również sakramenty – nie ma jednego, generalnego obrzędu ślubu ani wiodącej religii. Małżeństwa istnieją, nie są jednakże nierozdzielnie związane z prawdziwością relacji. I tak jak w baśni „dziedzina płci staje się dostępna i akceptowana dopiero w małżeństwie, dzięki któremu sfera zdająca się mieć charakter zwierzęcy przemienia się w uświęconą więź między dwojgiem ludzi”⁴⁰, tak u Sapkowskiego takim wyznacznikiem prawdziwości relacji nie są więzy krwi, sakrament czy reguły prawne, ale „coś więcej”. Opowiadania nie wyjaśniają, co jest źródłem prawdziwej miłości: przeznaczenie, wypowiedziane życzenie, nadzwyczajna Moc Natury czy może raczej szereg ząbiających się zdarzeń, przypadek pozwalający spotkać się dwóm osobom albo może ciężka praca i łut szczęścia. W baśniach miłość jest nagrodą za odwagę, dobroć i mądrość bohatera lub bohaterki, we współczesnej powieści jest ona celem ich dążeń⁴¹. Ziarno, do którego dociera Sapkowski, nie dla każdego będzie takie samo, i to chyba świadczy o wartości tej rekonstrukcji.

Podsumowanie

Powyższe rozważania dotyczyły dwóch opowiadań z tomu *Ostatnie życzenie*. Andrzej Sapkowski wskazał w cytowanym już wywiadzie-rzecz ze Stanisławem Beresiem, że konwencja jest fundamentem fabuły i nie można jej zniszczyć doszczętnie⁴², jednak jego teksty pokazują, jak dużą swobodą twórczą dysponuje pisarz przy wykorzystywaniu motywów baśniowych. Powrócić należy do kategorii „antybaśni”, jaką zaproponowała Katarzyna Kaczor w odniesieniu do opowiadań, w których pojawiają się „Piękne”. Tymi postaciami były strzyga, córka króla Foltesta z opowiadania *Wiedźmin*, Renfri z *Mniejszego zła* oraz Vereena z *Ziarna prawdy*. Sapkowski odwraca schematy myślowe, którymi nasiąknęła czytelnicza wyobraźnia pokoleń. Konsekwentnie stosuje jednak pewne reguły, którymi powinna rządzić się historia: nawet jeśli fantastyczna, to w ramach świata przedstawionego nie wszystko jest dozwolone, a pozostawienie czegoś w tajemnicy i niedopowiedzeniu musi zostać usprawiedliwione, chociażby poprzez niedoinformowanie samego bohatera.

Możliwie najszerzej należy również umotywować działania postaci i ich stan zaznaczony w tekście; znane z baśni elementy mogą zostać zachowane lub rozbite, ale należy oca-

⁴⁰ Bruno Bettelheim, dz. cyt., s. 211.

⁴¹ Katarzyna Kaczor, dz. cyt., s. 49.

⁴² Stanisław Beres, Andrzej Sapkowski, dz. cyt., s. 76.

lić schemat konstrukcyjny, który pozwoli na odwołanie się do konkretnego utworu. Fantastyka w wydaniu Sapkowskiego rezygnuje z moralizatorstwa, bo życie może się toczyć niekorzystnie zarówno dla postaci, które czymś zawiniły, jak i dla tych, które były najzupełniej niewinne, a zostały z góry skazane śmiercią. Nie zawsze zwycięży tu prawda, ale też nie zawsze odnajdzie się ją tam, gdzie zdaje się ona ukrywać. Zabiegi, którym poddaje Sapkowski elementy znane z tekstów kultury, Weronika Kostecka nazywa „odważną rekontekstualizacją”⁴³, w której w przypadku *Mniejszego zła* „na plan pierwszy wysuwa się dylemat etyczny Stregobora i Geralta”⁴⁴, a intertekstualne zabawy stanowią tło fabularne. Owa rekontekstualizacja jest przez badaczkę łączona z innymi elementami gry z tradycją literacką, podejmowanej przez pisarzy, które zsyntetyzować można w trzy główne archigry, które wymieniły Materska i Popiołek (te badaczki nie sytuują jednak autora w kręgu pisarzy postmodernistycznych, tak jak robi to Kostecka, tłumacząc, że jego styl nawiązuje tylko do „ukochanych” przez postmodernistów chwytów). Tymi grami są:

- 1) gra z tym, co było – charakteryzująca się wciąganiem czytelnika w pułapki myślowe, które wynikają z bezrefleksyjnego przypisywania sygnałom baśniowym ich pierwotnej roli i statusu, jaki posiadają w tekście „oryginalnym”;
- 2) gra z językiem – bazująca na zabawie w tworzenie nowych słów i języków, zaburzeniu reguły *decorum* (mówienie o magii żargonem naukowym czy gwarą o rzeczach rycerskich), parodiowaniu i trawestacji wypowiedzi;
- 3) gra z czytelnikiem – rozbijająca wyobrażenia czytelnicze poprzez intertekstualne nawiązania i stawianie problemów w nowym, zaskakującym kontekście oraz rozbudzanie w czytelniku wątpliwości dotyczących czytanej opowieści⁴⁵.

Omawiane opowiadania opierają się głównie na stosowaniu retellingu, czyli opowiadaniu „na nowo” znanych (lub nieznanych) historii, legend, baśni. Wymaga ono tego, by możliwie najwięcej elementów „urealnić”, również poprzez poddawanie tekstu zabiegom euhemeryzacji, czyli stopniowemu eliminowaniu elementów bajkowości. Dla przykładu, magia wprawdzie jest tu prawem fizycznym, ale nie ma już miejsca na bezrefleksyjne przyjmowanie baśniowego rozumienia czarów: znane z bajek magicznych elementy zostają zamienione w bardziej „naukowe” odpowiedniki, miotła zastępowana jest teleportacją (choćbyż wynik jest taki sam: niezgodne z prawami „naszego” świata przemieszczenie się w przestrzeni), a szklane kule: przez profesjonalnie brzmiące „megaskopy”. Jednocześnie jednak, jak zaznacza Marek Pustowaruk, motywacje pseudonaukowe są tylko zasadą i nie wymagają ścisłej realizacji, zagłębiania się w tajniki na przykład sztuki magicznej czy mutacji wiedźmińskich. W opowiadaniach jest to usprawiedliwiane właśnie kwestią profesjonalizmu czarodziejów i wiedźminów: wiedzę na temat magii i świata nadnaturalnego (również

⁴³ Weronika Kostecka, *Baśni postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa: Wydawnictwo SBP 2014, s. 180.

⁴⁴ Tamże, s. 181.

⁴⁵ Dominika Materska, Ewa Popiołek, dz. cyt., s. 65-66.

świata potworów) zdobywają oni w ciągu wieloletniej nauki, treningów, przygotowań, a wszystkie te elementy owiane są zawodową tajemnicą. Oczywiście pojawiają się w opowiadaniach i sadze dookreślenia reguł rządzących światem magii, ale ukazane są głównie w momencie nauki Ciri w świątyni Melitele oraz podczas wędrówki bohaterki przez pustynię i później, w świecie Ludu Olch; w opowiadaniach magia występuje raczej rzadko, dlatego nie istnieje konieczność ciągłego jej uzasadniania. Sapkowski zręcznie wplata w tekst narracji zasady rządzące czarami, jednocześnie dość często dyskredytując pozycję czarodziejów (jak ma to miejsce w przypadku Stregobora czy Istredda). W efekcie, *retelling* opowieści o *Królewnie Śnieżce* oraz *Pięknej i Bestii* pozwala czytelnikowi zajrzeć za przesłonę znanej fabuły i przypuszczać, co mogło leć u podstaw danych wyobrażeń.

Interesującym sposobem konstruowania postaci jest zaprzeczanie spodziewanemu stereotypowi poprzez kwestionowanie cech najbardziej konstytutywnych dla danego wyobrażenia: wampir Regis jest krwio pijcą-abstynentem, smok jest łagodnym stworzeniem, które chroni gatunek, Królowa Śnieżka nie jest niewinną i uciśnioną dziewczyną, a żądną zemsty walkirią, Mała Syrenka nie chce cierpieć w milczeniu, lecz dąży do realizacji w miłości, piękna czarodziejka jest w rzeczywistości okropną czarownicą, a straszliwy potwór – sympatycznym mężczyzną. Każda taka zmiana jest ważna, bo powoduje wrażenie przełamania znanej narracji: czytelnik, który poprzez sygnały wysyłane przez tekst przygotował się na schematyczną powierzchowność Śnieżki, spotyka się z zupełnie innym opisem wyglądu tej postaci. Oczywiście, odbiorca nie powinien się czuć rozczarowany faktem tak kardynalnych zmian: mają one służyć zabawie i grze w znane-rozpoznane. Świata tego nie buduje jednak Sapkowski zupełnie na opak – funkcjonują tu uniwersalia związane z brutalną prawdą o rzeczywistości: niebezpieczeństwo czyha na każdym kroku, zawodowiec za wykonaną pracę musi otrzymać obiecaną – pieniężną – zapłatę, prawdziwy potwór nie będzie miał litości dla bohatera, a wojenna machina nie zatrzyma się, aż zbierze krwawe żniwo, nawet jeśli ucierpią na tym niewinni. Tym bardziej zaskakujące są wszystkie przejawy dobrego serca, przyjaźni oraz czułości i tym cenniejsze relacje z ludźmi, którym można zaufać.

Strategie twórcze powiązane z konstruowaniem fabuły związane są ze wspomnianymi trzema gramami. Owe gry bazują również na rozbijaniu stereotypów wszelkiego rodzaju, od wyobrażeń o postaciach, przez symboliczne elementy, aż po stereotypy fabularne. Jak zauważają Materska i Popiołek, Sapkowski wie, że stereotypy myślowe istnieją i z nimi nie walczy, ale raczej je kwestionuje. Nie zawsze jednak rozbija i niszczy dane wyobrażenie, często wiele kwestii dopowiada – kwestii, nad którymi czytelnik legendy, baśni czy opowieści nie zastanawia się w toku lektury. Rozbijanie i kwestionowanie jest przede wszystkim zakończenie danej historii, nie zawsze zgodnie z oryginałem – szczęśliwe oraz charakter bohaterów baśniowo-legendowych, którzy tutaj zyskują głos i okazują się być bardzo ludzcy w swoich przywarach i niedoskonałościach charakterologicznych.

Tom *Ostatnie życzenie* pozostawił w historii literatury teksty, które opowiadają na nowo niewyczerpane w możliwościach konfiguracji treści, przybliżając czytelnikowi możliwą pierwotną i „prawdziwą” wersję wydarzeń. A być może jest to kolejna gra, jaką autor podjął,

wprowadzając czytelnika w błędne koło wiecznych poszukiwań pratekstu. Opowiadania o wiedźminie to niewątpliwie świat marzeń, tęsknot i czarownych opowieści: marzeń Geralta o pełnym człowieczeństwie, tęsknot Yennefer za macierzyństwem oraz cudownych i (czasem) pożytecznych ballad Jaskra, ale i marzeń i tęsknot za tym, że nie ma granic możliwości. Sapkowski opowiada czarowną historię, która – czytana na nowo – nie będzie miała końca.

Bibliografia

- Bereś, Stanisław, Sapkowski, Andrzej, *Historia i fantastyka*, Warszawa: superNOWA 2005.
- Bettelheim, Bruno, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, tom 2, przeł. Danek Danuta, Warszawa: PIW 1985.
- Czabanowska-Wróbel, Anna, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków: Universitas 1996.
- Ćwiklak, Kornelia, *Zaproszenie do baśni. Zamiast wstępu*, w: *Baśń we współczesnej kulturze*, tom 1: *Niewyczerpana moc baśni: literatura – sztuka – kultura masowa*, red. Kornelia Ćwiklak, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2014.
- Kaczor, Katarzyna, *Geralt, czarownice i wampir. Kulturowy recykling Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2006.
- Kalarus, Oskar, *Królewna Śnieżka kontra postmodernizm. Na podstawie twórczości Donalda Barthelemeo, Andrzeja Sapkowskiego i Kaori Yuki*, w: *Baśń we współczesnej kulturze. Tom 1: Niewyczerpana moc baśni: literatura – sztuka – kultura masowa*, red. Kornelia Ćwiklak, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2014.
- Kopaliński, Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM 2001.
- Kostecka, Weronika, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa: Wydawnictwo SBP 2014.
- Maciejewski, Marian, *Zagadka i tajemnica*, w: *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1970.
- Majkowski, Tomasz Z., *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013.
- Marcela, Mikołaj, *Monstruarium nowoczesne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2015.
- Materska, Dominika, Popiołek, Ewa, *Trzy gry Andrzeja Sapkowskiego*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 8 (143).
- Pustowaruk, Marek, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze 2009.
- Sapkowski, Andrzej, *Ostatnie życzenie*, Warszawa: superNOWA 2014.
- Sapkowski, Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa: superNOWA 2011.
- Wróblewska, Violetta, *„Od potworów do znaków pustych”. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.