**UNIWERSYTET RZESZOWSKI**
**WYDZIAŁ FILOLOGICZNY**
**DYSCYPLINA: LITERATUROZNAWSTWO**

**Mikołaj Głos**

# PALINGENEZA MITÓW W POLSKIEJ PROZIE KOBIET PO 2000 ROKU

Palingenesis Of Myths in Polish Women's Prose After 2000

Praca doktorska napisana

pod kierunkiem

prof. dr hab. Jolanty Pasterskiej

Rzeszów 2026

## SPIS TREŚCI

**WPROWADZENIE. Kobiecym piórem w mit** ……4

**ROZDZIAŁ I. Wokół teorii mitu**……24

**I.1. Zdefiniować nieuchwytne. Badania nad teorią mitu w XX i XX wieku – *in nuce***……24

**I.2. „Prze-pisywanie", renarracja czy czytanie *ex novo*? Mit w twórczości kobiet**……35

**I.3. Retelling i branding kulturowy. Formy palingenezy mitów w literaturze**…….64

**I.3.1. *Créatio continua*: retelling jako narzędzie transfiguracji opowieści mitycznej**……65

**I.3.2. Od mitu do ikony: branding kulturowy w prozie najnowszej**……73

**ROZDZIAŁ II. Strategie retellingu a (re)konstruowanie tożsamości**……81

**II.1. Katabaza jako metafora kobiecego procesu indywiduacji**……82

**II.1.1. *Salvatrix mundi*? Kobieca droga do wyzwolenia**……88

**II.1.2. Jak (nie) zostać królową zaświatów: iluzja wyzwolenia i pułapki (nie)zależności**……120

**II.2. Monstryfikacja jako strategia (re)definicji kobiecości**……143

**II.2.1. Zabić potworę, uciszyć kobietę**……147

**II.2.2. Medea, czyli potwornienie w imię wolności**……160

**II.3. Eskapizm jako forma kobiecego buntu**……174

**II.3.1. *Vox Eurydyce*: eskapistyczne przekształcanie rzeczywistości**……176

**II.3.2. *Fabulantes:* afirmatywny wymiar eskapizmu**……187

**ROZDZIAŁ III. Mitologiczny anturaż. O ideach, ideologiach i brandingu kulturowym**……198

**III.1. Idea maskarady: mit a (de)konstrukcje płci**……200

**III.1.1. DeMonstrowanie kobiecości**……206

**III.1.2. *Naturgeist* i horror płci**……217

**III.2. Idea gaizmu: ekokrytyczne reanimacje mitu**……242

**III.2.1. *Natura ad vaginam*: ekoseksualna rewolta i ekofeministyczny przewrót**……245

**III.2.2. Anty-Gaja? Kobiecość i natura w postkatastroficznym imaginarium**……268

**III.3. Idea indygenizacji: mit a fantazmat słowiańszczyzny**……288

**III.3.1. Rzeczpospolita słowiańska**……299

**III.3.2. Pogańskie korzenie świata**……311

**ZAKOŃCZENIE. Po co nam kobiece opowieści mityczne dzisiaj?** ……323

**BIBLIOGRAFIA**……330

# WPROWADZENIE

## Kobiecym piórem w mit

> „Wiecie, od czego zaczyna się europejska literatura?" – pytał tradycyjnie Coleman Silk na pierwszych zajęciach, zaraz po sprawdzeniu listy. „Od kłótni. Literatura całej Europy wynikła ze sprzeczki". Potem otwierał swój egzemplarz *Iliady* i odczytywał na głos pierwsze wersy: „«Gniew Achilla, bogini, głoś, obfity w szkody… Odtąd, gdy się zjątrzyli sporem niebezpiecznym / Agamemnon, król mężów, z Achillem walecznym». A o cóż się kłócą te dwie szlachetne dusze? O typowy przedmiot karczemnej burdy. Kłócą się o kobietę. O dziewczynkę właściwie. Dziewczynkę wykradzioną ojcu. Uprowadzoną na wojnie"[1].

Słowa bohatera *Ludzkiej skazy* (2000) autorstwa Philipa Rotha, choć mają formę anegdoty, w istocie dotykają fundamentalnego aspektu europejskiej świadomości. Reinterpretując inicjalne fragmenty *Iliady*, amerykański pisarz przesuwa akcent z heroicznego wymiaru eposu na jego strukturę jako modelu myślenia kulturowego. W tej perspektywie mit, będący rdzeniem fabuły kanonicznego dla zachodniej literatury utworu, traci status opowieści o bohaterskich czynach, by ujawnić się jako mechanizm napięcia między porządkiem symbolicznym a doświadczeniem jednostki. W interpretacji Rotha Homerowski spór o kobietę nabiera znaczenia metadyskursywnego, stając się metaforą nieustannego negocjowania sensów konstytuującą sam akt opowiadania. Mit, pojmowany w ten sposób, przestaje być spetryfikowaną narracją o przeszłości, lecz jawi się jako dynamiczna forma (re)interpretacji, w której dochodzi do zetknięcia się uniwersalnych idei z historyczną zmiennością, co umożliwia kulturze zarówno zachowanie ciągłości, jak i generowanie nowych form percypowania świata. To właśnie ta paradoksalna natura tego zjawiska stała się źródłem inspiracji, które wyznaczyło kierunek moich badań.

Mit – rozumiany jako struktura sensu i zarazem medium poznania – stanowi przedmiot zainteresowania licznych dyscyplin humanistycznych, a przegląd opracowanych przez naukowców i naukowczynie definicji ujawnia zarówno obszary dla nich wspólne, jak i prymarne rozbieżności, wynikające z różnic metodologicznych i epistemologicznych. Wielość ujęć nie stanowiła dla mnie jednak impasu poznawczego,

[1] P. Roth, *Ludzka skaza*, tłum. J. Kozak, Warszawa 2004, s. 7–8. Jeśli nie oznaczono inaczej, wszystkie pozostałe tłumaczenia cytatów są mojego autorstwa.

ale punkt wyjścia do refleksji nad mitologicznym sposobem myślenia jako narzędziem opisu rzeczywistości. To w owej różnorodności dostrzegłem potencjał mitu jako kategorii o wysokiej operatywności interpretacyjnej – zdolnej do i funkcjonowania zarówno w sferze narracyjnej, jak i ideologicznej.

Szczególnie intrygujący okazał się dla mnie fakt, że w obrębie XX-wiecznych studiów mit funkcjonuje równocześnie jako m.in. system znaków – w sensie strukturalistycznym (Claudé Lévi-Strauss) – odsłaniający ukryte mechanizmy porządkowania doświadczenia[2]; projekcja zbiorowych pragnień i lęków (określana przez Sigmunda Freuda jako „publiczny sen ludzkości") odkrywająca dynamikę nieświadomych popędów seksualnych[3]; archetyp, który w rozumieniu Carla Gustava Junga ujawnia nieświadome wzorce postrzegania i działania[4]; narracja kulturowa w myśl przekonań Mircei Eliadego przywracająca ciągłość świata poprzez opowieść o początku[5]; wreszcie jako ideologia – w ujęciu Rolanda Barthes'a naturalizująca arbitralne konstrukcje znaczeń i ich społeczne uwarunkowania[6]. Inspirujące są także teorie wypracowane w obrębie socjologii, w których mit przedstawia się jako system wyobrażeń umożliwiający wspólnotowe rozpoznawanie rzeczywistości. Jak zauważał Bronisław Malinowski, nie stanowi on tylko wyrazu wiary: pełni również funkcję integracyjną[7]: scala wspólnotę, legitymizuje jej porządek symboliczny i stanowi wzorzec zachowań w sytuacjach granicznych[8].

Zasygnalizowaną wielowarstwowość tego dyskursu dostrzegła również Suzanne Saïd, wskazując, że opowieść może zostać uznana za mityczną „ze względu na jej treść, występujących w niej bohaterów, czas i miejsce akcji, autora, sposób rozpowszechniania oraz funkcję"[9]. Francuska badaczka rezygnuje z dociekań nad ontologicznym statusem mitu, koncentrując się na jego strukturze oraz sposobach funkcjonowania w kulturze.

[2] Zob. C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, tłum. A. Steinsbergowa, Warszawa 1960; tenże, *Totemizm dzisiaj*, tłum. A. Zajączkowski, A. Steinsbergowa, Warszawa 1968; tenże, *Mit i znaczenie*, tłum. M. Eccles, R. Wiśniewski, Warszawa 1978.

[3] Zob. S. Freud, *Totem i tabu*, tłum. T. Woźniak, Warszawa 2024.

[4] Zob. C.G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, tłum. R. Palusiński, Warszawa 2018.

[5] Zob. M. Eliade, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.

[6] Zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008.

[7] Zob. B. Malinowski, *Myth in Primitive Psychology*, London 1926.

[8] Podobne tropy można odnaleźć także w pracach m.in. É. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, tłum. A. Zadrożyńska, Warszawa 2010; C. Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society*, Cambridge 1975.

[9] S. Saïd, *Approches de la mythologie grecque*, Paris 1993, p. 8. Cyt. za: M. Klik, *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa 2016, s. 14.

Podkreśla, że kluczowe jest to, jak mitonarracje krążą, przekształcają się i powracają w nowych kontekstach historycznych. Wspólnym mianownikiem przywołanych ustaleń pozostaje przekonanie, że niezależnie od formy stanowią one mechanizm poznania i komunikacji: sposób, w jaki człowiek oswaja to, co niewyrażalne i poprzez narrację nadaje światu sens[10].

Wspomniane tu perspektywy tworzą złożoną mapę nowoczesnego myślenia o micie. Na ich przecięciu wyłania się mitokrytyka: zapoczątkowana we Francji metoda lektury tekstu, która wyrosła z szerszego nurtu badań nad antropologią wyobraźni twórczej, prowadzonych przez m.in. Gastona Bachelarda[11]. Posługujący się nią naukowcy i naukowczynie traktują mit nie jako relikt, lecz trwałą matrycę kulturowego imaginarium, stale odtwarzaną w procesach przekształcania i (re)interpretacji. Tak rozumiana literatura staje się przestrzenią, w której historie te nie petryfikują się, a nieustannie „odradzają", potwierdzając własną zdolność do adaptacji i redefinicji[12].

Konfrontacja z przywołanymi koncepcjami i teoriami – zwłaszcza Bronisława Malinowskiego i Claude'a Lévi-Straussa – skłania do odrzucenia tych esencjalistycznych definicji. Mit – rozumiany przeze mnie synonimicznie z pojęciami „opowieści mitycznej", „wzorca mitycznego", „mitonarracji" czy „komponentów mitycznych" – traktuję jako kategorię o charakterze hybrydycznym: jednocześnie narracyjną i symboliczną, zakorzenioną w pamięci zbiorowej, stale przeformułowywaną w obrębie praktyk artystycznych i interpretacyjnych. Nie ujmuję go jako struktury domkniętej czy jednorodnej, lecz postrzegam jako formę istniejącą na przecięciu trzech porządków: fabularnego, znaczeniowego (figury) oraz afektywno-kulturowego (zbiorowych emocji i imaginacji). Jego trwałość nie wynika z obecności niezmiennego rdzenia semantycznego, a z rytmicznej repetytywności wzorców – choć podlegających historycznym przekształceniom – zachowujących stopień rozpoznawalności umożliwiający ich dalsze przetwarzanie. W tym sensie mit pozostaje kategorią dynamiczną: jest bowiem matrycą

[10] Zob. tamże.

[11] Termin „mitokrytyka" został po raz pierwszy użyty przez Gilberta Duranda w artykule opublikowanym w 1977 roku na łamach czasopisma „Recherches et Travaux", wydawanego przez Uniwersytet Stendhala w Grenoble.

[12] G. Durand, *O terminologii świata wyobrażeń. Mit, mitoanaliza, mitokrytyka*, tłum. T. Stróżyński [w:] *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002, s. 250–268.

kulturową, której relewantność ujawnia się poprzez kolejne akty ponownego opowiadania.

To właśnie zdolność do nieustannego „odradzania się" najbardziej problematyzuje rozumienie mitu w literaturoznawstwie. W polu, w którym krzyżują się paradygmaty narratologiczny, symboliczny i antropologiczny, dochodzi do stałego przesuwania granic definicyjnych oraz sporów o jego funkcje. Próby syntezy tych ujęć nie zawsze prowadzą do teoretycznej precyzji; przeciwnie, zbyt silna unifikacja nierzadko skutkuje redukcją złożoności zjawiska i sprowadzeniem mitu do pojedynczego aspektu – m.in. fabularnego i/lub semantycznego. W rezultacie to jego wielowarstwowość i elastyczność, a nie rzekoma „istota", stają się kluczowym polem badawczego napięcia. Doprecyzowania wymaga również fakt, że w przypadku opowieści mitycznych niemożliwe jest wskazanie jednej wersji pierwotnej oraz przypisanie jej konkretnego autorstwa. W związku z tym pojawiające się w dalszej części analiz określenia takie jak „oryginał" czy „pierwowzór" stosuję w znaczeniu umownym, odnosząc je do najbardziej rozpowszechnionych i kulturowo utrwalonych wariantów interesujących mnie historii. Każdorazowo w przypisach wskazuję źródło wersji, do której się odwołuję.

Erazm Kuźma wielokrotnie podkreślał niemożność wypracowania jednolitej koncepcji mitu, postulując raczej opis jego zmiennych, historycznie zdeterminowanych realizacji[13]. Z kolei Pierre Grimal dążył do definicyjnego rygoryzmu, odmawiając miana mitu narracjom pozbawionym kosmogonicznego wymiaru – jak choćby podaniom o Heraklesie. Tym samym ujawniał ograniczenia filologicznego ujęcia mitu, redukującego go wyłącznie do funkcji kosmogonicznej[14]. W odmiennym kierunku zmierza André Dabezies, który problematyzuje kategorię tzw. „mitów biblijnych", wskazując, że ich symbolika rozwija się w opozycji do myślenia mitycznego. Jak zauważa, narracje te przyjmują orientację eschatologiczną – skoncentrowaną nie na genezie świata, lecz na historii człowieka – i tym samym przekierowują znaczenie z kosmologicznego ku antropologicznemu. Tego rodzaju przesunięcie akcentów redefiniuje samą funkcję mitu: z opowieści o początku świata przekształca się on w medium refleksji nad jego końcem,

[13] Zob. E. Kuźma, *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1986, nr 4 (77), s. 55–73; tenże, [hasło] *Mit w literaturze*, *mitotwórstwo* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 636–647.

[14] Zob. P. Grimal, *Przedmowa* [w:] tegoż, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. J. Łanowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 1990, s. VIII.

a zarazem nad kondycją ludzką[15]. Włączenie tych rozróżnień do badań literaturoznawczych pozwala dostrzec, że mit staje się narzędziem umożliwiającym analizę procesów, w jakich pisarze i pisarki konstruują własne modele świata i (samo)świadomości.

Różnorodność poglądów oraz wielość definicji tego pojęcia wpisują się również w dyskusję nad genezą oraz ewolucją gatunków i rodzajów literackich. Mit, pojmowany jako pierwotna struktura o ogromnym potencjale transformacyjnym, stanowi nie tylko źródło narracyjnych archetypów, ale także konstytutywny mechanizm organizujący rozwój literatury. Jak zauważa Marie-Catherine Huet-Brichard, mitonarracje od wieków tworzą fundament twórczości literackiej[16] – od epopei, baśni i legend po poezję i prozę nowoczesną. Podobne rozpoznania obecne są również w rodzimym literaturoznawstwie, w którym problem relacji między mitem a literaturą stanowi jeden z najtrwalszych wątków refleksji teoretycznej – można go zaobserwować od badań strukturalistycznych i semiotycznych po współczesne ujęcia intertekstualne i postsekularne. W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje propozycja Doroty Siwor, która, porządkując dotychczasowe ustalenia, wprowadza rozróżnienie trzech zasadniczych form obecności mitu w literaturze. Są to: nawiązania do opowieści mitycznej, mitologizowanie oraz mityzacja. Stanowisko naukowczyni, sytuujące się na styku tradycji strukturalizmu i hermeneutyki, jest jedną z najpełniejszych prób systematyzacji tego zjawiska.

Pierwsza z wyróżnionych przez badaczkę form, mająca najdłuższą tradycję i najbardziej przejrzysty charakter, opiera się na kreacji bohatera/ki:

> na podobieństwo postaci mitycznej, wykorzyst[aniu] motyw[u], wąt[ku] lub sytuacj[i] rozpoznawaln[ej] dla odbiorcy jako analogiczn[ej] do mitu. Zabieg ten dokonuje symbolicznego przeniesienia historii sakralnej w kontekst kulturowy utworu – uniwersalizując fabułę danego tekstu i wskazując na trwałość i znaczenie mitu. Powiązanie tekstu dzieła z mitem stwarza zazwyczaj szeroki kontekst interpretacyjny, ponieważ uaktywnia sensy obecne nie tylko w opowieści mitycznej, lecz także w kolejnych dziełach literackich, których autorzy wcześniej dany mityczny element wykorzystali. […] Takie wykorzystanie mitu nie ogranicza się do utworów literackich[17].

[15] Zob. A. Dabezies, *Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires*, „Revue de littérature comparée" 2004, no 309, pp. 3–22.

[16] Zob. M.-C. Huet-Brichard*, Littérature et mythe*, Paris 2001, pp. 15 i n.

[17] D. Siwor, *Tropy mitu i rytuału: o polskiej prozie współczesnej – nie tylko najnowszej*, Kraków 2019, s. 19.

W tym ujęciu – sytuującym mit w relacji diachronicznej wobec tradycji – widoczna jest wyraźna analogia do funkcji reaktualizującej. Siwor dostrzega w nawiązaniu do mitu nie tyle gest powtórzenia, ile mechanizm semantycznego włączenia: przeniesiony w nowy kontekst, staje się nośnikiem innych znaczeń, których potencjał nie wynika z samej opowieści, co z jej intertekstualnego rezonansu. Mit nie jest już tylko elementem fabuły, ale strukturą interpretacyjną, umożliwiającą konstruowanie uniwersalnych modeli doświadczenia.

Jak dowodzi naukowczyni, mitologizacja stanowi istotny punkt odniesienia w perspektywie semiologicznej. Jej znaczenie wiąże się z Barthes'owską koncepcją mitu jako formy ideologicznej naturalizacji, której funkcją jest legitymizacja określonego porządku znaczeń[18]. W efekcie mitologizacja w literaturze nie odkrywa prawdy o świecie: ujawnia mechanizmy jej konstruowania[19].

Ostatnia z wymienionych form obecności mitu w literaturze, mityzacja, jest opozycyjna w stosunku do wcześniejszych ujęć, gdyż zakłada strategię wewnętrznego modelowania rzeczywistości. Według Siwor polega ona na traktowaniu mitu jako „matryc[y], na którą twórca «nakłada» własny obraz rzeczywistości"[20]. W tym kontekście szczególnie istotna wydaje się uwaga Tomasza Mizerkiewicza, który zauważa, że elementy historii mitycznych w literaturze przypominają:

> pisarską grę […]. Nawiązania do mitu nie powodują przeto […], że świat przedstawiony powieści staje się światem dosłownie mitycznym, lecz czynią go światem mitopodobnym, na wzór mitu. Naśladowanie cech opowieści mitycznej nie ustanawia w tekście poziomu czy wymiaru mitycznego, lecz *quasi*-mityczny lub mityzacyjny (takie określenie podkreśla fakt wytworzenia, wtórności, nieautentyczności)[21].

Ta interpretacja, choć będąca celnym rozpoznaniem mechanizmu imitacyjnego obecnego w mityzacji, budzi wątpliwości, gdy badacz dalej stwierdza, że ten rodzaj stylizacji „wyobcowuje mityczność ze współczesności"[22]. Poznański literaturoznawca – opierając się na założeniu wyraźnego rozdziału między mitem a doświadczeniem nowoczesności – pomija fakt, że współcześni twórcy i twórczynie traktują mityczność

[18] Zob. tamże, s. 20.

[19] Proces mitologizacji w zaproponowanym przez Barthesa ujęciu stał się przedmiotem także innych szczegółowych analiz, zob. m.in. S. Jasionowicz, *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*, Kraków 1999; K.A. Kulpa, *Egipska (pop)królowa. Przemiany wizerunkowe Kleopatry VII, królowej Egiptu, od narracji historycznej po kulturę popularną*, Warszawa 2021.

[20] D. Siwor, *Tropy mitu i rytuału*…, dz. cyt., s. 20.

[21] T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań 2001, s. 12.

[22] Tamże, s. 57.

jako intrynsywną kategorię konstytuującą spójność porządku świata przedstawionego. Siwor polemizuje z tezami Mizerkiewicza, wskazując, iż „mityzacja ujawnia «mityczność» tkwiącą immanentnie w danej rzeczywistości bądź brak tej ontologicznie ważnej «mityczności»”[23]. W takim ujęciu mityzacja nie alienuje mitu, lecz restytuuje jego potencjał w ramach współczesnych narracji. Tym samym autorzy i autorki, wykorzystując mechanizmy mityzacyjne, komentują i reinterpretują świat, odsłaniając ukryte w nim sensy.

Przedstawione stanowiska dowodzą, że problem eksploracji mitu w literaturze ma rozbudowaną tradycję terminologiczną i teoretyczną, w której ścierają się różne rozumienia relacji między literaturą a mitem: genealogiczne, strukturalne czy intertekstualne. Rozróżnienia zaproponowane przez Siwor i Mizerkiewicza, choć istotne, nie wyczerpują jednak tego zagadnienia. Nie obejmują one bowiem przemian, jakie zaszły w prozie najnowszej, w której – jak zauważa Jerzy Jarzębski – mityczny czas i mityczna przestrzeń stają się nie tyle elementami świata przedstawionego, ile zasadami jego organizacji[24]. Mit przestaje być motywem fabularnym; staje się ontologicznym wymiarem narracji – strukturą umożliwiającą literacką artykulację doświadczenia współczesności.

Wspomniana dynamika między trwaniem a transformacją opowieści i komponentów mitycznych prowadzi bezpośrednio ku pojęciu palingenezy, wprowadzonego przez Pierre’a Albouy’ego, a w Polsce szczegółowo omówionego przez Marcina Klika[25], którym określa się proces „odradzania się” mitu w obrębie kultury i sztuki[26]. W tym kontekście palingeneza jawi się nie jako metafora, lecz kategoria opisowa i epistemologiczny model myślenia o literaturze, pozwalający uchwycić wewnętrzną dialektykę między repetycją a innowacją. O ile we wcześniejszych ujęciach literaturoznawczynie i literaturoznawcy koncentrowali się na funkcji mitu jako formy

[23] D. Siwor, *Tropy mitu i rytuału…*, dz. cyt., s. 21.

[24] Zob. J. Jarzębski, *Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 5–19.

[25] Mam na myśli prace: *Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Klik, J. Zych, Warszawa 2014; M. Klik, *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)…*, dz. cyt.; tenże, *Mit w literaturze. Nowe perspektywy mitokrytyki*, „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media” 2025, nr 1 (15), s. 219–235.

[26] Zob. M. Klik, *Wstęp* [w:] *Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*, dz. cyt., s. 3–7.

reaktualizującej lub interpretacyjnej, o tyle w zjawisku palingenezy rudymentarne staje się przesunięcie akcentu na jego procesualność.

Mechanizm ten to forma kulturowej reanimacji, w której opowieści mityczne, zachowując swój archetypiczny rdzeń, nie powracają literalnie, ale ulegają translacji: „prze-pisywane" przez pryzmat realiów kolejnych epok, odzyskują aktualność w odmiennych konfiguracjach znaczeń. Kluczowym staje się tutaj akt przekształcenia, w którym przeszłość zostaje przepuszczona przez filtr współczesnych wrażliwości i estetyk. Własne rozpoznania sytuuję zatem w obszarze refleksji nad performatywnym wymiarem mitu – nad tym, w jaki sposób w literaturze nie tyle powtarza, ile nieustannie wytwarza jego sens[27].

W świetle powyższych rozważań naturalnym krokiem wydaje się być przesunięcie uwagi z płaszczyzny ogólnoteoretycznej ku praktycznym realizacjom w rodzimym literaturoznawstwie, w którym jest utrwalona obecność – a zarazem intensywna eksploatacja – takich kategorii analitycznych jak wspomniane „mitologizacja", „mityzacja" czy „mityczność". Terminy te stały się nieodzownym narzędziem opisu w interpretacjach twórczości czołowych pisarzy XX wieku: Brunona Schulza, Tadeusza Nowaka, Tadeusza Konwickiego, Wiesława Myśliwskiego, Teodora Parnickiego czy Czesława Miłosza. Wokół ich dzieł uformował się złożony aparat pojęciowy, powstały na styku hermeneutyki, antropologii kultury i teorii narracji, który umożliwił badaczom i badaczkom uchwycenie zjawiska symbolicznego „odradzania się" mitu w obrębie literatury polskiej.

Na szczególne podkreślenie zasługuje wkład naukowców i naukowczyń, którzy w różnorodny sposób kontynuują i rozwijają tę refleksję. Wśród nich wymienić należy, obok przywołanych już Marcina Klika, Tomasza Mizerkiewicza i Doroty Siwor, także Marię Cieślę-Korytowską[28], Andreę de Carlo[29], Marka Dybizbańskiego i Włodzimierza

[27] Zob. tamże.

[28] *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007; *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008; *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010; *Prace Herkulesa – człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012.

[29] A. de Carlo, *Wyzwanie Arachne. Rozważania na temat zmian i przeformułowań mitu pająka w polskiej współczesnej literaturze kobiecej* [w:] *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, t. I, red. R. Cudak, K. Pospiszil, Katowice 2018, s. 568–585; tenże, *Arachne, Atena i ich córki*. *Strategia pajęczycy we współczesnej polskiej literaturze kobiecej* [w:] *Boginie, bohaterki, syreny,*

Szturca[30], Krystynę Falicką[31], Stanisława Jasionowicza[32], Marzenę Karwowską[33], Leszka Kołakowskiego[34], Grażynę Lasoń-Kochańską[35], Mirosława Gołuńskiego[36], Magdalenę Siwiec[37], Stanisława Stabryłę[38], Kazimierę Szczukę[39], Joannę Szewczyk[40], Bogdana Trochę[41], Jacka Wachowskiego[42], Lidię Wiśniewską[43] oraz wielu i wiele innych. Ich prace – powstające także w ramach zbiorowych przedsięwzięć badawczych i tomów wieloautorskich – świadczą o konsekwentnym umacnianiu się refleksji mitograficznej w polu polskiej humanistyki.

Wspomniane studia, choć zróżnicowane metodologicznie i obejmujące zarówno ujęcia strukturalistyczne, semiotyczne, jak i posthermeneutyczne, łączy przekonanie, iż mit nie jest kategorią wyłącznie historycznoliteracką, lecz dynamicznym narzędziem opisu relacji między tekstem a światem. Umożliwia on bowiem rozpoznanie w literaturze procesów kulturowej pamięci, translacji sensów i przemian tożsamościowych, jakie

*pajęczyce. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, red. A. Amenta, K. Jaworska, Warszawa 2020, s. 65–82.

[30] M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.

[31] *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, dz. cyt.

[32] S. Jasionowicz, *Mitoanaliza jako sztuka szerokiego widzenia. Przyczynki do studiów nad wyobraźnią ponowoczesną*, „Prace Polonistyczne" 2019, nr 74, s. 13–28.

[33] Inicjatorka i redaktorka numerów czasopisma „Prace Polonistyczne", których głównym tematem była obecność mitu w literaturze, zob. „Prace Polonistyczne" 2019, nr 74; *Literatura polska XX wieku w świetle mitoanalizy*; „Prace Polonistyczne" 2023, nr 78, *Repartycje mityczne w literaturze*.

[34] L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2005.

[35] G. Lasoń-Kochańska, *Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobiece strategie opowiadania mitu i baśni*, „Literatura i Kultura Popularna" 2014, nr XX, s. 131–142; taż, *Kora, Demeter i inne: córki ojców, córki matek*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska" 2005, nr 4, s. 189–200.

[36] M. Gołuński, *Mity w twórczości Teodora Parnickiego*, Bydgoszcz 2012.

[37] M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002.

[38] S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983; tenże, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976-1990*, Kraków 1996.

[39] K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

[40] J. Szewczyk, *Historiografia i mitologia kobiecości. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego*, Toruń 2017.

[41] B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2011.

[42] J. Wachowski, *Dramat – mit – tradycja. O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*, Poznań 1993.

[43] *Mity, mitologie, mityzacje – nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2005; *Literackie drogi wobec mitu*, red. L. Wiśniewska, przy współpracy M. Gołuńskiego, Bydgoszcz 2006; *Mity słowa, mity ciała*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński, Bydgoszcz 2007; *Tożsamość i rozdwojenie w perspektywie mitu*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2008; *Przemiany mitów i wartości – nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński, Bydgoszcz 2010; *Beatrycze i inne. Mity w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010; *Don Kichot i inni. Postacie mityczne w perspektywie komparatystycznej*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2012; *Projekt komparatystyki mitograficznej. Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym IV*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2015.

dokonują się w ramach współczesnego doświadczenia. Można więc uznać, że w rodzimym literaturoznawstwie mit przestał być wyłącznie figurą archaicznego imaginarium – stał się formą epistemologiczną, która pozwala opisywać napięcia pomiędzy tradycją a nowoczesnością, jednostką a wspólnotą, tym, co symboliczne i historyczne.

Warto jednak podkreślić, że zarówno samo zjawisko palingenezy, jak i refleksja teoretyczna nad nim, nie ograniczają się do drugiej połowy XX wieku. Wyraźny rozwój tej problematyki można obserwować w prozie powstałej po 1989 roku, której twórcy i twórczynie, reagując na przemiany kulturowe i światopoglądowe, podejmują próbę ponownego „prze-pisania" mitu w warunkach pluralizacji narracji, „rozchwiania" autorytetów i redefinicji kategorii podmiotowości[44]. Pod tym względem wyróżniają się utwory Olgi Tokarczuk – zwłaszcza *Prawiek i inne czasy* (1996) – oraz Andrzeja Stasiuka, którego powieść *Biały kruk* (1995) można uznać za przykład świadomej „gry" z aksjologiczną funkcją mitu. Dorota Siwor zauważa, że prozy te wyróżniają się wyraźną odmiennością wobec wcześniejszych sposobów wykorzystywania mitu, dotąd traktowanego jako narzędzie porządkowania rzeczywistości oraz przestrzeń metafizycznej refleksji nad czasem, tożsamością i pamięcią (jak choćby w *A jak królem, a jak katem będziesz* [1968] Tadeusza Nowaka czy *Kamień na kamieniu* [1984] Wiesława Myśliwskiego)[45].

Według badaczki teksty powstałe u schyłku XX wieku zdradzają wyraźne tendencje polegające na rozbijaniu „mitu Całości, porządku i harmonii pomiędzy człowiekiem a światem"[46]. Siwor dodaje, że „mogłoby z tego wynikać, iż twórcy ci nie widzą w micie ożywczej siły umożliwiającej powrót do źródeł. Więcej – że zdają się kwestionować jakąkolwiek siłę mitu w tej postaci"[47]. Ta diagnoza o demitologizacyjnych tendencjach w literaturze końca lat 90. ubiegłego stulecia – choć oparta na trafnych rozpoznaniach ówczesnych strategii pisarskich – wymaga dziś istotnej rewizji w świetle odmiennej

[44] Wspominają o tym m.in. A. Nęcka, *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*, Mikołów 2012; taż, *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku,* Katowice 2015; M. Mitka, *Polish Literature of the First Half of the 20th Century (outline of the situation)* [in:] *Developmental Problems of 20th Century World Literature: Contributions to the History of British, American, German, Italian, French, Polish and Ukrainian Literature,* ed. N. Muránska, J. Kušnír, Prešov 2014, pp. 364–386.

[45] Zob. D. Siwor, *Tropy mitu i rytuału*…, dz. cyt., s. 29.

[46] Tamże.

[47] Tamże.

dynamiki przemian prozy najnowszej. W perspektywie pozycji wydawanych w pierwszych dwóch dekadach XXI wieku coraz wyraźniej widać bowiem, że proces ten nie doprowadził do zaniku mitu, a do znaczących transformacji jego funkcji. Szczególnego znaczenia nabiera tutaj twórczość kobiet[48], w której zjawisko palingenezy, rozumianej już nie jako „powrót" do źródła, lecz twórcza restytucja pamięci kulturowej, pozwala uchwycić radykalne przemieszczenie – od mitu jako formy sankcjonującej porządek świata ku narzędziu krytycznego (samo)poznania.

Pisarki[49] – tworzące zarówno w nurcie popularnym, jak i wysokoartystycznym[50] – świadomie sięgają po różnorodne tradycje mitologiczne: śródziemnomorską, chrześcijańską, słowiańską, a także tworzą autorskie, hybrydyczne systemy znaczeń. W ten sposób czynią z mitu nie tylko rodzaj inspiracji, ale także formę rekonstrukcji kobiecej genealogii i reartykulacji archetypów w perspektywie współczesnych dyskursów tożsamościowych. W takim ujęciu dawne opowieści ulegają przesunięciu semantycznemu – zostają zdesakralizowane, zsekularyzowane, bywają parodiowane, traktowane z ironią. Nie oznacza to jednak destrukcji tradycji, a jej krytyczne przewartościowanie: wydobycie potencjału emancypacyjnego i refleksyjnego, pozwalającego kwestionować utrwalone modele płciowości. W rezultacie mit przestaje pełnić funkcję wyłącznie strukturalną, czy też etiologiczną, stając się medium autoanalizy i narzędziem oporu wobec hegemonicznych narracji kulturowych.

[48] W niniejszej dysertacji posługuję się określeniami „proza kobiet" oraz „proza kobieca" w sposób synonimiczny, traktując je jako skrótowe kategorie deskryptywne odnoszące się do autorstwa, a nie do domniemanych, immanentnych właściwości tekstu. Ich użycie nie zakłada istnienia jednorodnej „kobiecej" estetyki ani normatywnego modelu pisania, lecz służy porządkowaniu pola badawczego oraz opisie strategii narracyjnych podejmowanych przez twórczynie funkcjonujące w określonych kontekstach kulturowych i historycznych. Nie wiąże się ono z intencją wartościowania ani hierarchizowania praktyk literackich, ale ma charakter czysto analityczny.

[49] „Zwrot" ku mitologii (czy też mitom w ogóle) wyraźnie odznacza się także w twórczości mężczyzn. Spośród przykładów warto wymienić utwory z XX i XXI wieku do których należą m.in.: *Labirynt nad morzem* (2000) i *Król mrówek. Prywatna mitologia* (2001) Zbigniewa Herberta; twórczość Feliksa W. Kresa – głównie cykl *Księga Całości* (1995–2024); *Inne pieśni* (2003) Jacka Dukaja; trylogia *Achaja* (2002–2004) Andrzeja Ziemiańskiego; tetralogia *Pan Lodowego Ogrodu* (2005–2012) Jarosława Grzędowicza czy *Słowo i miecz* (2013) Witolda Jabłońskiego.

[50] W swoich rozważaniach rezygnuję z podziału na literaturę masową i wysokoartystyczną („niską"/„wysoką"), kierując się ustaleniami licznych badaczek i badaczy (m.in. Agnieszki Fulińskiej i Tadeusza Żabskiego), którzy podkreślają płynność granic między formami popularnymi i artystycznymi. Równocześnie zwracam uwagę na różnorodność strategii twórczych, które autorki stosują w obu obszarach literatury, wykorzystując motywy mitologiczne w sposób zarówno eklektyczny, jak i przemyślany pod kątem funkcji literackich i kulturowych. Zob. A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie" 2003, nr 4 (83), s. 55–66; T. Żabski, *Miejsce literatury popularnej z punktu widzenia literaturoznawstwa* [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 2, red. M. Czerwińska, Kraków 2006, s. 345–358.

Na tym tle rysuje się zasadniczy cel moich rozważań, którym jest próba opisu zjawiska palingenezy mitów w polskiej prozie kobiet ukazującej się po 2000 roku, rozumianego jako proces ich twórczej transformacji, negocjowania znaczeń oraz „przepisania" ich w nowym idiomie kobiecego doświadczenia. Interesuje mnie, w jaki sposób współczesne twórczynie wykorzystują mit nie jako figurę przeszłości, lecz aktywny mechanizm poznania i (auto)identyfikacji, umożliwiający (re)definicję relacji między jednostką a wspólnotą, prywatnym doświadczeniem a uniwersalnym porządkiem symbolicznym.

Współczesne zainteresowanie mitem w najnowszej twórczości kobiet można postrzegać jako przejaw koniunktury literackiej bądź rezultat działania mechanizmów rynkowych, które coraz silniej warunkują obieg tekstów w kulturze późnej nowoczesności[51]. Tymczasem jego istota wykracza dalece poza te powierzchowne determinanty. W moim przekonaniu współczesny „powrót" mitycznych opowieści w literaturze jest symptomem złożonej transformacji imaginarium, w którym kategorie „dawności" i „nowoczesności" wchodzą w relację dialektyczną. Palingeneza przestaje być tylko „odrodzeniem" mitu, a staje się *modus operandi* w interesującej mnie najnowszej prozie, w której akt twórczy ma charakter reinterpretacyjny i – w sensie kulturowym – performatywny.

W analizowanych narracjach autorki coraz częściej konstruują tożsamości bohaterek w przestrzeni współczesnych dyskursów cielesności, afektu i podmiotowości, czerpiąc zarówno z kategorii wypracowanych w ramach intersekcjonalnego feminizmu trzeciej i czwartej fali, jak i z ambiwalentnych, różnie rozumianych praktyk postfeministycznych. Kluczowe są tutaj odwołania do m.in. ciałopozytywności (*bodypositivity*), gdzie promuje się różnorodność cielesną i akceptację fizycznej odmienności i własnego ciała oraz kładzie nacisk na autonomię jednostki w kształtowaniu własnego wizerunku[52], jak i krytyki kultury gwałtu (*rape culture*), czym określa się powszechne zjawisko legitymizacji różnych form przemocy seksualnej przez

[51] Szerzej zagadnienie to omawiają m.in. A. Drapińska, B. Liberadzka, *Trendy na rynku książki w Polsce – wybrane aspekty*, „Handel Wewnętrzny" 2017, nr 5, s. 111–120.

[52] Zob. np. R. Cohen, T. Newton-John, A. Slater, *The Case for Body Positivity on Social Media: Perspectives on Current Advances and Future Directions*, „Journal of Health Psychology" 2020, nr 26, s. 2365–2373.

niektóre normy społeczne i środki masowego przekazu[53]. Szczególnie wyróżniają się tutaj mechanizmy *slut-shamingu* (krytykowanie kobiet za naruszanie oczekiwań dotyczących zachowania i wyglądu w kwestiach związanych z seksualnością)[54] i *victim-blamingu* (obwinianie ofiary za wyrządzoną jej krzywdę, zwłaszcza gwałt)[55], które splatają się z charakterystyczną dla postfeminizmu logiką autoregulacji, sprawczości widzianej przez pryzmat indywidualnych wyborów oraz afirmacji cielesnej ekspresji[56]. Ta mieszanka aktywistycznej krytyki i wrażliwości wytwarza horyzont, w którym postaci kobiece mogą zarówno demaskować opresyjne wzorce obecne w materiale mitycznym, jak i negocjować nowe modele kobiecej podmiotowości – z jednej strony zakorzenione w doświadczeniu wspólnotowym, z drugiej wrażliwe na neoliberalne uwikłania współczesnych narracji emancypacyjnych. Mityczność nabiera tu zatem podwójnego wymiaru: krytycznego, gdy pozwala rozpisać na nowo kobiece doświadczenia w formie oporu wobec patriarchalnych struktur, oraz postfeministycznego, gdy jest filtrowana przez język indywidualnego wyboru, performatywnej sprawczości i estetyki przyjemności.

W tym kontekście pojęciem konstytutywnym dla moich rozważań staje się „tożsamość", rozumiana jako dynamiczna konfiguracja wpływów społecznych, kulturowych i indywidualnych rozstrzygnięć. Choć kategoria ta cechuje się znaczną złożonością semantyczną i teoretyczną wielogłosowością, nie eliminuje to potrzeby jej precyzyjnego rozpoznania – przeciwnie, ujawnia jej centralne miejsce w refleksji nad współczesną literaturą i kulturą. Za Anną Titkow przyjmuję, że tożsamość stanowi konfigurację „wpływów społecznych i indywidualnych rozstrzygnięć"[57], a jej badanie opiera się na dwóch fundamentalnych pytaniach epistemicznych: kim jestem oraz kim

[53] Zob. np. A.E. Taslitz, *Rape and the Culture of the Courtroom*, New York 1999; E. Suarez, T.M. Gadalla, *Stop Blaming the Victim: A Meta-Analysis on Rape Myths*, „Journal of Interpersonal Violence" 2010, no 10, pp. 2010-2035.

[54] Zob. m.in. K. Harding, *Asking For It: The Alarming Rise of Rape Culture-and What We Can Do About It*, Boston 2015.

[55] Szczegółowo zagadnienie to omawiają m.in. W.H. George, L.J. Martínez, *Victim Blaming in Rape: Effects of Victim and Perpetrator Race, Type of Rape, and Participant Racism*, „Psychology of Women Quarterly" 2016, no 26 (2), pp. 110–119.

[56] Więcej o postfeminizmie i jego odmianach zob. M. Głos, K. Matuszko, *„Pętano nas wszystkie przez całe życie, seksualnie, społecznie i kulturowo. Czas odwrócić role! Teraz my będziemy pętać!" – proza Agnieszki Szpili w kontekście postfeminizmu i postpornografii*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2025, nr 15, s. 483–503.

[57] A. Titkow, [hasło] *Tożsamość społeczna* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014, s. 541.

jesteśmy? Podzielam także stanowisko Erika H. Eriksona, dla którego pojęcie to oznacza „względnie stabilną autodefinicję jednostki”[58], a zarazem pozostaje procesem – nieustannie rekonstruowanym i negocjowanym w relacji z otoczeniem społecznym i kulturowym[59]. W warunkach współczesności tożsamość traci charakter danego *a priori* porządku, stając się – jak zauważa Zygmunt Bauman – projektem otwartym, który „trzeba odnaleźć, dowolnie wybrać bądź skonstruować (na wiele różnych sposobów)”[60]. W tym sensie funkcjonuje ona jako dynamiczna praktyka autokreacyjna, sytuująca się na przecięciu samowiedzy i performatywności, a jej literackie reprezentacje stają się szczególnie interesującym polem obserwacji dla badaczy i badaczek zjawisk kulturowych.

Dokonana kwerenda prozy kobiet powstałej po 2000 roku pozwoliła mi wybrać kilka reprezentatywnych dla moich rozważań przykładów – utwory Izabeli Filipiak (*Alma*[61]), Olgi Tokarczuk (*Anna In w grobowcach świata*[62]; *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy*[63]), Agnieszki Szpili (*Heksy*[64]), Barbary Piórkowskiej (*Gaja. Historia prawdziwa*[65]), Katarzyny Bereniki Miszczuk (cykl *Kwiat paproci*[66]), Aleksandry Seligi (trylogia *Gołoborze*[67]), Moniki Magoskiej-Suchar (*Hades. Król Podziemia*[68]) oraz wybrane opowiadania z antologii *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet* (*Nie wracaj* Aleksandry Zbroi[69]; *Świat, który wymyśliłam dla Odysa* Barbary Sadurskiej[70]; *Dzikuska, czyli jak Grecy*

[58] M. Bieńkowska-Ptasznik, *Tożsamość jednostki we współczesnym świecie* [w:] *Obywatelstwo i tożsamość w społeczeństwach zróżnicowanych kulturowo i na pograniczach. T. 1*, red. M. Bieńkowska-Ptasznik, K. Krzysztofek, A. Sadowski, Białystok 2006, s. 185. Zob. także: E.H. Erikson, *Identity: Youth and Crisis*, New Jork 1968; tenże, *Identity and the Life Cycle*, New York 1994.

[59] Zob. M. Wróblewska, *Kształtowanie tożsamości w perspektywie rozwojowej i edukacyjnej*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2011, t. XVII, s. 176. Zob. także: J.E. Marcia, *Identity and psychosocial development in adulthood*, „Identity” 2002, no 1, s. 7–28.

[60] Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 144. Zob. także: M. Wróblewska, *Kształtowanie tożsamości…*, dz. cyt., s. 177.

[61] I. Filipiak, *Alma*, Kraków 2003.

[62] O. Tokarczuk, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2005.

[63] O. Tokarczuk, *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy*, Kraków 2022.

[64] A. Szpila, *Heksy*, Warszawa 2022.

[65] B. Piórkowska, *Gaja. Historia prawdziwa*, Gdańsk 2023.

[66] K.B. Miszczuk, *Szeptucha*, Warszawa 2016; taż, *Noc Kupały*, Warszawa 2016; taż, *Żerca*, Warszawa 2017; taż, *Przesilenie*, Warszawa 2018.

[67] A. Seliga, *Panna. Gołoborze*, Białystok 2022; taż, *Matka. Gołoborze*, Białystok 2023; taż, *Starucha. Gołoborze*, Białystok 2024.

[68] M. Magoska-Suchar, *Hades. Król Podziemia*, t. I, Warszawa 2024; taż, *Hades. Król Podziemia*, t. II, Warszawa 2025.

[69] A. Zbroja, *Nie wracaj* [w:] *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet,* red. P. Goźliński, Warszawa 2022, s. 111–132.

[70] B. Sadurska, *Świat, który wymyśliłam dla Odysa* [w:] tamże, s. 201–220.

*wymyślili barbarzyństwo* Agnieszki Jelonek[71]; *Zabawka bogów* Katarzyny Boni[72]). Ów materiał egzemplifikacyjny umożliwił mi sformułowanie tezy, że proces palingenezy mitów manifestuje się w dwóch dominujących formach: retellingu i brandingu kulturowym.

Pierwsza z nich polega na ich ponownym opowiadaniu – nie jako powtórzeniu pierwowzoru, lecz świadomej operacji hermeneutycznej, w której te dawne narracje poddawane są procesowi resemantyzacji i reinskrypcji. W tym ujęciu mit zostaje skorelowany z potrzebą wyeksponowania perspektywy mitologicznych bohaterek, co wpisuje się w postfeministyczną refleksję nad patriarchalnymi uwarunkowaniami tradycyjnych interpretacji mitycznych historii. Warto odnotować, iż zjawisko retellingu posiada już w rodzimym literaturoznawstwie pewną tradycję badawczą, o czym świadczy rosnąca liczba prac poświęconych przede wszystkim reimaginacjom baśni[73].

[71] A. Jelonek, *Dzikuska, czyli jak Grecy wynaleźli barbarzyństwo* [w:] tamże, s. 133–158.

[72] K. Boni, *Zabawka bogów* [w:] tamże, s. 185–200.

[73] Zob. np. M. Bednarek, *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym prze-pisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 roku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2011, nr 2, s. 229–249; taż, *Czar opowieści. Dylogie Catherynne M. Valente oraz Salmana Rushdiego w kontekście „Księgi tysiąca i jednej nocy"*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2016, nr 28, s. 183–205; taż, *Jaś i Małgosia w XXI wieku. O trawestacjach uwspółcześniających baśni w najnowszej literaturze polskiej*, „Literatura Ludowa" 2018, nr 6, s. 3–15; taż, *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, Poznań 2020; W. Kostecka, *Baśń postmodernistycza: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014; taż, *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica" 2016, vol. 2, s. 23–39; A. Mik, *Postmodernistyczne Bestie. Transformacje wizerunku baśniowego „potwora"* [w:] *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. A. Mik, P. Pokora, M. Skowera, Warszawa 2016, s. 107–130; K. Zastępska, *Czytać wciąż na nowo. Kilka słów o baśniach w świecie wiedźmina*, „Creatio Fantastica" 2016, nr 2, s. 57–77; D. Surdy, *Męskość jako kategoria kulturowa w retellingu baśni o Śpiącej Królewnie Orsona Scotta Carda*, „Literatura Ludowa" 2016, nr 4/5, s. 23–32; K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen" Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni popularnej*, Wrocław 2016; taż, *Czy wszyscy znają Jasia i Małgosię?: problem kanonu baśniowego na przykładzie baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen" Wilhelma i Jakuba Grimmów*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura" 2017, nr 2, s. 41–55; taż, *Transformacje wzorców baśniowych w literaturze dziecięcej obecnej na współczesnym rynku wydawniczym*, „Literatura i Kultura Popularna" 2017, nr XXIII, s. 135–151; U. Łosiowska, *Nowy świat starej baśni. „Jasioł i Mgłosia" Waltera Moersa*, „Creatio Fantastica" 2017, nr 1, s. 25–44; K. Szmigiero, *Against dichotomy: a Revisionist Retelling of the Sleeping Beauty Story in "Maleficent"* [w:] *Witches and Angels: The Perception of Women in Ancient and Modern Cultures*, red. A. Stanecka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski 2017, s. 71–85; B. Kaczyńska, *"Because he's worth it": Heroization of the Male Rescuer in Retellings of the "Sleeping Beauty" Tale Type*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo" 2018, nr 24, s. 49–85; M. Sztąberek, *Produkcje live action Disneya – retelling czy remaking? Strategie powtarzania tekstów kultury na przykładzie filmów animowanych i aktorskich* [w:] *Rejestry kultury*, red. K. Olkusz, Wrocław 2019, s. 683–710; M. Goszczyńska, *Secret Rooms, Locked Doors and Hidden Stories: Retelling "Bluebeard" as a Holocaust Narrative in Michèle Roberts's "Ignorance"*, „Analyses/Rereadings/Theories" 2020, no 2, pp. 52–62; A. Pekaniec, *Jak przerobić baśnie na zaangażowane utopie? Twórczość prozatorska Angeli Carter*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura" 2020, nr 1, s. 170–191; M. Długołęcka-Pietrzak, *Transformacje literatury dla dzieci: casus złotej rybki* [w:] *Ryby w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2022, s. 155–173; K.

Ponowne odczytania mitów natomiast wciąż pozostają w dużej mierze *terra incognita* – zarówno na poziomie naukowym, jak i twórczym. Choć można zaobserwować wzrastające zainteresowanie tą formą palingenezy mitu, zwłaszcza wśród młodszego pokolenia naukowców i naukowczyń[74], to jednak liczba utworów literackich reprezentujących ten nurt w polskim obiegu wydawniczym pozostaje ograniczona. Punktem wyjścia dla podjętych rozważań stały się zatem moje własne ustalenia będące rezultatem wcześniejszych badań nad współczesnymi (nie tylko polskimi) formami retellingu[75].

Matuszko, *"Clever girls are never much appreciated" – a Pseudo Feminist Attempt ro (Re)Define the Role of Women in Fairy Tales Retellings: "The Surface Breaks" by Louise O'Neill and "Beasts and Beauty: Dangerous Tales" by Soman Chainani*, „Tematy i Konteksty" 2024, nr 14, s. 298–315; taż, *„Po raz pierwszy zobaczyła kogoś równie czarnego jak ona" – inkluzywność w przekładzie intralingwalnym baśni*, „Między Oryginałem a Przekładem" 2024, nr 3, s. 11–25; taż, *Kopciuszek idzie na wojnę? Fallocentryzm a pseudofeminizm w baśniowej dystopii (na przykładzie „Cinderella Is Dead" Kalynn Bayron)*, „Paidia i Literatura" 2024, nr 6, s. 1–13; taż, *Między stereotypami – krytyka patriarchatu i „nowe" wzorce męskości w postfeministycznych retellingach young adult*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura" 2026, nr 1 (w druku).

[74] Zob. M. Zatorska, *Odbieranie spokoju Penelopie. Mit opowiedziany na nowo w „Penelopiadzie" Margaret Atwood* [w:] *Obszary polonistyki. Język. Kultura. Literatura*, red. J. Pasterska, M. Kułakowska, A. Antas, K. Krzysztoń, Rzeszów 2014, s. 70–80; W. Łaszkiewicz, *Religious Conflicts and Their Impact on King Arthur's Reign in Marion Zimmer Bradley's "The Mists of Avalon"*, „Acta Neophilologica" 2017, nr 2, s. 133–143; I. Curyłło-Klag, *Of mice and women: Pat Barker's retelling of the "Iliad"*, „Litteraria Copernicana" 2020, nr 3, s. 13–22; L. Wieczorek, *Prze-pisywanie w literaturze najnowszej. Upominanie się o kobiece prawa w antologii „Ziarno granatu"*, „Acta Neophilologica" 2023, nr 1, s. 23–35; K. Szmigiero, *Wężowe włosy Meduzy. Adaptacje i interpretacje mitu* [w:] *Gady w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2023, s. 47–70; taż, *„Kirka ich dotyka różdżką — i do świńskiego zapędza karmnika". Zamiana towarzyszy Odyseusza w świnie u Homera i w wybranych współczesnych anglojęzycznych retellingach eposu* [w:] *Świnia w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2024, s. 83–101; W. Nawrocka, *Współczesne racjonalizowanie mitów. Klątwa królowej Pazyfae w nowożytnej prozie polskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2024, z. 1., s. 193–207; S. Hałub, *The Motif of Persephone in Sarah J. Mass' "A Court of Thorns and Roses" Series*, „Acta Neophilologica" 2024, nr 1, s. 29–44; A. Mikinka, *Retelling słowiańskich mitów i polskich legend w twórczości Witolda Jabłońskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2024, nr 1, s. 207–223.

[75] Zob. M. Głos, *Kto uratuje Ariadnę? — palingeneza kreteńskiego mitu w popfeministycznych retellingach (na przykładzie „Pani Labiryntu" Magdy Knedler i „Ariadny" Jennifer Saint)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2023, z. 1, s. 249–261; tenże, *(Anty)bohaterowie. Kreacje Odyseusza i Dedala w popfeministycznych retellingach greckich mitów* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024, s. 30–40; tenże, *Od ofiarności do (nie)zależności. Interpretacja mitu o Demeter i Korze-Persefonie w postfeministycznych retellingach new adult*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura" 2024, nr 1, s. 203–230; tenże, *Rebeliantka. Inanna jako bohaterka polskich retellingów mitów sumeryjskich*, „Tematy i Konteksty" 2024, nr 14, s. 316–332; tenże, *Mitologiczni celebryci. Prolegomena do badań nad retellingami mitów greckich w polskiej prozie ostatniego ćwierćwiecza*, „Tekstualia" 2025, nr 4, s. 37–56. Przywołam także monografie, które współtworzyłem z Kingą Matuszko – pierwsza z nich, *"So, they killed Cassandra first 'cause she feared the worst" – bohaterki retellingów mitów w najnowszej literaturze kobiet z kręgu anglosaskiego w ujęciu (post)feministycznym* (2026, w druku), została poświęcona reinterpretacjom mitów w najnowszej anglosaskiej prozie kobiet. Druga natomiast – *Śladami postgotycyzmu. Trauma a rekwizytornia grozy we współczesnej popularnej anglosaskiej prozie new adult*

Branding kulturowy stanowi natomiast autorską propozycję interpretacyjną, będącą próbą transpozycji kategorii wypracowanych na gruncie teorii komunikacji i studiów nad kulturą popularną, zwłaszcza w ujęciu Douglasa B. Holta i Douglasa Camerona[76], na pole refleksji literaturoznawczej. Pojęcie to pozwala uchwycić proces, w ramach którego elementy mitologiczne (motywy, postacie itp.) zostają włączone w mechanizmy resemantyzacji i dystrybucji znaczeń właściwe ponowoczesnym praktykom kulturowym. W odróżnieniu od retellingów, autorki takich utworów nie „prze-pisują" konkretnych historii mitycznych, lecz dążą do wykreowania nowych fabuł, w których łączą różne tradycje i inspiracje kulturowe, ukazując zróżnicowany krajobraz współczesnej rzeczywistości. Opowieści i komponenty mityczne przestają być wyłącznie tekstami narracyjnymi, a zaczynają pełnić rolę brandu/marki kulturowej[77] (*cultural brand*) – nośnika znaczeń o wysokim stopniu rozpoznawalności, możliwego do adaptacji w różnych kontekstach dyskursywnych. W tym ujęciu szczególnie przydatna okazuje się wspomniana koncepcja Rolanda Barthes'a, dla którego mit był formą wtórnego systemu semiologicznego – mechanizmem naturalizującym i utrwalającym określone wizje świata. W analizowanych przeze mnie prozach mechanizm ten zostaje przechwycony i odwrócony: zamiast legitymizować zastany porządek, mit staje się narzędziem jego reinterpretacji i dekonstrukcji.

Wartość praktyk opisywanych przeze mnie jako branding kulturowy nie polega zatem na reprodukowaniu narracyjnych matryc, lecz na wytwarzaniu kapitału symbolicznego – zasobu znaczeń, który może być przetwarzany, negocjowany i multiplikowany przez odbiorców i odbiorczynie. Tym samym pisarki nie oferują czytelniczkom i czytelnikom zamkniętego repertuaru (re)interpretacji (jak to ma poniekąd miejsce w retellingach), a umożliwiają ich aktywne zawłaszczanie: adaptację i przekształcanie figur mitologicznych w celu artykulacji osobistych doświadczeń, wrażliwości oraz form podmiotowości.

(2025) – choć pozornie sytuuje się w odmiennym polu tematycznym, również obejmuje analizę wybranych retellingów narracji z kanonu literatury grozy.

[76] Zob. D.B. Holt, D. Cameron*, Cultural Strategy: Using Innovative Ideologies to Build Breakthrough Brands*, Oxford 2012.

[77] Ze względu na niedosłowny charakter tłumaczenia oba określenia traktuję jako synonimiczne, a w całej pracy posługuję się ich spolszczoną formą (bez kursywy). Decyzja ta wynika z coraz częstszej obecności tego terminu w rodzimym dyskursie akademickim.

Kompozycja pracy opiera się na zasadzie stopniowego pogłębiania refleksji: od namysłu nad podstawami teoretycznymi po szczegółowe analizy. Pierwszy rozdział ma zatem charakter teoretyczno-metodologiczny: dokonałem w nim rekapitulacji kluczowych dla mnie koncepcji mitu i usystematyzowałem jego funkcje w twórczości kobiet, formułując przy tym ramy pojęciowe niezbędne do analizy zaobserwowanych form palingenezy. W centrum moich rozpoznań znajduje się również postfeminizm rozumiany nie jako kolejna „fala" rozwoju zachodniego feminizmu, ale formacja dyskursywna, która w polskim kontekście po 1989 roku funkcjonuje przede wszystkim jako zestaw praktyk kulturowych, a nie spójny ruch społeczny. Jest on rezultatem „gry" między globalnymi narracjami emancypacyjnymi a lokalnymi procesami modernizacji, transformacji i mediatyzacji życia społecznego[78]. W efekcie postfeminizm okazuje się być przede wszystkim strategią interpretacyjną: sposobem kodowania kobiecej podmiotowości poprzez m.in. estetykę indywidualnej sprawczości, neoliberalnego samostanowienia i ekspresji cielesności.

W popkulturze przyjmuje on postać rozproszonego imaginarium, w którym splatają się media, rynek, lifestyle'owe narracje o „samorozwoju" oraz nowe formy reprezentacji kobiecości. To właśnie w tym hybrydycznym obiegu – niejednoznacznym, naznaczonym napięciem między emancypacją a komodyfikacją – dochodzi do przenikania się postfeministycznych stylów ekspresji z praktykami określanymi mianem feminizmu czwartej fali. Twierdzę, iż obie te formacje współistnieją w omawianych przeze mnie utworach i wpływają na siebie, choć osoby osadzone myślowo w tych nurtach akcentują odmienne porządki znaczeń. W czwartej fali podkreśla się przede wszystkim kolektywny aktywizm, krytykę przemocy oraz logikę afektywnej solidarności, podczas gdy postfeministki częściej operują kategoriami indywidualnych wyborów i cielesnego *empowermentu*[79].

[78] Szczegółowo zjawisko postfeminizmu w kontekście najnowszej kultury polskiej przedstawili m.in. S. Nowak, *Postfeminizm, kultura popularna i konserwatywna modernizacja* [w:] *Kobiety w społeczeństwie polskim*, red. A. Palęcka, H. Szczodry, M. Warat, Kraków 2011, s. 211–229 oraz M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014, s. 79–89.

[79] Zagadnienie *empowermentu* doczekało się wielu analiz, zwłaszcza pod względem uwarunkowań geopolitycznych. Do takich prac należy m.in. S. Chaban, L.J. Consuegra, H. Elten, K. Gardes, O. Greymond, O. Martin Gonzalez, M.L. Krook, L. Kopaci-Di Michele, H. Thi Nguyen, N. Saeedi, S. Trabelsi, C. Woollard, *Regional Organizations, Gender Equality and the Political Empowerment of Women*, Stockholm 2017.

W perspektywie literaturoznawczej właśnie ta nieostrość czyni z postfeminizmu kategorię analitycznie użyteczną. Pozwala ona uchwycić charakterystyczną dla polskiej prozy kobiet po 2000 roku dynamikę przekształceń: hybrydyczne modele kobiecej podmiotowości, strategie negocjowania cielesności, ambiwalentne relacje z kulturą popularną oraz zderzenie emancypacyjnych gestów z logiką rynku. Postfeminizm – pojmowany jako narzędzie opisu, a nie jako preskryptywna etykieta – umożliwia zatem wgląd w to, jak współczesne autorki rekonfigurują mit, przechwytują jego figury i wykorzystują je do redefiniowania zarówno kobiecości, jak i samego imaginarium kultury.

Kolejne części dysertacji mają charakter analityczny. W rozdziale drugim skoncentruję się na retellingu – jego obecności, tradycji i funkcji w polskiej literaturze. Wyróżniam tu trzy dominujące strategie reinterpretacyjne, po które sięgają współczesne autorki: katabazy, rozumianej jako zejście w głąb pamięci i tożsamości; monstryfikacji, stanowiącej gest odzyskiwania kobiecej „inności" oraz eskapizmu, będącego próbą symbolicznej ucieczki od (o)presji i konieczności egzystencji w patriarchalnej rzeczywistości ku alternatywnym porządkom znaczeń.

Analogicznie prezentuje się część ostatnia, poświęcona brandingowi kulturowemu. W omawianych tutaj utworach można zaobserwować również trzy powracające marki/brandy kulturowe, które na potrzeby dysertacji określiłem jako „idee" konstytuujące kobiece narracje. Nazwałem je odpowiednio ideami: maskarady (gdzie autorki podejmują grę z zinternalizowanymi wzorcami płci), gaizmu (polegającą na afirmacji pierwiastka żeńskiego i konieczności dążenia do koegzystencji z naturą) oraz indygenizacji (rozumianej jako zwrot do mitologii słowiańskiej obejmujący proces ponownego odkrywania i przywracania rodzimych tradycji, wierzeń i kultur w celu odzyskania narodowej tożsamości oraz genealogii w opozycji do tradycji zachodnioeuropejskiej i judeochrześcijańskiej). Każda z nich funkcjonuje jednocześnie jako strategia ideologiczna, w której mit i marka przenikają się, tworząc hybrydyczny kod znaczeń. W analizowanym ujęciu zjawisko brandingu kulturowego nie ogranicza się do estetycznej stylizacji, lecz staje się narzędziem światopoglądowej reprezentacji, dzięki któremu pisarki mogą włączać do swoich narracji wartości i postulaty obecne w dyskursach ekologicznych, posthumanistycznych, równościowych, queerowych czy narodowo-tożsamościowych.

Pytanie o rangę omawianych utworów wymaga przekroczenia doraźnych kryteriów oceny i przyjęcia perspektywy, w której wartość dzieła ujawnia się poprzez jego zdolność do wytwarzania nowych sensów i form refleksji kulturowej. „Ważność" prozy kobiet po 2000 roku nie wynika więc z jej zgodności z określonym programem emancypacyjnym, ale z twórczego wykorzystania mitu.

Mam nadzieję, że przedstawione w rozprawie rozważania i obserwacje przyczynią się do pogłębienia refleksji nad zjawiskiem palingenezy w literaturze tworzonej przez kobiety, a zarazem staną się punktem odniesienia dla dalszych badań w kontekście przemian (po)nowoczesnej kultury. Wierzę, że omówione strategie reinterpretacyjne odsłaniają złożoność samego procesu twórczego – (re)generowania znaczeń, dialogu z tradycją i nieustannego przekraczania zinternalizowanych ograniczeń wynikających z (post)patriarchalno-kapitalistycznego modelu kulturowego. Być może właśnie przez pryzmat tej zdolności do wielokrotnego odradzania się sensów – w duchu autentycznej palingenezy – w polskiej prozie kobiet pierwszych dwóch dekad XXI wieku ujawnia się jedno z najciekawszych zjawisk współczesnej wyobraźni literackiej.

***

Mamie – za to, co niemożliwe do wyrażenia.

Pani Profesorce Jolancie Pasterskiej – nie tylko Promotorce, lecz Przyjaciółce i Przewodniczce myśli.

Kindze – wiernej towarzyszce „zbrodni".

*Magni animi numquam moriuntur.*

# ROZDZIAŁ I

# Wokół teorii mitu

## I.1. Zdefiniować nieuchwytne. XX-wieczne badania nad teorią mitu – *in nuce*

Aby uchwycić genealogiczny wymiar współczesnych „powrotów" do mitu, zwłaszcza w twórczości kobiet, konieczne jest wskazanie miejsca, w którym refleksja nad jego statusem po raz pierwszy została potraktowana w kategoriach teorii literatury. Za taki punkt zwrotny uznaję koncepcje Northropa Frye'a, który jako jeden z pierwszych dostrzegł, że mit stanowi nie tyle dziedzictwo minionych systemów wierzeń, ile zdesakralizowany pratekst kultury, z którego wywodzą się wszystkie późniejsze formy literackie. W ujęciu Kanadyjczyka „mit" (*mythos*) odnosi się przede wszystkim do historii o bogach i boginiach oraz bohaterach i bohaterkach, rozgrywającej się w czasach Początku[80]. W kulturach archaicznych pełnił on funkcje normatywne – ustanawiał prawo, dostarczał archetypów zachowań, tłumaczył pochodzenie rodów i klanów, a także wyjaśniał genezę herbów czy totemów[81].

Frye używa jednak tego pojęcia również w znaczeniu bardziej abstrakcyjnym – jako wzorca narracji, „ilustrującego podstawowe zasady"[82] literatury. W tym sensie mit staje się matrycą, z której korzystają pisarze i pisarki. Nie tworzą oni opowieści *ex nihilo*, a przekształcają istniejące schematy mityczne *ex novo*, czyniąc z nich uniwersalny nośnik indywidualnych treści[83].

W tej optyce mit nie służy mimetycznej adekwatności właściwej naturalizmowi; jego działanie polega raczej na wytwarzaniu nadrzędnych konfiguracji znaczeń, dzięki którym rzeczywistość zostaje nie tyle odtworzona, ile przekształcona w porządek symboliczny podlegający refleksji i negocjacji. Jak dalej zauważa Frye, już sam proces

[80] Zob. N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki" 1969, nr 2, s. 289–307.

[81] Zob. N. Frye, *Littérature et Mythe*, „Poétique" 1971, no 8, pp. 489 i n.

[82] N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, dz. cyt., s. 290.

[83] Zob. N. Frye, *Anatomia krytyki*, tłum. M. Bokiniec, Gdańsk 2012, s. 121.

twórczy polega na „godzeniu" restytucji mitu z opisem świata. Powstaje wówczas dzieło będące efektem „przemieszczenia" (*displacement*)[84], czyli uwiarygodnienia wzorca mitycznego i nadania mu pozoru historii „z życia wziętej"[85].

W obszernym studium *Wielki Kod. Biblia i literatura* (1998) Kanadyjczyk tak podsumowuje swoje rozważania:

> Jako teoretyk literatury chcę umieścić to słowo w jego literackim kontekście, dlatego mit oznacza dla mnie w pierwszym rzędzie *mythos* [w Arystotelesowskim znaczeniu – dop. M.G.], fabułę, narrację czy też – ogólnie – sekwencyjne uporządkowanie słów. […] Niemniej to podstawowe użycie słowa „mit" w znaczeniu sekwencji słów jest zbyt szerokie, by było realnie użyteczne, ponadto z reguły kojarzymy ten termin z bardziej ograniczonym znaczeniem. Kultura słowna społeczeństw przeddyskursywnych składa się w ogromnej mierze z opowieści, ale wśród tych opowieści powstaje specjalizacja w ramach funkcji społecznej, która na pewne opowieści wpływa w większym stopniu niż na inne. Niektóre opowieści wydają się posiadać szczególne znaczenie: są to opowieści przekazujące społeczeństwu wiedzę, która jest dla niego istotna: o bogach, historii, prawach lub strukturze klasowej. Te opowieści mogą być nazywane mitami w drugim sensie – tym, który odróżnia je od baśni ludowych, opowiadanych dla rozrywki, albo innych mniej podstawowych celów, mity stają się zatem „święte" w odróżnieniu od opowieści „świeckich" i tworzą część tego, co tradycja biblijna nazywa objawieniem[86].

Badacz wyjaśnia więc, że interesuje go literacki kontekst „mitu": rozumie go przede wszystkim jako sekwencję słów, czyli fabułę i narrację, a zarazem jako opowieść o szczególnym znaczeniu społecznym – „świętą", odmienną od historii rozrywkowych. Taka definicja podkreśla trwałość mitu i jego sprzyjającą palingenezie rangę w kulturze. Zestawiając to ujęcie z praktyką literacką, można uznać, że mit nie tylko konstytuuje kulturę, lecz także nieustannie przekształca się w literaturze, odnawiając znaczenia i inspirując refleksję nad wartościami istotnymi dla wspólnot. Ponadto mity jako uniwersalne wzorce narracyjne stanowią „integralny element literatury"[87], która jest zatem „zrekonstruowaną mitologią"[88], a jej „założenia strukturalne wywodzą się z podstaw strukturalnych mitu"[89].

---

[84] N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, dz. cyt., s. 304.

[85] Na potrzeby rozważań podjętych w pracy kwestia ta została znacznie uproszczona. W *Anatomii krytyki* Frye zdaje się weryfikować swoje poglądy, dokonując pewnej klasyfikacji literatury. Wyróżnia trzy typy utworów: skrajnie mityczne, w których w ogóle nie następuje „przemieszczenie" (literatura o tematyce religijnej), utwory, w których rzeczywistość została przedstawiona przy użyciu modeli mitycznych oraz utwory skrajnie realistyczne. Zob. N. Frye, *Anatomia krytyki*, dz. cyt., s. 171.

[86] N. Frye, *Wielki Kod. Biblia i literatura*, tłum. A. Fulińska, Warszawa 1998, s. 62 i n.

[87] N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, dz. cyt., s. 289.

[88] Tamże, s. 302.

[89] Tamże.

Analiza motywów i wątków mitycznych obecnych w utworach nie tylko ułatwia zrozumienie ich znaczenia, ale pozwala także usytuować je w tradycji literackiej. Frye tłumaczy to następująco:

> ponieważ i mitologia, i literatura zajmują tę samą – nazwijmy to tak – przestrzeń słowną, ramy czy kontekst każdego dzieła literackiego można więc odnaleźć także w mitologii, wówczas gdy zrozumie się jego literacką tradycję. Stosunkowo łatwo odnaleźć miejsce mitu w danej mitologii, a jedną z głównych zalet krytyki mitograficznej jest to, że – odpowiednio – pozwala ona zrozumieć, jakie miejsce dzieło literackie zajmuje w kontekście całej literatury. […] Umieszczenie dzieła literackiego w takim kontekście nadaje mu ogromnych rozmiarów rezonans znaczeniowy[90].

Mitoznawca zwraca uwagę nie tylko na genezę literatury w procesie desakralizacji mitu, lecz także na dynamiczny charakter współczesnych narracji mitycznych, które – podlegając kulturowej i historycznej modulacji – adaptują się do aktualnych potrzeb imaginacyjnych i poznawczych. Ewolucja powieści inspirowanych mitami nie jest w jego ujęciu deformacją źródłowych struktur, a ich funkcjonalną aktualizacją: próbą utrzymania żywotności formy, która wciąż domaga się reinterpretacji[91].

Perspektywę tę dopełniają ustalenia Marie-Catherine Huet-Brichard, dla której powieść jako gatunek stanowi werbalizację głębokiej, choć niemożliwej do zaspokojenia, tęsknoty za mitem – światem przedstawionym jako przestrzeń ontologicznie stabilna, przewidywalna i ufundowana na trwałych zasadach. W jej interpretacji mit jawi się jako model pierwotnego ładu, podczas gdy powieść odsłania jego nieodwracalną utratę: jest

[90] Tamże, s. 305–306.

[91] Podkreślanie nierozerwalnego związku literatury i mitu oraz mitologii, zwłaszcza w kontekście „narodzin" gatunków literackich oraz ich podobnej (jak w przypadku mitu) roli we współczesnym świecie, jest bardzo inspirujące w odniesieniu do odczytań utworów, zwłaszcza prozatorskich. Istnieje wiele opracowań wątków i nawiązań mitycznych obecnych w poezji, natomiast liczba analiz mitokrytycznych powieści (szczególnie najnowszych) jest wyraźnie mniejsza. W tym kontekście warto przywołać dwie najnowsze publikacje, których tematem przewodnim jest obecność mitu w literaturze: wspominaną już pracę Doroty Siwor *Tropy mitu i rytuału. O polskiej prozie współczesnej – nie tylko najnowszej* i monografię zbiorową *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczyce. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, red. A. Amenta, K. Jaworska, Warszawa 2020. W pracy Siwor na próżno szukać analiz powieści najnowszych, tj. tych, które ukazały się po 2010 roku – ostatnią, najpóźniej wydaną, książką, jaką badaczka przywołuje jest *Anna Inn w grobowcach świata* Olgi Tokarczuk, wydana w 2004 roku. W przypadku drugiej publikacji większość artykułów dotyczy analizy poezji, np. Ewy Janion, *Mit, obrzęd i duchowość Afryki w „Czarnych Słowach" Anny Świrszczyńskiej: reinterpretując mit* (s. 29–44), Krystyny Jaworskiej, *Penelopa i inne mityczne tkaczki w twórczości polskich poetek* (s. 45–64), Moniki Rudaś-Grodzkiej, *Syrenizm: poezja Julii Fiedorczuk* (s. 83–104). Tylko dwa teksty – Andrei de Carlo, *Arachne, Atena i ich córki*. *Strategia pajęczycy we współczesnej polskiej literaturze kobiecej* (s. 65–82) i Alessandra Amenty, *Wokół interpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Innanie w „Annie Inn w grobowcach świata" Olgi Tokarczuk* (s. 125–148) – dotyczą prozy i to nie najnowszej, ponieważ dominuje ta wydana na przełomie wieków. Może to wynikać z różnic w podejściu do analizy literatury. Poeci i poetki często korzystają z mitologii jako głównego źródła inspiracji i jest bardziej podatna na interpretacje mitokrytyczne, które pomagają odkryć głębszy sens w utworach.

gestem przywołania straconej pełni, a zarazem świadectwem świadomości, że powrót do niej pozostaje niemożliwy. Dlatego w prozie współczesnej tęsknota ta nie zostaje zaspokojona, ale zsubiektywizowana i wpisana w strukturę opowieści jako ślad po dawnym porządku – jako echo wyobrażonego, „lepszego" świata, który przetrwał jedynie w mitologicznych formach pamięci[92].

W tej perspektywie szczególnie przydatne okazuje się ujęcie Mircei Eliadego, dla którego mit ma bezpośredni związek z kluczowym dla niego pojęciem hierofanii, czyli objawiania się świętości (*sacrum*) w świecie (*profanum*), co czyni go kategorią umożliwiającą myślenie o zawartych w nich fabułach jako o czymś więcej niż literackiej konwencji[93]. Historie mityczne mają wyjaśniać tajemnicę stworzenia lub ukazywać działania sił nadnaturalnych prowadzące do aktu stworzenia. Mit według Eliadego to po prostu droga do hierofanii. W tym kontekście odgrywa on także bardzo istotne role dla społeczności, w której funkcjonuje. Gwarantuje jej spójność światopoglądową, a także wyznacza cykl życia i funkcjonowania tworzących ją jednostek, determinuje ich sposób rozumienia świata. Poprzez powtarzanie konkretnych rytuałów w ściśle określonym czasie (np. celebrowanie zmian pór roku), ludzie doświadczają obecności *sacrum* i mają możliwość zrozumienia tajemnic otaczającej ich rzeczywistości. Można to postrzegać w kategoriach „oswojenia" świata zewnętrznego i rządzących nim praw, których złożoność nie jest możliwa do logicznego wyjaśnienia. Mogłoby się wydawać, że interpretowanie mitu jako opowieści o stworzeniu zdezaktualizowało się wraz z postępem cywilizacyjnym. Objaśniająca funkcja mitu ma jednak szczególne znaczenie także w zsekularyzowanym społeczeństwie. Współczesny człowiek także doświadcza tęsknoty za mitem, która objawia się w próbach „ponownego odkrycia" *sacrum* w otaczających go przedmiotach i obserwowanych zjawiskach, bowiem „mit [...] nie jest tylko elementem literackich toposów i konwencji. Wnosi on dzisiaj ze sobą do świata człowieka znaczenia"[94].

Konstruując definicję mitu adekwatną do realiów polskiej prozy kobiet pierwszych dwóch dekad XXI wieku, konieczne staje się dołączenie jeszcze jednej – strukturalnej – warstwy znaczeniowej. W tym miejscu pomocna jest koncepcja Claude'a Lévi-Straussa.

[92] M.-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, dz. cyt., pp. 20–46.
[93] Zob. M. Eliade, *Aspekty mitu*, dz. cyt., s. 50 i n.
[94] B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*…, dz.cyt., s. 9.

Zdaniem badacza mitonarracje „umożliwiają odkrycie podstawowych zasad funkcjonowania ludzkiego umysłu”[95]. To podejście różni się od perspektywy Eliadego: mit nie jest tu odzwierciedleniem rzeczywistości, lecz wzorcem myślowym – uniwersalnym schematem wspólnym wszystkim społeczeństwom[96]. Co więcej, według Lévi-Straussa nie jest możliwe wyodrębnienie pierwotnej wersji danej opowieści. Stanowią one bowiem zbiór wszystkich wariantów, z których nie powinno się wybierać tych, które uznaje się za wartościowsze – należy uznać je za równoprawne[97].

Teoria francuskiego antropologa, choć historycznie znacząca, okazuje się coraz mniej adekwatna wobec współczesnych tendencji w literaturoznawstwie[98]. Badacze i badaczki rezygnują z niej na rzecz analizy recepcji historii mitycznych, przez którą „próbują odtworzyć znaczenie, jakie miał mit dla określonych odbiorców w określonym czasie. Pokazują, w jaki sposób to znaczenie ewoluuje […]. Stają się bardziej wrażliwi na złożoność relacji łączącej mit z wydarzeniami epoki”[99]. Taka perspektywa przesuwa akcent z uniwersalnych, statycznych interpretacji mitów na badanie ich funkcji w konkretnym kontekście historycznym i kulturowym, umożliwiając uchwycenie złożoności relacji między tekstem a jego odbiorcami i odbiorczyniami. W tym świetle za inspirującą uważam koncepcję Gilberta Duranda. Jego odmienne podejście do mitu jawi się nie tylko jako istotna poznawczo alternatywa dla omawianych teorii, lecz konieczny punkt odniesienia w dyskusji o współczesnym rozumieniu istoty mitów.

Wspomniany badacz określa je jako „dynamiczny zespół symboli, archetypów i schematów, dynamiczny system, który pod wpływem schematu może układać się w

[95] M. Detienne, *Qu’est-ce qu’un mythe?*, „Le Point” 2007, vol. 14, p. 8. Cyt. za: M. Klik, *Teorie mitu…*, dz. cyt., s. 77.

[96] Francuski antropolog opiera się na ustaleniach Ferdinanda de Saussure’a i traktuje mit jako strukturę językową. Składa się ona z elementów wyższego rzędu, tzw. mitemów – jednostek pojawiających się w różnych konfiguracjach w wielu narracjach. To właśnie one, a nie konkretna fabuła, stają się przedmiotem badań. Najważniejsze są relacje pomiędzy mitemami, rozpatrywane synchronicznie (powtórzenia, analogie, opozycje), podczas gdy diachroniczny wymiar fabuły schodzi na dalszy plan. Zob. C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, tłum. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 59, s. 243–266.

[97] Zob. tamże.

[98] Koncepcja Lévi-Straussa, choć rewolucyjna i inspirująca, spotkała się z licznymi głosami krytyki, na przykład ze strony Paula Ricœura. Uważał, że traktując mit tylko jako zamkniętą strukturę językową, która implikuje symboliczne znaczenia (i to bez względu na rzeczywistość), pomija się jedną z jego podstawowych funkcji, którą jest kreowanie pewnej wizji świata. Zob. P. Ricœur, *Mythe. L’interprétation philosophique* [in:] *Encyclopædia Universalis*, Paris 1971, t. XI, pp. 792–799.

[99] S. Saïd, *Approches de la mythologie grecque*, Paris, 1993, pp. 95. Cyt. za: M. Klik, *Teorie mitu…* dz. cyt., s. 81.

opowiadanie”[100]. Nie postrzega tych narracji w klasyczny sposób: traktuje jako uniwersalne „struktury mityczne”, wspólne dla różnego typu opowieści. Zdaje się zatem podzielać przekonanie Frye’a, jakoby mity legły u podstaw literatury, i uznawać, że ich „tropienie” pozwala na holistyczne zrozumienie utworu. Nawiązanie do historii mitycznej ujawnia głęboko ukryte warstwy znaczeniowe, do których potrzeba klucza interpretacyjnego w postaci mitu, co jest próbą rozwikłania największych zagadek ludzkiej egzystencji, niemożliwych do rozwiązania w racjonalny sposób. Rozumienie fabuły oparte na logice staje się wówczas mniej istotne, ważniejsze okazują się pojęcia i wartości skrajnie przeciwstawne, takie jak życie i śmierć czy dobro i zło[101].

W obszarze teoretycznych dociekań nad mitem ważna jest dla mnie również propozycja Colette Astier, która postrzega go jako „historię dawną, ale wciąż aktualną, dotykającą głębi naszego jestestwa”[102], mającą zdolność do ciągłego odradzania się we wciąż nowych wariantach. Opowieść mityczna dotyka kwestii bliskich odbiorcom i odbiorczyniom i z tego powodu wzbudza w nich silne emocje. To kluczowy element współczesnego rozumienia mitu. Astier, poniekąd za Lévi-Straussem, podkreśla, że znamy mity jedynie z literatury, a próby dotarcia do ich pierwotnych wersji są skazane na niepowodzenie. Zdaje się także podzielać poglądy Frye’a, który opowiadał się za zaprzestaniem poszukiwania pierwotnej wersji danego mitu na rzecz analizy tych, które „odradzają się” w literaturze. Nie ma bowiem jednej, „oryginalnej” wersji: każda z nich, nawet ta spisana jako pierwsza, jest wariantem – nie zniekształceniem, a równoprawną wersją tej samej historii[103]. Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia dziś, gdy twórcy i twórczynie eksplorując mity, dokonują nie tyle ich deformacji, ile starają się je uwspółcześnić i dopasować do oczekiwań współczesnych odbiorców i odbiorczyń.

Powyższe ujęcia unaoczniają, że próba sformułowania jednolitej definicji mitu – nawet w obrębie jednej dyscypliny, nie mówiąc już o polu interdyscyplinarnym – jest z góry skazana na redukcjonizm. W świetle tak rozległego, często sprzecznego zasobu teoretycznego nie interesuje mnie poszukiwanie definicji „ostatecznej”, lecz takie ujęcie, które pozwala uchwycić zarówno diachroniczną zmienność mitu, jak i jego nieustającą

[100] G. Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire. Introduction à l’archétypologie générale*, Paris 1960, pp. 64. Cyt. za: M. Klik, *Teorie mitu…* dz. cyt., pp. 90–91.

[101] Zob. tamże.

[102] C. Astier, *Le mythe d’Œdipe*, Paris 1974, pp. 18. Cyt. za M. Klik, *Teorie mitu*… dz. cyt., s. 93.

[103] Zob. C. Astier, *Le mythe d’Œdipe*, dz. cyt., pp. 20–32.

żywotność. Przypomnę, że w moim rozumieniu mit ma charakter hybrydyczny: jest jednocześnie narracją o genealogii ludzkiego doświadczenia i strukturą sensów zakorzenioną w zbiorowej wyobraźni. Nie wyjaśnia świata w porządku etiologicznym, jak czyni to Eliade za pomocą swoich klasycznych typologii: umożliwia jego afektywne i egzystencjalne „do-rozumienie". To właśnie zdolność tych opowieści do przenikania kolejnych kontekstów – społecznych, psychologicznych, kulturowych – stanowi, moim zdaniem, źródło jego trwałej aktualności. Wychodzę z założenia, że wszystkie warianty – archaiczne, literackie, popkulturowe, (post)feministyczne są równoprawnymi konfiguracjami tej samej matrycy imaginacyjnej. W trakcie swoich skupiam się nie na rekonstrukcji hipotetycznego źródła, lecz na rozpoznaniu wartości i napięć, jakie organizują jego kolejne przekształcenia. Innymi słowy: interesuje mnie mit w jego dynamicznym „działaniu", a nie w statycznym trwaniu.

Definicja ta wymaga jednak uzupełnienia o sposób funkcjonowania mitu w literaturze współczesnej, gdzie szczególne znaczenie zyskuje zjawisko palingenezy, która nie jest tu mechanicznym powtórzeniem archetypu, a procesem twórczej translacji: dawny repertuar figur i sensów zostaje przeniesiony w obszar współczesnych sporów światopoglądowych, zwłaszcza tych dotyczących płci, ciała, przemocy, sprawczości i afektów. Dzięki temu mit staje się narzędziem krytycznej interwencji, umożliwiając nie tyle opowieść o „początkach", ile uwzględnienie i odniesienie się do aktualnych problemów.

Warto odnotować, że pojęcie palingenezy, choć centralne dla analizy współczesnych funkcji mitu, pozostaje równie problematyczne terminologicznie, jak samo pojęcie mitu. Badacze i badaczki opisywali jej formy i sposoby w odmienny sposób, podkreślając przy tym związki między literaturą a mitem[104]. Literatura pełni funkcję głównego nośnika treści mitycznych, podczas gdy mit stanowi zbiór uniwersalnych wzorców narracyjnych – matrycę dla tekstów literackich, które wspólnie tworzą „zrekonstruowaną" mitologię[105]. W tym kontekście Daniel Madelénat zwraca uwagę, że literatura rodzi się z mitu i interpretuje go w różny sposób w zależności od gatunku

[104] W tym przypadku uwzględniam nie tylko literaturę, ale również komiksy oraz filmy i seriale.

[105] Zob. H. Markiewicz, *Literatura a mity* [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 89–93.

literackiego[106]. Podobne tropy znajdujemy w rozważaniach Gilberta Duranda, który dowodzi, iż „każde opowiadanie […] jest blisko spokrewnione z *sermo mythicus*, z mitem. Mit jest czymś w rodzaju modelu, matrycy każdego opowiadania, opartego na podstawowych schematach i archetypach *psyche homo sapiens*"[107]. Metafora matrycy pojawiła się również w poglądach Colette Astier, według której narracje mityczne są podstawowymi schematami narracyjnymi w literaturze[108], Yves'a Chevrela podkreślającego, że każdy pisarz i każda pisarka dokonuje (re)interpretacji jakiejś mitycznej historii[109] oraz Jeana-Jacques'a Wunenburgera, wedle którego mit stanowi „matrycę semantyczną" dla wszystkich utworów[110]. Natomiast Jean Bollock wskazał, że dzięki odniesieniu do mitu autor/autorka nawiązuje z odbiorcą/odbiorczynią dialog, bowiem:

> Mit to tradycja. […] W micie jest coś, jeśli nie archaicznego, to przynajmniej wcześniejszego [od literatury]. […] Wszelka literatura odwołuje się do tego. Próbuję uchwycić tę rzecz, którą trudno odtworzyć metodą archeologiczną: jest jakieś podłoże w samej literaturze, które wykracza poza literaturę. Podłoże, które poprzedza pracę pisarza; w twórczości literackiej wykorzystuje się materię już ukształtowaną […][111].

Z kolei Denis de Rougemont w pracy *Miłość a świat kultury zachodniej* (1939) określił zjawisko palingenezy mitu w literaturze jako jego degenerację, gdyż „nasze wielkie literatury są w znacznej mierze laicyzacją mitu czy, jak wolę to określać, kolejnymi «profanacjami» jego treści i formy"[112]. Jego „śmierć" miałaby nastąpić na obszarze kultury popularnej[113]. Eva Kushner w 1977 roku wskazała natomiast, że ewolucja mitu w dotychczasowych badaniach była interpretowana jako jego stopniowa

[106] D. Madelénat, *Mythe et littérature* [in:] *Dictionnaire des littératures de langue française*, éd. J.-P. Beaurmarchais, D. Couty, A. Rey, t. II, Paris 1984, pp. 1595–1598.

[107] G. Durand, *Pas à pas mythocritique* [in:] tegoż, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble 1996. Cyt. za M. Klik, *Teorie mitu*…, dz. cyt., s. 126.

[108] C. Astier, *Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique* [in:] *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris 1988, pp. 1080.

[109] Y. Chevrel, *Réception et mythocritique* [in:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, éd. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Paris 2005, pp. 285.

[110] J.-J. Wunenburger, *Création artistique et mythique* [in:] tamże, pp. 73.

[111] J. Bollack, *Le problème du mythe: de quoi est-il fait?* [in:] *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, éd. P. Schnyder, Paris 2008, pp. 17; cyt. za M. Klik, *Teorie mitu*… dz. cyt., pp. 127.

[112] D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999, s. 117.

[113] Tamże, s. 202.

degradacja[114]. Uznała jednak, że to właśnie literatura zapewnia mitowi przetrwanie i dostosowuje jego przekaz do potrzeb współczesnych odbiorców/odbiorczyń[115]. Podobne stanowisko zajął Marc Eigeldinger, stwierdzając, że opowieści mityczne mają szansę na przetrwanie jedynie dzięki przetwarzaniu ich przez kolejnych twórców/twórczynie, ponieważ „nawet jeśli wydaje się, że pismo zniekształca i na zawsze unieruchamia treść mitu, to jednak ten ulega ciągłej odnowie dzięki […] sile poetyckiej wyobraźni i geniuszowi pisarzy”[116]. Podobnego zdania był Robert Couffignal, wskazujący, iż mity są „ożywiane dzięki poetyckiemu słowu, które odwołuje się do archetypów”[117].

Ich przekonania podzielali Jean-Jacques Wunenburger oraz Michéle Dancourt. Według badacza literackie (re)interpretacje zachowują żywotność mitów i popularyzują je[118]. Nie zgodził się z poglądem Eliadego o konieczności rytualnego powtarzania opowieści mitycznej w niezmienionej wersji, bowiem mit:

> ulega ciągłej metamorfozie w wyniku dzielenia się nim, przekazywania go. Opowiadający mit nie są jedynie jego wiernymi odtwórcami, lecz zapewniają mu ciągłą aktualizację. Opowiadanie mitów polega na wprowadzaniu do niego różnic, na mityzowaniu, to znaczy na uczestniczeniu w odnowie, w odtwarzaniu mitu[119].

Dancourt stwierdziła natomiast, że mit istnieje w świadomości ludzkiej tylko dzięki ciągłemu trwaniu w literaturze, nieustannej zmianie kontekstów historyczno-społecznych[120], dostosowywaniu się do norm danej epoki i stawaniu się nośnikiem

---

[114] E. Kushner, *Permanence et transformations des mythes dans le théâtre moderne: quelques paramètres* [in:] *Mythes, images, représentations: actes du XIVe Congrès (Limoges, 1977) de la Société française de littérature générale et comparée*, éd. J.-M. Grassin, Paris 1981, pp. 71 i n.

[115] E. Kushner, *La survivance du mythe d'Orphée au XXe siècle*, *Le mythe d'Orphée au XIXe et au XXe siècles*, numer specjalny „Revue de Littérature Comparée” 1999, no 4, pp. 616. Podobne opinie wyrażali Pierre Brunel i Régis Boyer, traktujący literaturę jako główny nośnik treści mitycznych. Uznali literaturę i mit za nierozerwalną całość, bowiem znamy tylko spisane wersje mitów. Zob. P. Brunel, *Préface* [in:] *Dictionnaire des mythes littéraires*, dz. cyt., pp. 10 i n.; R. Boyer, *Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire?* [in:] *Mythes et littérature*, éd. P. Brunel, Paris 1994, pp. 153–164.

[116] M. Eigeldinger, *Lumières du mythe*, Paris 1983, pp. 12. Cyt. za: M. Klik, *Teorie mitu*…, dz. cyt., s. 130.

[117] R. Couffignal, *Le Drame de l'Eden: le récit de la Genèse et sa fortune littéraire*, Toulouse 1980, pp. 147. Cyt. za M. Klik, *Teorie mitu*…, dz. cyt., s. 130.

[118] Zob. J.-J.Wunenburger, *Création artistique et mythique* [in:] *Questions de mythocritique*… dz. cyt., pp. 75.

[119] J.-J. Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris 1993, pp. 57. Cyt. za M. Klik, *Teorie mitu*… dz. cyt., s. 131.

[120] Zob. M. Dancourt, *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris 2002.

nowych sensów, niekiedy ulegających przewartościowaniu (np. zmiana postrzegania różnych postaci mitycznych i oceny ich postępowania na przestrzeni wieków)[121].

Niektórzy naukowcy i niektóre naukowczynie próbują łączyć te przeciwstawne stanowiska, wskazując na paradoksalny charakter związku między prozą najnowszą a mitem. Zdaniem Ariane Eissen i Jeana-Paula Engéliberta „literatura współczesna nie tylko nie jest przeciwieństwem mitu […], ale pełni jego główną funkcję, polegającą na określaniu zasad ogólnego pojmowania świata"[122]. Według Simone Vierne i Pierre'a Brunela mit udziela odpowiedzi na rozliczne pytania egzystencjalne[123]. Podobną opinię wyraziła Sylvie Ballestra-Puech, wskazując, że opowieść mityczna lub oparte na niej dzieło pomaga w procesie poznania niezrozumiałej rzeczywistości[124]. Mity stanowią schematy poznawcze opowiadające na przykład o początku istnienia, ułatwiają ludziom odnalezienie się w otaczającej ich rzeczywistości i jej interpretację[125]. Umożliwiają wyjaśnienie takich zjawisk jak narodziny, śmierć, zło, cierpienie[126]. Danièle Chauvin dodaje, że stanowią: „pamięć ludzkości", ułatwiając zrozumienie teraźniejszości odniesienie do tradycyjnych wzorców[127].

Literaturoznawcy i literaturoznawczynie akcentują także związek mitów z archetypami, czyli podstawowymi wzorcami psychicznymi istniejącymi w świadomości zbiorowej. Opowieści mityczne są – jak twierdzi Charles Baudouin – „wyrazem pierwotnych kompleksów wspólnych wszystkim ludziom"[128], które w twórczości każdego pisarza i każdej pisarki ujawniają się w inny sposób. Philippe Sellier nazywa mity „fantazmatami pierwotnymi"[129], natomiast Jacques Boulogne nie zgadza się z

[121] Zob. P. Brunel, *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools*, Paris 1997, pp. 68; J.-L. Backès, *Quelles réécritures pour les mythes anciens*… dz. cyt., pp. 41–52.

[122] A. Eissen, J-P. Engélibert, *Avant-propos* [in:] *La dimension mythique de la littérature contemporaine*, éd. A. Eissen, J.-P. Engélibert, Poitiers 2000, pp. 5. Cyt. za M. Klik, *Teorie mitu*…, dz. cyt., s. 140–141.

[123] Zob. S. Vierne, *Mythocritique et mythanalyse*, „IRIS" 1993, no 13, pp. 43–56; P. Brunel, *Présentation* [in:] *Mythes et littérature*…, dz. cyt., pp. 8.

[124] Zob. S. Ballestra-Puech, *Longue durée et grands espaces: le champ mythocritique* [in:] *Le Comparatisme aujourd'hui*, éd. S. Ballestra-Puech, J.-M. Moura, Villeneuve d'Ascq 1999, pp. 28–30.

[125] M.-C., Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, dz. cyt., s. 94.

[126] Zob. R. Boyer, *Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littérair?*..., dz. cyt., pp. 153–164.

[127] Zob. D. Chauvin, *Mémoire et mythe* [in:] *Questions de mythocritique*, dz. cyt., s. 229–236.

[128] Ch. Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris 1972, pp. 25; cyt. za M. Klik, *Teorie mitu*…, dz. cyt., s. 144–145.

[129] P. Sellier, *Récits mythiques et productions littéraires* [in:] *Mythes, images, représenttions: actes du XIVe Congrès (Limoges, 1977) de la Société française de littérature générale et comparée*, éd. J.-M. Grassin, Paris 1981, pp. 63 i n.

postrzeganiem historii mitycznych w kategorii archetypów, bowiem uniwersalność mitów wynika z faktu, że ukazują w uogólniony sposób ludzkie zachowania[130]. W jego opinii:

> [sens mitów – M.G.] nie tkwi gdzieś poza nimi, nie odnosi się do ludzi wyjątkowych, którzy zapisali się bardzo dawno temu w historii ich społeczności, ani do sił natury, ani też do popędów, emocji czy skłonności psychicznych […]. Tym, […] co wciąż fascynuje w tych symbolicznych fikcjach, nie są cechy i wyczyny bohaterów, lecz ich wybory dotyczące postępowania w obliczu tego, co niesie los. Z tego względu dosłowny sens mitu jest najważniejszy, gdyż mity nie opowiadają niczego innego poza tym, co przedstawiają, to znaczy poza działaniami, do których zdolny jest człowiek[131].

Mit może także stanowić remedium na lęk bądź traumę. Według niemieckiego filozofa Hansa Blumenberga jest on formą radzenia sobie z napięciami generowanymi przez rzeczywistość. Mityczne obrazy tworzą rodzaj kotary – zasłaniają to, co budzi grozę; dzięki nim łatwiej oswoić się ze zjawiskami, które były lub są niewytłumaczalne. Jego poglądy nawiązują do ustaleń Freuda, „praca mitu" jest bowiem formą zdefiniowanej przez ojca psychoanalizy pracy marzenia sennego. Różnica polega na tym, że w mitycznej opowieści „pozbawienie mocy rzeczy budzącej grozę"[132] następuje w wyniku jej estetyzacji. Blumenberg wyjaśnia, że mechanizm ten jest długotrwały i kończy się w momencie neutralizacji źródła strachu. Procesy zapoczątkowane w opowieści mitycznej są kontynuowane w zainspirowanym nią dziele literackim. Nie ma zatem zasadniczej różnicy pomiędzy działaniem literatury i mitu. Chociaż uważa się, że mit nie pełni funkcji estetycznej, w literaturze zachodzi to samo co w micie zjawisko estetyzacji i „pozbawiania mocy rzeczy" zagrażającej człowiekowi[133].

W perspektywie moich rozważań szczególnie istotna okazuje się ta forma obecności mitu w literaturze, która ujawnia jego zdolność do działania jako instrument sporu ideologicznego. Diagnozująca ją Sylvie Parizet zauważa, iż „pisarze odwołują się do mitów, aby wyrazić swoje podporządkowanie jakiejś ideologii lub świadome pragnienie przeciwstawienia się piekielnym pokusom indoktrynacji"[134]. Wskazanie to pozwala dostrzec, że mityczne narracje nie mają jedynie funkcji estetycznej czy czysto

[130] J. Boulogne, *Socio-culture de l'Antiquité Classique* [in:] *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, éd. J. Thomas, Paris 1998, pp. 167. Cyt. za M. Klik, *Teorie mitu*…, dz. cyt., s. 145.

[131] J. Boulogne, *Socio-culture de l'Antiquité Classique*…, dz. cyt., pp. 168.

[132] Zob. M. Klik, *Wstęp* [w:] *Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*, dz. cyt., s. 8.

[133] Jest ona bowiem zarezerwowana dla literatury. Pogląd taki głosi m.in. Erazm Kuźma, zob. tenże, *Kategoria mitu w badaniach literackich*…, dz. cyt., s. 70–73.

[134] *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, éd. S. Parizet, Nanterre 2009, pp. 15. Cyt. za M. Klik, *Teorie mitu*…, dz. cyt., s. 150.

narracyjnej, lecz mogą stać się – *mutatis mutandis* – medium sporu o kształt rzeczywistości społecznej i kulturowej. Współczesność, naznaczona polifonią poglądów oraz wielością konkurujących ze sobą dyskursów, sprzyja zresztą tego rodzaju praktykom: sfera społeczna, polityczna i kulturowa jest przesycona różnorodnymi systemami przekonań, a tym samym tekst literacki – niezależnie od autorskiej intencji – zawsze zostaje wpisany w określony światopogląd. To właśnie w tym kontekście szczególnie interesujące staje się pytanie o to, w jaki sposób autorki najnowszej polskiej prozy wykorzystują mit jako narzędzie ideologicznego komentarza.

Analiza obieranych przez interesujące mnie twórczynie strategii narracyjnych ujawnia zarówno procesy reinterpretacji i resemantyzacji motywów mitycznych, jak i fakt, że praktyki te wpisują się w szersze tendencje kulturowe, zwłaszcza w paradygmat postfeministyczny oraz w nurt czwartej fali feminizmu. Poprzednio wspomniałem, że oba te zjawiska – choć różnią się genezą i zakresem – wykazują znaczące podobieństwa w sposobie, w jaki koncentrują się na cielesności, doświadczeniu emocjonalnym, opresyjności norm płciowych oraz mechanizmach kontroli symbolicznej. W omawianej prozie zbieżność ta staje się szczególnie widoczna: mit stanowi rodzaj krytycznej interwencji w obieg społecznych wyobrażeń dotyczących kobiecej podmiotowości, a jednocześnie pozostaje medium, które pozwala autorkom twórczo przetwarzać napięcia między emancypacją, neoliberalną regulacją tożsamości a cyfrową kulturą aktywizmu charakterystyczną dla czwartej fali. W tym ujęciu funkcja mitu – jednocześnie polityczna, afektywna i epistemologicznie krytyczna – wyznacza ramy dalszych moich refleksji.

### I.2. „Prze-pisywanie", renarracja czy czytanie *ex novo*? Mit w twórczości kobiet

Potrzeba zredefiniowania kultury, zreinterpretowania tradycyjnych wzorców i wreszcie stworzenia „nowego" języka, którym będzie się opowiadało o kobiecości i kobietach jest zjawiskiem nienowym w feministycznej refleksji badawczej, krytycznej i twórczej. Jego początku należy upatrywać w XX wieku. To właśnie wtedy tradycyjnie pojmowane mitologie zaczęły odgrywać nową rolę – stały się wyrazem aktualnych niepokojów i sposobem ujmowania i komentowania tematów społecznie ważnych. Zauważalna stała się tendencja do sięgania do mitów jako uniwersalnych i głęboko

zakorzenionych w zbiorowej wyobraźni narracji, które mogą służyć jako środki wyrazu dla współczesnych dylematów i refleksji[135]. Mity, które przez wieki były uważane za relikty przeszłości, nagle stały się funkcjonalnym narzędziem interpretacji współczesności. Szczególne znaczenie miało to dla rozwoju krytyki feministycznej: historie wykorzystywanych i skrzywdzonych mitycznych bohaterek (np. Arachne czy Penelopy) i wykonywanych przez nie czynności (najpłodniejsze dla XX-wiecznych feministek były metafory tkactwa i przędzenia, w których upatrywano źródeł kobiecej twórczości) stały się emblematem „walki i sprzeciwu wobec patriarchalnej społeczności i – co więcej – zawsze były traktowane jako symbole kobiet artystek, których czyny i poglądy dokonały przekształceń w utrwalonych społecznych strukturach”[136].

Autorki bowiem, „opowiadając znane wątki na nowo, bądź przedstawiając ich liczne wersje, wpisują się w feministyczny dyskurs; reinterpretują rzekome uniwersalia, tkwiące u korzeni kultury”[137]. Ideologiczne reinterpretowanie historii jest „wręcz kluczowe dla ponowoczesnych opowieści”[138], w których dostrzega się „polemikę z tradycyjnym, patriarchalnym obrazem ról płciowych i próbę prowadzenia opowieści zgodnie z postulatami krytyki feministycznej”[139]. Specyfiką tych reinterpretacji nie jest jedynie dekonstrukcja dominujących wersji mitów, lecz ich twórcze przekształcenie w sposób, który pozwala im wybrzmiewać niczym „echo” oryginalnych opowieści. Eliza Szybowicz określiła to zjawisko jako apokryfizację tych „odzyskanych” historii. Według badaczki polega ono na takim konstruowaniu fabuł powieści, aby stwarzały iluzję ujawnienia autentycznych doświadczeń postaci w kontekście tekstu kanonicznego. Jak precyzuje, apokryfizacja mitu zakłada rewizję:

> fabuły mitycznej, biblijnej, baśniowej, powieściowej, biograficznej czy historycznej zaczerpniętej z biblioteki patriarchatu. Polega na stworzeniu iluzji ujawnienia prawdziwych losów bohaterek w tekście kanonicznym i jest literackim odpowiednikiem pełnych goryczy i nadziei manifestów drugiej fali. Jej teoretyczne zaplecze stanowi więc krytyka dominujących

[135] K. Jaworska, *Penelopa i inne mityczne tkaczki i przędzarki w twórczości polskich poetek* [w:] *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczyce. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*…, dz. cyt., s. 45.

[136] A. de Carlo, *Arachne, Atena i ich córki. Strategia pajęczycy we współczesnej polskiej literaturze kobiecej* [w:] tamże, s. 65.

[137] G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2004, nr 3, s. 173.

[138] M. Skowera, *Baśń i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. Moda – trend – postmodernizm*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013, s. 104, https://open.icm.edu.pl/server/api/core/bitstreams/cb24ebfb-b3ee-46ff-b5b2-367a4cf47e8b/content [dostęp: 20.11.2023].

[139] Tamże.

> androcentrycznych form kultury i postulat wynalezienia alternatywnej kultury kobiecej. Jakkolwiek tonacja apokryficznych demaskacji bywa rozmaita (niektóre są zaledwie przekornymi renarracjami, inne to patetyczne oskarżenia), opierają się na przekonaniu, że powszechnie znane opowieści mityczne, baśniowe, literackie przyczyniają się do utrwalania i powielania patriarchalnego *status quo*[140].

W rezultacie tak konstruowane powieści, poprzez restytucję głosu postaci dotychczas marginalizowanych, pełnią funkcję nie tylko literacką, ale także ideologiczną. Stanowią element procesu rewizji kanonu literackiego otwierającego się na wielość perspektyw oraz dekonstrukcję hierarchicznych struktur wartości dominujących w kulturze literackiej. Tym samym ideologiczna krytyka myśli patriarchalnej, stanowiącej fundament tradycyjnej wizji literatury, staje się centralnym punktem ich twórczości, postrzeganej jako akt oporu wobec utrwalonych wzorców narracyjnych i kulturowych[141]. Istotna jest także kontynuacja funkcji pisarstwa, niebędącej już tylko wyrazem artystycznej ekspresji, lecz przede wszystkim instrumentem, za pomocą którego dokonuje się hermeneutycznej analizy rzeczywistości.

Kluczowym wymiarem procesu „prze-pisywania" staje się dziś nie tylko sama korekta patriarchalnych narracji, ale radykalne „odebranie" mitom ich hegemonicznej funkcji i przekształcenie ich w narzędzia krytyki kultury. Współczesne pisarki doskonale wiedzą, że mit wciąż określa symboliczne ramy kobiecego istnienia – dlatego właśnie poddają go konsekwentnej dekonstrukcji, często nie oglądając się na konserwatywne oczekiwania dotyczące „wierności tradycji". Logika postfeministyczna oraz praktyki czwartej fali umożliwiają im przy tym poruszanie się między ironią, kampową „przesadą", świadomą autoinscenizacją a intersekcjonalnym realizmem, co sprawia, że renarracja mitu wpisuje się dziś w odważną politykę reprezentacji. Nie chodzi już o naprawienie „błędów" tradycji – chodzi o jej „przejęcie" i demontaż. W tym sensie opowieść mityczna staje się dla twórczyń nie tyle kostiumem, ile laboratorium, w którym testują granice tego, co wolno kobiecie – również im, jako piszącym. W świecie zdominowanym przez media społecznościowe, algorytmiczne zarządzanie widzialnością i presję tzw. narracji viralowych, mitologia oferuje im nie tyle ucieczkę, ile pole starcia: pozwala materializować doświadczenia gniewu, oporu czy emancypacyjnej

[140] E. Szybowicz, *Inne historie kobiet. Apokryfy feministyczne w prozie Izabeli Filipiak* [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010, s. 34.

[141] Zob. A. de Carlo, *Wyzwanie Arachne. Rozważania na temat zmian i przeformułowań mitu pająka w polskiej współczesnej literaturze kobiecej* [w:] *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, t. I, red. R. Cudak, K. Pospiszil, Katowice 2018, s. 568–570.

autoekspresji, których *mainstream* nadal stara się unikać i które chce neutralizować. W tej perspektywie sięganie po figury Arachne, Meduzy, Penelopy czy Ariadny to nie tylko gest literacki, lecz także świadoma strategia polityczna, wymierzona w struktury, które przez wieki fetyszyzowały kobiece cierpienie, jednocześnie odmawiając kobietom prawa do sprawczości.

Mitologia grecka (choć nie tylko, o czym przyjdzie jeszcze powiedzieć), gdzie dominuje skłonność do przedstawiania kobiet jako biernych kochanek, posłusznych ofiar albo groźnych potworzyc, staje się więc idealnym polem dla radykalnego „przepisywania". Współczesne pisarki nie próbują nawet maskować swojej nieufności wobec tych narracji; przeciwnie – obnażają ich mechanizmy, „rozbrajają" je ironią, przekształcają w miejsca odzyskiwania głosu. Renarracja mitu jest zatem aktem przewrotu: z przestrzeni, która miała naturalizować męską władzę, czyni się miejsce feministycznego demontażu. Właśnie dlatego reinterpretacje te można traktować jako formę kulturowej rewolucji, w której przeszłość nie zostaje „udoskonalona", lecz skonfrontowana z aktualnymi doświadczeniami i problemami współczesnego świata.

To napięcie znakomicie uchwyciła Adrienne Rich, która określiła feministyczną potrzebę rewizji utrwalonych w kulturze historii jako spojrzenie „świeżym okiem, wkroczenie w stary tekst od nowej strony – to dla kobiet coś więcej niż tylko rozdział w historii kultury: to warunek przetrwania"[142]. Jej intuicja jest dziś szczególnie trafna: pisarki wchodzą w spór nie tylko z mitologiczną tradycją, ale również z liberalnym mitem postfeministycznej „równości", poprzez który maskuje trwanie strukturalnych form wykluczenia, sugerując, że problem praw kobiet został już rozwiązany, a gniew jest *passé*. Proza tworzona przez kobiety stanowi tego zaprzeczenie, a jej twórczynie czynią to z pełną świadomością politycznego „ciężaru" swoich utworów.

W rezultacie współczesne autorki nie tyle podejmują dialog z klasycznymi narracjami, ile konsekwentnie je dekonstruują. Ich twórczość powstaje na styku dyskursów postfeministycznych, czwartofalowych i intersekcjonalnych, dzięki czemu wykracza poza estetyczną rewizję, kształtując nowe modele podmiotowości – odważne, nieraz kontrowersyjne, wielowymiarowe i świadomie sprzeczne z wyobrażeniami utrwalonymi zarówno w mitach, jak i kulturze. Tego rodzaju renarracje zmuszają do

[142] A. Rich, *When We Awaken: Writing as Re-vision* [in:] tejże, *On Lies, Secrets and Silence Prose 1966-1978*, New York 1979, p. 35.

ponownego przemyślenia nie tylko samych opowieści, lecz również kategorii, za pomocą których opisujemy kobiecość, doświadczenie, historię i władzę. To właśnie w tym miejscu konieczne staje się uważniejsze przyjrzenie się pojęciom, którymi operują przedstawiciele i przedstawicielki zarówno postfeminizmu, jak i czwartej fali feminizmu – ich wewnętrznym napięciom, sprzecznościom, politycznym implikacjom oraz temu, w jaki sposób kształtują współczesne strategie przepisywania mitu. To one wyznaczają bowiem teoretyczne ramy dalszej analizy.

Z dwóch wspomnianych zjawisk to postfeminizm jest starszym i bardziej niejednoznacznym nurtem. Jego genezy należy upatrywać w feminizmie trzeciej fali, który rozwijał się w latach 90. XX wieku jako reakcja na *backlash* lat 80. [143]. Pojawiały się głosy, jakoby doszło do „wyczerpania formuły i strategii feminizmu drugofalowego”[144]. Zarówno postfeminizm, jak i feminizm trzeciofalowy[145] wyłaniały się jako reakcje krytyczne wobec jego podstawowych założeń, podważając ich uniwersalność i adekwatność wobec zmieniających się realiów społecznych[146]. Choć podział ruchu feministycznego na kolejne „fale” bywa uznawany za uproszczony i niewystarczający do oddania jego wewnętrznej różnorodności[147], w niniejszym podrozdziale kategorie te

[143] Zob. A.N. Valdivia, S. Projansky, *Feminism and/in Mass Media* [in:] *The Sage Handbook of Gender and Communication*, ed. B.J. Dow, J.T. Wood, Thoysand Oaks-Londyn-New Delhi 2006, pp. 273–296. W tym fragmencie dysertacji dokonałem rekapitulacji zarówno genezy, jak i stanowisk badaczy i badaczek, postfeminizmu i IV fali, które szerzej zostały w publikacji M. Głos, K. Matuszko, “*So, they killed Cassandra first ‘cause she feared the worst” – bohaterki retellingów mitów w najnowszej literaturze kobiet z kręgu anglosaskiego w ujęciu (post)feministycznym*, Rzeszów 2026 [w druku]. Jeśli nie oznaczono inaczej, wszystkie cytaty są tłumaczeniami moim i Kingi Matuszko.

[144] O. Cielemęcka, *Czas feminizmu* [w:] *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze*, red. P. Chudzicka-Dudzik, E. Durys, Łódź 2014, s. 29–30.

[145] Więcej o tej formacji intelektualnej zob.: np. J. Purvis, *Grrrls and Women Together in the Third Wave: Embracing the Challenges of Intergenerational Feminism(s)*, „NWSA Journal” 2004, no 3, pp. 93–123; G. Strand, *Feminizm amerykański trzeciej fali – zmiana i kontynuacja*, „Przegląd Politologiczny” 2011, nr 2, s. 19–27; A. Mrozik, *„Siostrzeństwo nas wyzwoli”?* [w:] tejże, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 235–241; J. Helios, W. Jedlecka, *Urzeczywistnianie idei feminizmu w ogólnoświatowym dyskursie o kobietach*, Wrocław 2018.

[146] Zob. A. McRobbie, *Post-feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime* [in:] *Interrogating postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, ed. D. Negra, Y. Tasker, London 2007, pp. 27–39.

[147] Według Angeli McRobbie takie postrzeganie „nie tylko wpisuje się to w liniową narrację postępu prowadzonego przez kolejne pokolenia […] ale również tłumi pisanie tego rodzaju złożonej historii feminizmów i wielu feministycznych nowoczesności, które mogłyby podważyć często dziennikarskie historie, historie, które niezmiennie mają swoje początki i zakończenia”. Taż, *Inside and Outside the Feminist Academy*, „Australian Feminist Studies” 2009, no 24, p. 126. Natomiast w ujęciu Nicoli Rivers pojęcie „skonsolidowanej i spójnej feministycznej przeszłości, w której kobiety były zjednoczone wokół uniwersalnych celów, jest w najlepszym wypadku romantyzowane, a w najgorszym – narzędziem wykorzystywanym do podważania współczesnego feminizmu lub do uciszania kobiet, które sprzeciwiają się dominującemu poglądowi, sugerując, że szkodzą ruchowi. Chociaż niewątpliwie zdarzały się okresy,

wykorzystuję jako narzędzia porządkujące, zakorzenione w określonych momentach debaty historycznej i krytycznej.

Jedną z postaci najczęściej przywoływanych w kontekście narodzin feminizmu trzeciej fali jest Rebecca Walker, należąca do pokolenia autorek tworzących „w cieniu" osiągnięć feminizmu drugofalowego, a zarazem wobec niego krytycznych. Jej artykuł *Becoming the Third Wave*, opublikowany w 1992 roku na łamach magazynu „Ms", jest interpretowany jako manifest założycielski nowego myślenia feministycznego, wyrażającego potrzebę redefinicji dotychczasowych paradygmatów[148]. Walker artykułuje w nim wyraźne poczucie generacyjnej odrębności, podkreślając, że doświadczenie młodszych kobiet nie mieści się w ramach narracji wypracowanych przez ich poprzedniczki. Wskazuje przy tym na konieczność uwzględnienia wielowymiarowości tożsamości oraz przecięć takich kategorii jak rasa, klasa czy seksualność, które wcześniejsze formy feminizmu ujmowały w sposób fragmentaryczny lub marginalny[149]. Co również istotne, najczęściej powtarzającym się zastrzeżeniem wobec drugiej fali było przekonanie, że nurt ten operował uproszczonym modelem kobiecego doświadczenia, traktując je jako zasadniczo jednorodne i uniwersalne. Taka perspektywa, ufundowana przede wszystkim na doświadczeniach białych, heteroseksualnych kobiet klasy średniej, nie tylko nie obejmowała zróżnicowanych form opresji, lecz także systemowo je unieważniała. Krytyczna odpowiedź na te ograniczenia rozwijała się równolegle w obrębie czarnego feminizmu[150], który od przełomu lat 60. i 70. XX wieku podejmował

gdy wiele kobiet zgadzało się co do potrzeby realizacji określonych celów politycznych, zawsze też istniały wśród nich głosy sprzeciwu". Taż, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*, New York 2017, p. 2.

[148] Zob. R. Walker, *Becoming The Third Wave*, „ProQuest" 1992, no 2/4, pp. 39–41.

[149] Wcześniej termin ten pojawił się w eseju *Second Thoughts on the Second Wave* Deborah Rosenfelt i Judith Stacey z 1987 roku, w którym analizowały feminizm lat 70. i 80., wskazując, że „konkretne cele tego, co niektórzy określają jako trzecią falę feminizmu, już zaczynają się wyłaniać". Też, *Second Thoughts on the Second Wave*, „Feminist Studies" 1987, no 13, p. 359.

[150] Czarne badaczki i aktywistki feministyczne konsekwentnie zwracały uwagę, że doświadczenie kobiet afroamerykańskich nie daje się opisać wyłącznie poprzez kategorię płci. Ich sytuacja społeczna kształtowana jest przez współdziałanie wielu osi nierówności, takich jak rasizm, seksizm oraz hierarchie klasowe, co czyni ją strukturalnie odmienną od doświadczeń białych kobiet. Barbara Smith podkreślała, że „egzystencja, doświadczenie i kultura czarnych kobiet oraz brutalnie złożone systemy opresji, które je kształtują, pozostają w «rzeczywistym świecie» białej i/lub męskiej świadomości poza polem rozważań – są niewidzialne, nieznane, niebrane pod uwagę" (taż, *Toward a Black Feminist Criticism* [in:] *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, ed. E. Showalter, London 1986, p. 168). Audre Lorde w swoich esejach – zwłaszcza *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* (1979) oraz *The Uses of Anger* (1981) – sformułowała jedną z najbardziej wpływowych krytyk dominujących nurtów feminizmu, wskazując, że pomijanie różnicy prowadzi do reprodukcji tych samych mechanizmów władzy, które feminizm deklaruje demontować. Różnorodność – rozumiana jako zróżnicowanie rasowe,

konsekwentną polemikę z feminizmem drugofalowym. Autorki i autorzy związani z tym nurtem (m.in. Alice Walker, Audre Lorde, Barbara Smith, Angela Davis, Kimberlé Crenshaw oraz bell hooks[151]) wskazywali, że doświadczenie kobiecej opresji ma charakter relacyjny i wielowymiarowy, a jego analiza wymaga uwzględnienia krzyżujących się osi władzy i wykluczenia. W ten sposób torowali drogę dla intersekcjonalnych ujęć, które stały się jednym z fundamentów późniejszych form myślenia feministycznego.

Równolegle do tych procesów w refleksji akademickiej i dyskursie medialnym – przede wszystkim w przestrzeni angloamerykańskiej – zaczęło krystalizować się pojęcie postfeminizmu, funkcjonujące jako kategoria opisująca nowe sposoby myślenia o kobiecej podmiotowości. W jego obrębie szczególną wagę przypisywano indywidualnej autonomii oraz sprawczości jednostki, rozumianej jako zdolność do samodzielnego kształtowania trajektorii życiowej, obejmującej zarówno zaangażowanie polityczne i zawodowe, jak i decyzje dotyczące życia prywatnego, relacji czy macierzyństwa. Charakterystycznym elementem tego nurtu stało się także odejście od esencjalistycznych koncepcji płci i tożsamości na rzecz ujęć bardziej elastycznych i negocjowalnych. Warto odnotować, że właśnie te założenia postfeminizmu stały się przedmiotem intensywnej debaty. Akcentowanie wyboru i samostanowienia bywa bowiem odczytywane jako narracja, w której przesuwa się uwagę z relacji strukturalnych na poziom jednostkowych decyzji, osłabiając widoczność systemowych mechanizmów opresji, w szczególności tych reprodukowanych przez porządek patriarchalny. W tym sensie afirmacja indywidualnej sprawczości może działać ambiwalentnie, sprzyjając normalizacji i maskowaniu trwałych układów władzy o charakterze fallocentrycznym. Co

klasowe czy seksualne – nie stanowiła w jej ujęciu zagrożenia dla projektu feministycznego, lecz warunek jego etycznej i politycznej skuteczności. Podobne stanowisko zajmowała bell hooks, zauważając, że problemem nie jest samo koncentrowanie się na doświadczeniach białych kobiet, lecz „publikowanie książek, które koncentrują się wyłącznie na doświadczeniu białej Amerykanki, przyjmując jednocześnie, że to doświadczenie jest doświadczeniem każdej Amerykanki" (taż, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, London 1982, p. 137). W późniejszych pracach hooks doprecyzowywała, iż różnice wynikające z rasy i klasy wpływają na jakość życia, pozycję społeczną oraz style funkcjonowania w stopniu, który nie może zostać zredukowany do wspólnego mianownika kobiecości (zob. taż, *Feminist Theory: From Margin to Center*, London 1984, p. 4).

[151] Zapis pseudonimu (właśc. Gloria Jean Watkins) badaczki jako *bell hooks* jest zabiegiem celowym i zgodnym z jej autorskimi deklaracjami. Rezygnacja z użycia wielki liter stanowi element świadomej strategii ukierunkowanej na decentralizację figury osoby autorskiej oraz zakwestionowanie norm hierarchizujących praktyki pisma i obiegu wiedzy w dyskursie akademickim, co sama wielokrotnie podkreślała m.in. w esejach zawartych w tomie *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (1989).

więcej, wzory konsumpcji, stylów życia oraz modeli tożsamości promowane w ramach postfeministycznego imaginarium często pozostają zakorzenione w normach heteronormatywnych, które w istocie podtrzymują tradycyjne hierarchie płciowe. Dodatkowym ograniczeniem tej perspektywy jest jej wyraźne osadzenie w zachodnim kontekście kulturowym, co problematyzuje jej adekwatność jako narzędzia analitycznego wobec doświadczeń kobiet funkcjonujących poza obszarem globalnej Północy[152].

Warto przyjrzeć się samej etymologii nazwy tego nurtu. Już sama obecność prefiksu „post-" implikuje więcej niż jedynie następstwo czasowe wobec wcześniejszych fal feminizmu jednocześnie sugerując dystansowanie się wobec ich podstawowych założeń oraz do ambicji ponownego przemyślenia zarówno celów, jak i narzędzi feministycznej interwencji. W tym sensie postfeminizm bywał ujmowany jako zjawisko o charakterze generacyjnym – figuratywnie opisywane jako konflikt pomiędzy „matkami" a „córkami" feminizmu – i oceniany jako formacja, która nie tyle rozwija wcześniejsze postulaty, ile poddaje je selektywnej rewizji lub wręcz kwestionuje ich aktualność[153]. Z tej perspektywy pojawiały się interpretacje postrzegające postfeminizm jako zerwanie z feministyczną tradycją, a nawet symptom osłabienia lub niepełnego przyswojenia świadomości feministycznej przez młodsze pokolenia kobiet. Równocześnie jednak badaczki i badacze zwracają uwagę, że powszechne w debacie publicznej traktowanie postfeminizmu jako kategorii oczywistej i jednoznacznej zaciera faktyczne kontrowersje towarzyszące temu pojęciu. Stephanie Genz i Benjamin Brabon dowodzą, że redukowanie postfeminizmu do spójnego, jednowymiarowego projektu analitycznego okazuje się problematyczne z kilku istotnych względów:

> zakłada rozróżnienie między „autentycznym" i nieskażonym feminizmem z jednej strony, a podejrzanym, zwykle skomercjalizowanym postfeminizmem z drugiej; przyjmuje jednowymiarową interpretację prefiksu „post" – a przez to samego „postowania" feminizmu – jako „antyfeminizmu"; pomija też pewne nakładania się i sprzeczności, które charakteryzują konteksty postfeministyczne, tym samym ograniczając możliwości interpretacyjne postfeminizmu[154].

[152] Zob. np. S. Mahmood, *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton 2005; C. Hemmings, *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham 2011; S. Madhok, A. Phillips, K. Wilson, *Gender, Agency, and Coercion*, London 2013.

[153] Zob. L. Adkins, *Passing on Feminism: From Consciousness to Reflexivity?*, „European Journal of Women's Studies" 2004, no 4, p. 429.

[154] S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*, Edinburgh 2009, p. 6.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że określenie „pokolenie postfeministyczne" nie odnosi się do zwartej ani jasno wyodrębnionej zbiorowości[155]. Również w dalszych ustaleniach Genz i Brabon postulują, że postfeminizm nie funkcjonuje jako spójny program ideowy, lecz raczej jako heterogeniczne pole dyskursywne, w obrębie którego krzyżują się często sprzeczne tendencje i narracje. Bywa on bowiem wiązany zarówno z reakcją backlashową wobec feminizmu, z profeministycznymi strategiami trzeciej fali, z apolitycznymi nurtami spod znaku *Girl Power*, jak i z afirmującym indywidualizm „feminizmem władzy" o orientacji „*me first*", a także z akademickimi odmianami feminizmu postmodernistycznego[156].

Pojawiające się tutaj zróżnicowanie stanowisk wobec postfeminizmu znajduje odzwierciedlenie w kolejnych przykładach z literatury przedmiotu[157]. Co znamienne, w badaniach anglosaskich spotkać można zarówno ujęcia wyraźnie krytyczne, jak i takie, które dostrzegają w postfeminizmie pewien potencjał rewizyjny. W polskim kontekście akademickim dominuje natomiast perspektywa zdecydowanie bardziej sceptyczna i problematyzująca, co ma swoje uwarunkowania w przemianach polityczno-społecznych

[155] Zob. N. Whittier, *Feminist Generations: The Persistence of the Radical Women's Movement*, Philadelphia 1995, p. 228.

[156] S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism…*, dz. cyt., p. 10.

[157] Spośród licznych opracowań tego zagadnienia warto wymienić m.in.: N. Pinterics, *Riding the Feminist Waves: In with the Third?*, „Canadian Women's Studies" 2001, no 20/21, pp. 15–23; D. Negra, Y. Tasker, *Introduction: Feminist politics and postfeminist culture* [in:] *Interrogating postfeminism…*, dz. cyt., pp. 1–26; F. Adriaens, *Post Feminism in Popular Culture: A Potential for Critical Resistance?*, „Politics and Culture" 2009, no 4, pp. 11–39; M. Frąckowiak-Sochańska, *(Post)feminizm – dyskurs egalitarny czy narzędzie generowania nierówności? Spór o obszary (nie)równości płci* [w:] *Spór o społeczne znaczenie społecznych nierówności*, red. K. Podemski, Poznań 2009, s. 149–170; R. Hammer, D. Kellner, *Third-Wave Feminism, Sexualities, and the Adventures of the Posts* [in:] *Women, Feminism, and Femininity in the 21st Century: American and French Perspective*, ed. B. Mousli, E.-A. Roustang-Stoller, New York 2009, pp. 1–23; S. Nowak, *Postfeminizm, kultura popularna i konserwatywna modernizacja* [w:] *Kobiety w społeczeństwie polskim*, red. H. Szczodry, A. Palęcka, M. Warat, Kraków 2011, 1–20; F. Adriaens, S. Van Bauwel, *Sex and the city: A Postfeminist Point of View? Or How Popular Culture Functions as a Channel for Feminist Discourses*, „Journal of Popular Culture" 2014, no 1, pp. 1–22; V.L. Schanoes, *Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory: Feminism and Retelling the Tale*, Farnham 2014; R. Gill, *The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism: 10 years on*, „European Journal of Cultural Studies" 2017, no 6, 606–626; P. Lewis, Y. Benschop, R. Simpson, *Postfeminism, Gender and Organization*, „Gender, Work and Organization" 2017, no 3, pp. 213–235. To także obiekt moich badań w kontekście literatury: zob. np. K. Matuszko, M. Głos, *„Pętano nas wszystkie przez całe życie, seksualnie, społecznie i kulturowo. Czas odwrócić role! Teraz my będziemy pętać!" – proza Agnieszki Szpili w kontekście postfeminizmu i postpornografii*, dz. cyt., s. 483–503. Istotnym elementem refleksji postfeministycznej jest także zwrot ku analizie kultury popularnej i mediów. Badacze i badaczki tego nurtu koncentrują się na tym, w jaki sposób przekazy medialne uczestniczą w konstruowaniu tożsamości płciowych, jakie modele kobiecości i męskości są w nich reprodukowane oraz jak utrwalane są stereotypy płciowe funkcjonujące w obiegu kulturowym. Zob. m.in. A.E. Kinser, *Negotiating spaces for/through third-wave feminism*, „NWSA Journal" 2004, no 16, pp. 124–153; L.A. Omonua, E.D. Akpor, W.O. Olley, *Mass Media Coverage of Women and Gender Inequality*, „African Journal of Social Sciences and Humanities Research" 2023, no 4, pp. 150–165.

po roku 1989. Z tego względu dalsze rozważania rozpocznę od omówienia najważniejszych z perspektywy niniejszej dysertacji analiz anglojęzycznych a później przejdę do ustaleń rodzimych naukowców i naukowczyń.

W większości prac postfeminizm bywa oceniany skrajnie negatywnie. Jedno z najwyrazistszych stanowisk należy do Sarah Projansky, która określiła go jako zjawisko „z definicji sprzeczne, jednocześnie feministyczne i antyfeministyczne, wyzwalające i represyjne, twórcze i hamujące postęp społeczny”[158]. W podobnym tonie utrzymane są inne głosy krytyczek podnoszących kwestie sposobów, w jakie postfeministki odnoszą się do dziedzictwa drugiej fali. Należą do nich m.in. Sarah Gamble wskazująca na jego tendencję do trywializowania wcześniejszych feminizmów[159] oraz Rebekka Stringer, która opisała go jako formę „błędnego odczytania” feminizmu drugiej fali, redukowanego do narracji opartej na „wiktymologii”[160]. To właśnie ten spór stał się jednym z głównych punktów inicjujących konflikt między (post)feministycznymi „matkami” i „córkami”, który miał zarówno wymiar symboliczny, jak i, w niektórych przypadkach, dosłowny. Dla pokolenia „córek” postfeminizm wydawał się projektem „nie tylko bardziej satysfakcjonującym, ale też o wiele bardziej zabawnym”[161] niż normatywna wizja kobiecości proponowana przez drugą falę. Z perspektywy części badaczek nurt ten był jednak deprecjonowany i łączony z „zainteresowaniem markowymi ubraniami, […] chodzeniem na siłownię, […] zainteresowaniem seksem, […] plotkowaniem z koleżankami”[162]. W kontrze do tego wizerunku druga fala bywała przedstawiana jako formacja ascetyczna i opresyjna: jej reprezentantki postrzegano jako „nieprzyjemne strażniczki tajemnic wolności politycznej”[163] lub jako osoby „męskie, nieatrakcyjne dla mężczyzn, pruderyjne, pozbawione poczucia humoru i źle ubrane: w skrócie – lesbijki”[164]. Na potrzeby dalszych refleksji należy doprecyzować, że

[158] S. Projansky, *Mass Magazine Cover Girls: Some Reflections on Postfeminist Girls and Postfeminism's Daughters* [in:] *Interrogating Postfeminism: Gender and The Politics of Popular Culture*, dz. cyt., p. 68.

[159] S. Gamble, *Postfeminism* [in:] *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, ed. taż, London 1998, pp. 43–54.

[160] R. Stringer, *Knowing Victims. Feminism, Agency and Victim Politics in Neoliberal Times*, London–New York 2014, p. 18.

[161] S. Budgeon, *Fashion Magazine Advertising: Constructing Femininity in the "Postfeminist" Era* [w:] *Gender & Utopia in Advertising: A Critical Reader*, ed. L. Manca, A. Manca, Lisle 1994, p. 60.

[162] M. Benn, *Madonna and Child: Towards a New Politics of Motherhood*, London 1998, p. 224.

[163] I. Whelehan, *The Feminist Bestseller: From Sex and The Single Girl to Sex and the City*, Basingstoke 2005, p. 180.

[164] C. Hemmings, *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, dz. cyt., p. 8.

postfeminizm, choć bywa(ł) przedstawiany jako forma „nowego feminizmu", w istocie nie stanowi radykalnego zerwania z wcześniejszymi falami, lecz raczej ich przemieszczenie i resygnifikację[165]. W jego obrębie funkcjonował między innymi tzw. „feminizm władzy" (*power feminism*), przeciwstawiany „feminizmowi ofiar" (*victim feminism*), rozumianemu jako narracja skoncentrowana na krzywdzie, zależności i braku sprawczości kobiet[166].

Wśród autorek najczęściej przywoływanych w kontekście krytyki feminizmu drugiej fali znajdują się m.in. Naomi Wolf, Rene Denfeld, Kate Roiphe oraz Natasha Walter, których interwencje sytuowane są zazwyczaj w obrębie debat określanych mianem (proto)postfeministycznych. Ich stanowiska łączy dystans wobec drugofalowego akcentowania strukturalnej opresji oraz sprzeciw wobec polityzowania codziennych doświadczeń kobiet. Szczególnie wyraźnie perspektywa ta artykułowana jest w pracy Natashy Walter *The New Feminism* (1998), w której autorka postuluje daleko idące odpolitycznienie sfery prywatnej, argumentując, że:

> hasło „to, co osobiste, jest polityczne" pojawiło się w latach siedemdziesiątych w debatach dotyczących aborcji, molestowania seksualnego, gwałtu oraz podziału pracy domowej, często z dobrym, a nawet rewolucyjnym skutkiem. Jednak utożsamienie tego, co osobiste,

[165] S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism…*, dz. cyt., p. 65.

[166] W tym ujęciu tzw. feminizm ofiar bywał definiowany jako dyskurs „purytański, opierający się na nienawiści do mężczyzny i obsesji definiowania kobiet jako «ofiar»" (N. Wolf, *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the 21st Century*, London 1993, p. XVII). Taka perspektywa wiązała się z postrzeganiem kobiet jako podmiotów zasadniczo „bezsilnych", a jednocześnie z idealizacją ich zdolności reprodukcyjnych jako rzekomego „dowodu" moralnej wyższości nad mężczyznami (zob. S. Šnircová, *Postfeminist Trends in Contemporary Young Adult Literature: The Reassessment of The Victim/ Perpetrator Binary in Helen Cross's "My Summer of Love"*, „Original Scientific Paper" 2018, no 3, p. 93). Kobiecość była tu konstruowana jako z natury niekonfliktowa, kooperatywna i pacyfistyczna, przeciwstawiana męskiej rywalizacji, agresji i dążeniu do dominacji. W efekcie różnice płciowe ulegały naturalizacji, a binarny podział ról zostawał paradoksalnie utrwalony, mimo deklarowanego celu emancypacyjnego. Na tym tle feminizm władzy przedstawiał się jako projekt przeciwstawny. Jego podstawowym założeniem było przekonanie, że cechy tradycyjnie przypisywane męskości – takie jak „agresja, rywalizacja, pragnienie autonomii i separacji, a nawet zachowania egoistyczne i przemocowe" (N. Wolf, *Fire with Fire*…, dz. cyt., p. 150) – stanowią integralną część ludzkiej, a więc również kobiecej tożsamości, podobnie jak opiekuńczość czy empatia. Kluczowe miało być uznanie, że kobiety, podobnie jak mężczyźni, muszą nauczyć się „ujarzmiać te impulsy", zamiast wypierać je w imię normatywnych ideałów kobiecości. W tym sensie feminizm władzy jawił się jako afirmacja siły, autonomii i sprawczości kobiet, a zarazem próba zerwania z narracją o ich strukturalnej bezradności. Taka wizja nie pozostała jednak bez krytyki. Sarah Gamble problematyzuje podstawowe założenie tego nurtu, pytając prowokacyjnie: „cała jej [Naomi Wolf – M.G.] argumentacja opiera się na założeniu, że władza jest do wzięcia […] czy rzeczywiście może to być aż tak proste?" (S. Gamble, *Postfeminism*…, dz. cyt., p. 48). Badaczka zwraca uwagę na uproszczenie, jakie kryje się w przekonaniu o powszechnej dostępności władzy oraz o możliwości jej indywidualnego „przejęcia" bez uwzględnienia szerszego kontekstu społecznego. Gamble podkreśla, że struktury ekonomiczne i kulturowe, w których funkcjonują kobiety, nie są neutralne ani łatwe do przekroczenia, a sama retoryka samokontroli czy samodoskonalenia nie gwarantuje realnej autonomii ani trwałej zmiany relacji władzy.

> z tym, co polityczne w sposób zbyt absolutny i nieustępliwy doprowadziło feminizm do ślepego zaułka[167].

W podobnym duchu Rene Denfeld sformułowała jeden z najbardziej radykalnych zarzutów wobec feminizmu drugiej fali, zaznaczając, że zamiast realnie poszerzać zakres kobiecej autonomii, nurt ten prowadził do jej paradoksalnego zawężenia. Zdaniem Denfeld, dyskurs drugofalowy reprodukował restrykcyjne normy dotyczące kobiecej seksualności i cielesności, przywracając – pod pozorem emancypacji – dziewiętnastowieczne wyobrażenia o kobiecej moralności, kontroli nad ciałem oraz normatywnych granicach pożądania:

> w imię feminizmu te ekstremistki wyruszyły na moralną i duchową krucjatę, która miałaby nas cofnąć do czasów gorszych niż czasy naszych matek – do dziewiętnastowiecznych wartości dotyczących moralności seksualnej, duchowej czystości i politycznej bezradności. […] współczesny feminizm miałby stworzyć tę samą moralnie czystą, lecz bezradnie męczenniczą rolę, jaką kobiety cierpiały sto lat temu[168].

Analogicznie krytyczne stanowisko wobec feminizmu drugiej fali zajmowała Kate Roiphe, córka Anne Roiphe, jednej z jego reprezentantek, co dodatkowo wpisuje jej refleksję w narrację konfliktu generacyjnego między feministycznymi „matkami" i „córkami". Pisarstwo Roiphe wyrastało z wyraźnego dystansu wobec nurtu, z którym identyfikowała się generacja jej matki, i koncentrowało się na afirmacji indywidualnej sprawczości kobiet oraz ich prawa do samodzielnego decydowania o własnym ciele, seksualności i życiowych wyborach. Z perspektywy współczesnych debat postulaty te bywają jednak oceniane ambiwalentnie, a niekiedy wręcz krytycznie, jako przejaw narracji zbliżonej do *victim-blamingu*. W książce *The Morning After: Sex, Fear and Feminism* (1993) Roiphe argumentowała, że inicjatywy antygwałtowe nie tylko nie wzmacniają pozycji kobiet, lecz mogą działać w sposób odwrotny, utrwalając ich wizerunek jako podmiotów słabych i pozbawionych sprawczości. Autorka krytykowała feminizm, który – jej zdaniem – konstruował obraz „kobiet jako ofiar, obrażonych przez brudny dowcip profesora, werbalnie naciskanych na seks przez rówieśników"[169], wpisując kobiece doświadczenie w ramy permanentnej podatności na krzywdę. Ten sposób myślenia dobrze oddaje przywoływana przez Astrid Henry metafora feminizmu jako „surowej matki", która narzuca kobietom zestaw norm i zasad regulujących ich

[167] N. Walter, *The New Feminism*, London 1998, p. 4.

[168] R. Denfeld, *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*, New York 1995, p. 10.

[169] K. Roiphe, *The Morning After: Sex, Fear and Feminism*, Boston 1993, p. 6.

zachowanie. W tej optyce feminizm jawił się Roiphe jako system ograniczeń, tłumiący indywidualność i wolność kobiet poprzez „długą listę zasad i regulacji”[170]. Jak zauważa Henry, opisywany przez Roiphe feminizm „niewiele miał wspólnego z feminizmem, który znałam”[171], co wskazuje na głęboką rozbieżność doświadczeń i oczekiwań pomiędzy różnymi pokoleniami kobiet identyfikujących się (lub nie) z ruchem feministycznym.

Zbliżone, choć jeszcze bardziej radykalne, stanowisko zajmowała również Camille Paglia, która w zbiorze esejów *Sex, Art and American Culture* (1992) wzywała do wypracowania „nowego rodzaju feminizmu, który akcentuje osobistą odpowiedzialność i jest otwarty na sztukę i seksualność we wszystkich ich mrocznych, niepokojących tajemnicach”[172]. W przeciwieństwie jednak do części autorek sytuowanych w obrębie krytyki drugiej fali, Paglia posunęła się znacznie dalej, konsekwentnie przypisując ofiarom przemocy seksualnej współodpowiedzialność za doznaną krzywdę. W jej ujęciu kobieta, która „upija się do nieprzytomności na męskiej imprezie, jest głupia”[173], a ta, która „idzie sama na górę z mężczyzną na takiej imprezie, jest idiotką”[174], zaś jeśli jest „pijana, jest współwinna”[175]. Argumentacja ta wpisywała się w szerszą wizję seksualności jako sfery rządzącej się logiką dominacji, w której – jak twierdziła Paglia – „męskie pożądanie, które podnieca kobiety. […] Nie odpycha ich”[176]. Prowadziło to do naturalizacji asymetrii władzy oraz przemocy seksualnej, traktowanych jako nieodłączny element relacji płciowych. Z perspektywy współczesnych debat feministycznych stanowisko Paglii budzi zasadnicze kontrowersje, zwłaszcza w kontekście kategorii zgody, odpowiedzialności sprawcy oraz kobiecej autonomii seksualnej. Jej koncepcja „osobistej odpowiedzialności”, choć deklaratywnie emancypacyjna, bywa dziś odczytywana jako narracja reprodukująca patriarchalne mechanizmy obciążania kobiet konsekwencjami strukturalnej przemocy.

Z kolei Angela McRobbie zwraca uwagę, że charakterystyczna dla postfeminizmu retoryka „wolności wyboru” bywa w istocie narzędziem legitymizującym powrót do

[170] A. Henry, *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century*, New England 2003, p. 209.
[171] Tamże.
[172] C. Paglia, *Sex, Art, and American Culture*, London 1992, p. VII.
[173] Tamże, p. 51.
[174] Tamże.
[175] Tamże, p. 59.
[176] Tamże.

tradycyjnych ról płciowych[177] – takich jak gospodyni domowa czy uprzedmiotowiony obiekt seksualny[178] – przedstawianych jako świadome i emancypacyjne decyzje jednostki. Zaś Amber E. Kinser idzie w swoich rozważaniach jeszcze dalej, wskazując, że feminizm w swojej postfeministycznej odsłonie okazuje się projektem pozornym, ponieważ:

> myli się go z oporem jako takim. W tej formie uznaje się za niego wszelkie odrzucanie ograniczeń kulturowych, zwłaszcza przez kobiety. Genialnością postfeminizmu jest przejęcie języka feministycznego, a następnie powiązanie go z pewnymi zachowaniami konsumenckimi, zaspokajającymi u młodych ludzi głód wyjątkowości, nawet jeśli oferowana unikalność jest dla wszystkich taka sama. Ten „wolnorynkowy indywidualizm" czy „feminizm konsumencki" nie tworzy ruchu feministycznego, a mimo to pozwala kobietom czuć, że to robi i że są jego częścią. Jeśli [kobieta – M.G.] kupi herbatę przeznaczoną tylko dla kobiet lub […] czarny lakier do paznokci zamiast różowego, albo właśnie kupi różowy żeby pokazać, że nie boi się kobiecości, bądź kupuje L'Oreal, bo jest tego warta […], to te zachowania nie są feminizmem, choć często funkcjonują jako jego substytut[179].

W badaniach poświęconych postfeminizmowi wielokrotnie wskazuje się na jego strukturalne ograniczenia, wśród których wymienia się m.in. silne osadzenie tego nurtu w określonym kapitale społecznym, wieku oraz rasie. Zwraca się uwagę na jego koncentrację na młodości oraz traktowanie doświadczenia białej klasy średniej jako normatywnego punktu odniesienia, co skutkuje marginalizacją innych pozycji społecznych i tożsamościowych[180]. Postfeministyczne narracje medialne – silnie powiązane z logiką konsumpcji i rozrywki – konstruują wizję tożsamości jako projektu

[177] Stephanie Genz dowodzi iż „postfeminizm oferuje nowy sposób konceptualizacji sfery domowej jako przestrzeni sporu dotyczącego kobiecej podmiotowości, w której kobiety i feministki aktywnie zmagają się z przeciwstawnymi kulturowymi konstrukcjami gospodyni domowej", ponieważ taka perspektywa „pozwala przekroczyć impas krytyczny (uwięziony w logice dualistycznej) i na nowo odczytać postać gospodyni domowej jako figurę polisemantyczną, uwikłaną w napięcie między tradycją a nowoczesnością, przeszłością a teraźniejszością". Taż, *„I Am Not a Housewife, but…": Postfeminism and the Revival of Domesticity* [in:] *Feminism, Domesticity and Popular Culture*, ed. S. Gillis, J. Hollows, New York–London 2009, pp. 49–50. Współcześnie jest to realizowane w tzw. nurcie „tradwife" (od *traditional wife*), który jest „nie tylko estetyką czy pandemiczną modą lub dziwacznym kaprysem, lecz dla wielu kobiet tożsamością. […] *Tradwife* to kobieta, która wierzy w «tradycyjne» role płciowe". D. Proctor, *The #tradwife persona and the rise of radicalized white domesticity*, „Persona Studies" 2022, no 2, p. 7. Poprzez „estetykę" należy rozumieć style występujące w przestrzeni internetowej i *social mediach* (np. Instagram czy TikTok), które „odzwierciedlają emocje oraz przeżycia wybranych grup społecznych. Ta forma komunikacji, funkcjonuje na zasadzie memu pod postacią obrazu, filmu lub dźwięku". Z. Pawluk, *Motyw męskości w estetyce cottagecore. Badania memetyczne* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, dz. cyt., s. 72. Zob. także: M.L. Zahay, *What „Real" Women Want: Alt-Right Femininity Vlogs as an Anti-Feminist Populist Aesthetic*, „Media and Communication" 2022, no 4, pp. 1–10; A. Deem, *„Feminine, Not Feminist". Trad Truth-making on Social Media*, „Ethnologia Europaea" 2023, no 2, pp. 1–20.

[178] A. McRobbie, *Post-feminism and popular culture*…, dz. cyt., p. 11.

[179] A.E. Kinser, *Negotiating Spaces for/through Third-Wave Feminism*, dz. cyt., p. 144.

[180] Y. Tasker, D. Negra, *Introduction: Feminist Politics And Postfeminist Culture*, dz. cyt., p. 2.

możliwego do zrealizowania poprzez odpowiednie wybory stylu życia. Przyjemność, samorealizacja i estetyczna satysfakcja zostają w nich przedstawione jako dobra powszechnie dostępne. Tego rodzaju obraz zaciera jednak realne różnice wynikające z uwarunkowań klasowych, rasowych czy ekonomicznych, które w praktyce determinują zakres dostępnych możliwości. Postfeminizm, wspierany retoryką indywidualizmu oraz konsumpcyjnych strategiach samospełnienia, redukuje emancypację do zestawu rozpoznawalnych praktyk i stylów życia. W takiej konfiguracji opór wobec patriarchalnego porządku traci swój krytyczny potencjał, ponieważ nie prowadzi do zakwestionowania systemowych nierówności. Przeciwnie – może sprzyjać ich reprodukcji, legitymizując tradycyjne role płciowe jako rezultat „wolnego wyboru" jednostki. W postfeminizm wpisane jest również:

> żartobliwe podchodzenie do tradycyjnej problematyki feministycznej, łączenie kwestii płci, praw kobiet i „polityki ciała" z elementami kultury popularnej – muzyką, nowymi mediami, modą. Popfeminizm wykorzystuje symbole światowej popkultury, by stworzyć krytyczną, lokalną i indywidualną subkulturę, nową publiczną i widoczną przestrzeń oporu definiowaną przez płeć, a nie ograniczaną przez nią[181].

Dodatkowo, w licznych współczesnych tekstach postfeministycznych powracają dobrze znane problemy i postulaty, przedstawione jednak w bardziej złożony i pilny sposób – uwypuklający pogorszenie niektórych aspektów życia oraz ujawniający nowe formy nierówności i niesprawiedliwości. Ich autorki stawiają pod znakiem zapytania:

> utowarowienie życia i wartości kobiet oraz osiągnięcie równouprawnienia w życiu społecznym, politycznym, kulturalnym, osobistym i ekonomicznym, a także podkopują elementy utopijnych feministycznych wizji. Najwyraźniej równość płciowa i seksualne wyzwolenie są niedostatecznie widoczne w miękkiej i twardej pornografii, na przykład zamaskowanej jako „czego pragną kobiety" w filmach i literaturze takich jak *Pięćdziesiąt twarzy Greya*[182].

Badacze i badaczki feministyczne zwracają również uwagę na to, jak silnie postfeminizm jest osadzony w kulturze popularnej. Jak zauważają Joanne Hollows i Rachel Moseley większość ludzi uświadamia sobie „feminizm poprzez jego reprezentację w kulturze popularnej"[183] oraz że „dla wielu kobiet naszego pokolenia formacyjne rozumienie i identyfikacja z ideami feministycznymi miały miejsce niemal wyłącznie w

[181] C. Smith-Prei, *„Knaller-Sex für alle": Popfeminist Body Politics in Lady Bitch Ray, Charlotte Roche, and Sarah Kuttner*, „Studies in 20th & 21st Century Literature" 2011, no 1, p. 20.

[182] G. Wisker, *Postfeminist Gothic* [in:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, ed. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edinburgh 2019, p. 49.

[183] J. Hollows, R. Moseley, *Popularity Contests: The Meanings of Popular Feminism* [in:] *Feminism in Popular Culture*, ed. też, Oxford 2006, p. 2.

obrębie kultury popularnej”[184]. Podobnie Rosalind Delmar podkreśla, że „w praktyce niemożliwe jest omawianie feminizmu bez omawiania wizerunku feminizmu i feministek”[185]. Te spostrzeżenia pokazują, że feminizm obecny w popkulturze staje się punktem odniesienia dla szerokiego grona odbiorców i odbiorczyń, kształtując zarówno ich świadomość polityczną, jak i osobiste doświadczenia związane z równością płci.

Jak wspomniałem we wstępie do dysertacji, nieco odmienne stanowiska i poglądy dotyczące postfeminizmu przedstawiają polskie badaczki. Monika Świerkosz takiego stanu rzeczy upatruje przede wszystkim w międzypokoleniowej feministycznej debacie dotyczącej relacji między drugą i trzecią falą, która skłoniła rodzime krytyczki, działaczki i naukowczynie do „zastanowienia się nad adekwatnością zachodnich modeli dyskursu (o) przeszłości do opisu polskiej historii ruchu kobiet”[186]. Inicjujący głos w tej dyskusji należał do Agnieszki Graff, która w artykule *Odmienna chronologia. Refleksje nad feminizmem we współczesnej Polsce* (2007) wskazywała na nieadekwatność zarówno falowego modelu rozwoju feminizmu, jak i matroforycznej narracji „matek i córek” wobec polskich realiów historycznych. Graff argumentowała, że w Polsce nie doszło do ukształtowania się drugiej fali jako wyraźnego, pokoleniowego ruchu politycznego, co sprawiło, iż tzw. trzecia fala nie mogła definiować swojej tożsamości w opozycji do wcześniejszej tradycji – w przeciwieństwie do sytuacji amerykańskiej[187]. W konsekwencji – jak zauważała – młodsze aktywistki częściej wprowadzały feminizm do debaty publicznej w dialogu ze starszym pokoleniem kobiet, które nie identyfikowały się z nim jako ruchem politycznym. Teza o „nieistnieniu” drugiej fali w Polsce spotkała się jednak z krytyką ze strony innych badaczek, m.in. Barbary Limanowskiej, które zwracały uwagę, że feminizm po 1989 roku funkcjonował raczej jako pole współistnienia i nakładania się

[184] Tamże.

[185] R. Delmar, *What is Feminism?* [in:] *What is Feminism?*, ed. J. Mitchell, A. Oakley, Oxford 1986, p. 8.

[186] M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, dz. cyt., s. 79.

[187] Zob. A. Graff, *Odmienna chronologia. Refleksje nad feminizmem we współczesnej Polsce*, „Zadra” 2007, nr 3–4, s. 11–16. Warto podkreślić, że pierwotnie tekst Graff ukazał się w zagranicznym czasopiśmie „Journal of International Women’s Studies” w numerze z 2003, którego tematem przewodnim było zjawisko trzeciofalowego feminizmu. Fakt ten podkreśla pozycję autorki jako reprezentantki pokolenia trzeciej fali, zaś z drugiej znakomicie oddaje paradoksalność rodzimych inicjatyw feministycznych – jednocześnie akcentujących własną odrębność i podążających za międzynarodowymi projektami globalnego ruchu kobiet.

różnych strategii i orientacji ideowych niż jako sekwencja wyraźnie oddzielonych generacyjnie fal[188].

Dyskusje prowadzone w latach 90. – zwłaszcza w 1993–1997 roku na łamach periodyku „Pełnym Głosem" oraz późniejszych redakcji feministycznych (np. „Katedry", „Biuletynu OŚKi" czy „Zadry") – koncentrowały się wokół problemu braku języka zdolnego opisać strukturalne nierówności płci oraz trudności w wykształceniu feministycznej świadomości zbiorowej w warunkach posttransformacyjnych[189]. Feminizm w Polsce rozwijał się wówczas jako projekt wewnętrznie zróżnicowany: od ujęć akcentujących wspólnotowy wymiar działania politycznego, po koncepcje podkreślające znaczenie indywidualizmu i strategii marginalności. Jak referuje Świerkosz, wówczas pojawiały się dwa główne problemy związane z (nie)obecnością feminizmu w Polsce w latach 80. i 90.:

> Pierwszy dotyczył samego użycia terminu „feminizm", który w debacie publicznej pojawiał się rzadko, bo nie do końca było wiadomo, co on dokładnie oznacza. Drugi zaś polegał na niewykształceniu się wśród Polek świadomości bycia nie tyle nawet symboliczną wspólnotą kobiet, ile po prostu grupą społeczną. Te dwa nakładające się na siebie problemy spowodowały, że w Polsce zapanował „język niemówienia"[190].

Z perspektywy czasu coraz częściej wskazuje się, że zasadniczym problemem nie była sama odmienna chronologia polskiego feminizmu, lecz raczej metodologiczne przenoszenie zachodnich kategorii bez uwzględnienia lokalnych uwarunkowań historycznych i politycznych. Zdaniem Sławomiry Walczewskiej, utrudnienia te nie ograniczały się jedynie do feminizmu, a wszystkich, niekonserwatywnych, progresywnych dyskursów po upadku komunizmu, ponieważ trudno było „znaleźć język, w którym można byłoby wypowiedzieć, że jest źle i że trzeba coś gruntownie zmienić, a jednocześnie nie kojarzyć się z minioną epoką"[191].

W świetle przywołanych debat wyraźnie widać, że postfeminizm w polskim kontekście nie może być interpretowany ani jako prosty import zachodnich modeli teoretycznych, ani jako jednoznaczna kontynuacja czy negacja wcześniejszych fal

[188] Zob. np. B. Limanowska, *Dlaczego w Polsce nie ma feminizmu?*, „Pełnym Głosem" 1993, nr 1, s. 3–24.

[189] Szczegółową analizę wspomnianych dyskusji fundamentalnych dla tożsamości polskiego feminizmu przeprowadziła Bernadetta Darska. Zob. taż, *Głosy kobiet. Prasa feministyczna po roku 1989 wobec tożsamości i dyskursu*, Olsztyn 2009.

[190] M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*…, dz. cyt., s. 80.

[191] S. Walczewska, *Jaki feminizm czyli dokąd idzie Marianna?*, „Pełnym Głosem" 1997, nr 5, s. 48.

feminizmu. Jego specyfika wynika z historycznej nieciągłości ruchu kobiecego, równoczesnego oddziaływania różnych paradygmatów feministycznych oraz długotrwałych trudności w wypracowaniu stabilnej genealogii i języka politycznego. W konsekwencji postfeminizm funkcjonuje w Polsce jako formacja niejednorodna, negocjująca swoje znaczenia pomiędzy potrzebą emancypacyjnej artykulacji a dystansem wobec feminizmu jako tożsamościowej etykiety. Zaobserwowała to m.in. Joanna Sieracka zwracając uwagę, iż jest to zjawisko „ambiwalentne, pełne sprzeczności i odrębne zarówno od trzeciofalowego feminizmu, jak i antyfeminizmu”[192]. Takie ujęcie sytuowałoby postfeminizm nie tyle po jednej ze stron ideologicznego sporu, ile raczej w przestrzeni pomiędzy nimi, jako formację hybrydyczną i adaptacyjną. Podobny sposób myślenia obecny jest w analizach Agnieszki Gromkowskiej-Melosik, która – posługując się terminem popfeminizm – zauważa, że dyskurs ten „wydaje się trywialny i zaprzecza ideałom feminizmu, […] jednak pozwala na osiągnięcie subiektywnego poczucia emancypacji i upodmiotowienia”[193]. Badaczka podkreśla przy tym, że „ikony popfeminizmu stanowią symbole asertywności, wyzwolonej i świadomej siebie seksualności, decyzyjności i samorealizacji”[194]. Z kolei Olivia Kłusek proponuje określenie tych zjawisk jako pop-, pseudo- lub post- wersji feminizmów, akcentując ich zapośredniczony, medialny i fragmentaryczny charakter[195]. Zbliżone rozpoznania formułuje Weronika Kostecka, jednak konsekwentnie posługuje się pojęciem „postfeminizmu”, argumentując, że „jeśli utożsamiamy oba te pojęcia, jednocześnie przyjmując, że «postfeminizm» ma konotacje negatywne, przedrostek «pop» zdaje się mieć znaczenie pejoratywne, w związku z czym zdeprecjonowana zostaje sama kultura popularna”[196]. Tym samym wybór terminologii staje się nie tylko kwestią opisu, lecz także wartościowania kultury popularnej jako potencjalnej przestrzeni feministycznej artykulacji.

[192] J. Sieracka, *Postfeministyczne próby odzyskania „kobiecego doświadczenia” jako odpowiedź na trzeciofalowy kryzys zwrotu doświadczeniowego* [w:] *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*, red. Ł. Gajewski, J. Osiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 76–83.

[193] A. Gromkowska-Melosik, *Power Girl i kontrowersje wokół (pop)kulturowej emancypacji kobiet współczesnych* [w:] *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2010, s. 225.

[194] Tamże.

[195] O. Kłusek, *Prawda o kobiecie – feminizm i trywializacja w kobiecej prasie segmentu luksusowego w Polsce*, „Media – Biznes – Kultura. Dziennikarstwo i komunikacja społeczna” 2016, nr 1, s. 40.

[196] W. Kostecka, *Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych*, „Filoteknos” 2022, nr 12, s. 224–225.

Na tle tych krytycznych i ambiwalentnych stanowisk bardziej optymistyczne spojrzenie prezentuje Paulina Podogrocka, według której celem post/-popfeminizmu jest przybliżanie odbiorcom i odbiorczyniom tematyki feministycznej, co dokonuje się poprzez połączenie walki z dyskryminacją, nierównością płci oraz kwestii edukacyjnych. Jednocześnie może on „powodować odwrotne skutki, a tym samym umacniać patriarchalny model kulturowy”[197]. Choć w przywołanych zagranicznych badaniach nad postfeminizmem akcentuje się jego wielowymiarowość, wewnętrzne napięcia oraz silne uzależnienie od kontekstu (pop)kulturowego, tak w polskich analizach w dużej mierze zjawisko to zostaje przedstawione w sposób uproszczony i jednowymiarowy. Badaczki często pomijają przy tym nowsze refleksje teoretyczne oraz debaty, które pozwalają postrzegać postfeminizm nie jako jednolitą formację, lecz jako pole negocjacji pomiędzy emancypacją, konsumpcją i reprodukcją norm patriarchalnych.

Z perspektywy dalszych analiz prowadzonych w niniejszej dysertacji zasadne wydaje się zatem wyodrębnienie kategorii pseudofeminizmu. Termin ten odnosi się do takich reprezentacji i praktyk, w których deklaratywne wzmacnianie pozycji kobiet dokonuje się kosztem mężczyzn, a kobieca sprawczość przyjmuje formy karykaturalne lub przerysowane. W efekcie dochodzi nie do podważenia struktur nierówności, a do wypaczenia sensu postulatów feministycznych i ich symbolicznego unieszkodliwienia. W pseudofeministycznych postulatach uwidacznia się proces „odczłowieczania” mężczyzn w celu:

> stworzenia społeczeństwa zdominowanego przez kobiety. Ponieważ sprawiedliwość i równość należą do założeń feminizmu, nie ma wątpliwości, że działania pseudofeministyczne są sprzeczne z jego zasadami. […] Dokonując tego rozróżnienia, należy stwierdzić, czy dane działanie ma na celu stworzenie równych szans (feminizm), czy też zapewnienie kobietom przewagi (pseudofeminizm)[198].

Pseudofeminizm to „postrzeganie mężczyzn i osób nieidentyfikujących się jako kobiety jako przeciwników feminizmu i popieranie wykorzystywania przez płeć żeńską władzy jako niszczycielskiej siły wobec takich osób”[199]. Ujęcie to pozwala uchwycić

[197] P. Podogrocka, *Ideologia na sprzedaż*…, dz. cyt., s. 60.

[198] J. Jagernath, D.M. Nupen, *Pseudo-feminism vs feminism – Is Pseudo-Feminism Shattering the Work of Feminists?*, „Proceedings of The Global Conference on Women’s Studies” 2023, no 1, p. 62.

[199] Tamże. Zob. też: A. Sharma, *Feminism and Pseudo Feminism – A Legal Perspective*, „International Journal of Science and Research” 2022, no 11, pp. 553–563.

moment, w którym dyskurs emancypacyjny traci swój inkluzywny i systemowy charakter, przekształcając się w narrację opartą na logice antagonizmu.

W opozycji do wskazanych wyżej tendencji redukcyjnych i wykluczających sytuuje się kolejna, kluczowa z perspektywy dalszych analiz form palingenezy mitów w najnowszej prozie kobiet, czwarta fala feminizmu. Ukształtowała się ona na początku XXI wieku[200] i rozwija się równolegle z dynamicznym wzrostem znaczenia mediów cyfrowych[201]. Jednym z jej konstytutywnych wyróżników jest ścisłe powiązanie feminizmu z Internetem oraz mediami społecznościowymi, które funkcjonują nie tylko jako kanały dystrybucji treści, ale również jako przestrzenie ich aktywnego wytwarzania[202]. Jak zauważa Jessalynn Keller, blogi feministyczne tworzą „sferę pośredniczoną, którą dziewczyny aktywnie tworzą jako sposób uczestnictwa we współczesnym feminizmie"[203]. W tym sensie media cyfrowe umożliwiają nie tylko poszerzenie dostępu do wiedzy i narzędzi krytycznych, a także osłabienie tradycyjnych hierarchii autorytetu oraz włączanie do debaty podmiotów wcześniej marginalizowanych. Czwarta fala realizuje tym samym postulaty intersekcjonalności nie wyłącznie na poziomie deklaratywnym, lecz jako praktykę dyskursywną i wspólnotową[204].

Jednocześnie jednak, jak przekonują badaczki analizujące kulturową ekonomię feminizmu, widoczność uzyskana w przestrzeni cyfrowej wiąże się z nowymi napięciami. Sarah Banet-Weiser zwraca uwagę, że feminizm funkcjonujący na platformach

[200] Jennifer Baumgardner wskazuje na 2008 rok jako początek ruchów czwartofalowych, choć niekiedy podaje się także 2013 lub 2017 rok (w związku z rozpoczęciem kampanii *#MeToo*). Zob. J. Baumgardner, *F'em! Goo goo, Gaga, and some thoughts on Balls*, Seattle 2011. Zob. także: K. Cochrane, *All the rebel women: The rise of the Fourth Wave of Feminism*, London 2013.

[201] Zob. E.A. Kaplan, *Feminist Futures: Trauma, the Post-9/11 World and a Fourth Feminism?* „Journal of International Women's Studies" 2003, no 4(2), pp. 46–59; R. Looft, *#girlgaze: Photography, Fourth Wave Feminism, and Social Media Advocacy*, „Continuum: Journal of Media & Cultural Studies" 2013, no 31(6), 1–11.

[202] Zob. P. Chamberlain, *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, Cham 2017; D.C. Parry, C.W. Johnson, F. Wagler, *Fourth Wave Feminism: Theoretical Underpinnings and Future Directions for Leisure Research* [in:] *Feminisms in Leisure Studies: Advancing a Fourth Wave*, ed. D.C. Parry, London 2018, pp. 18–32; N. Shiva, Z.N. Kharazmi, *The Fourth Wave of Feminism and the Lack of Social Realism in Cyberspace*, „Cyberspace Studies" 2019, no 3(2), pp. 129–146; N. Charles, K. Wadia, *New British feminisms, UK Feminista and Young Women's Activism*, „Feminist Theory" 2018, no 19(2), pp. 1–35.

[203] J. Keller, *Making Activism Accessible: Exploring Girls' Blogs as Sites of Contempoarary Feminist Activism* [in:] *Girlhood and the Politics of Place*, ed. C. Mitchell, C. Rentschler, London 2016, p. 261.

[204] Zob. T. Zimmerman, *#Intersectionality: The Fourth Wave Feminist Twitter Community*, „Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice" 2017, no 38(1), pp. 54–70; E. Munro, *Feminism: A Fourth Wave?*, „Political Insight" 2013, no 4(2), pp. 22–25.

internetowych staje się szczególnie podatny na mechanizmy rynkowe i logikę marki[205]. Podobne stanowisko zajmuje Nicola Rivers, wskazując, iż „obecnie feminizm «sprzedaje się», a przynajmniej te nurty feminizmu, które bez komplikacji promują neoliberalne zasady sprawczości, wyboru i empowermentu”[206]. Czwarta fala ujawnia się więc jako formacja wewnętrznie zróżnicowana: z jednej strony oferująca realne narzędzia inkluzji i kolektywnego działania, z drugiej – narażona na komodyfikację i ideologiczne uproszczenia.

Feministki czwartej fali w istotny sposób rekonfigurują pojęcie wzmocnienia kobiet, wyraźnie dystansując je od logiki marketingowego sloganu czy estetycznej deklaracji tożsamościowej. *Empowerment* nie funkcjonuje tu jako element kulturowej mody ani jako indywidualny projekt samodoskonalenia: to proces wymagający aktywnego sprzeciwu wobec mechanizmów, które prywatyzują odpowiedzialność i jednocześnie maskują systemowy charakter nierówności. W tym ujęciu wzmocnienie nie polega na afirmacji jednostkowego wyboru w ramach istniejącego porządku, co na jego krytycznym rozpoznaniu i zakwestionowaniu[207]. Centralnym elementem tej formacji pozostaje zaangażowanie społeczne, które – dzięki narzędziom kultury cyfrowej – ulega zasadniczej transformacji. Aktywizm czwartej fali przybiera formę spektrum praktyk: od codziennych gestów oporu i narracyjnych interwencji w mediach społecznościowych, poprzez inicjatywy oddolne i działania edukacyjne, aż po masowe mobilizacje o zasięgu transnarodowym, przekraczające granice klasowe, kulturowe i geopolityczne. Media cyfrowe nie tylko intensyfikują obieg feministycznych treści, lecz także umożliwiają budowanie sieci solidarności oraz kolektywnych podmiotowości, które nie dają się łatwo zredukować do indywidualistycznej logiki sukcesu.

Szczególne miejsce w obrębie czwartej fali zajmuje ujawnianie oraz problematyzowanie przemocy seksualnej, molestowania i powszechnej normalizacji uprzedmiotowienia kobiet – zjawisk funkcjonujących zarówno w sferze publicznej, jak i w codziennych relacjach społecznych. Charakterystyczne dla tego nurtu jest jednak przesunięcie akcentu z jednostkowego doświadczenia na jego strukturalne uwarunkowania. Przemoc nie zostaje tu potraktowana jako suma odosobnionych

[205] S. Banet-Weiser, *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, London 2018, p. 10.

[206] N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*, dz. cyt., p. 57.

[207] Zob. A.Y. Davis, *Foreword* [in:] *Global critical race feminism: An international reader*, ed. A.K. Wing, New York 2000, pp. 1–22.

incydentów, a jako symptom szerszego porządku kulturowego opartego na przemocy symbolicznej i materialnej. W rezultacie indywidualne świadectwa – szczególnie te artykułowane w przestrzeni cyfrowej – zyskują wyraźny wymiar polityczny, stając się narzędziem demaskowania systemowych mechanizmów opresji oraz podstawą dla kolektywnego działania[208].

Istotnym aspektem tej formacji jest również powrót do idei globalnej solidarności kobiet, rozumianej nie jako abstrakcyjne hasło, a praktyka uwzględniająca zróżnicowanie doświadczeń i pozycji społecznych. Jak zauważa Ealasaid Munro, polityczny potencjał czwartej fali „koncentruje się na dawaniu głosu tym kobietom, które wciąż są marginalizowane przez *mainstream*"[209], co oznacza przesunięcie uwagi ku tym podmiotkom, które wcześniej pozostawały poza dominującym dyskursem feministycznym. Jednocześnie Ruxandra Looft zwraca uwagę na ambiwalencję tej strategii, wskazując, że medialny mainstream bywa skłonny do banalizowania feministycznych interwencji, co uznaje za „jedną z pułapek czwartej fali i naszego polegania na mediach społecznościowych oraz kulturze celebrytów w promowaniu kampanii na rzecz sprawiedliwości społecznej"[210]. Z kolei Pauline Maclaran proponuje perspektywę, która pozwala dostrzec napięcie między potencjałem krytycznym tego nurtu a ryzykiem jego komercjalizacji i symbolicznego rozbrojenia, zwłaszcza w warunkach kultury późnego kapitalizmu. Jak dowodzi badaczka:

> czwarta fala wskazuje, jak seks staje się coraz bardziej normalizowany w nowoczesnej kulturze popularnej, szczególnie w przemyśle mody i muzyki oraz w mediach społecznościowych… Dla młodych ludzi (a zwłaszcza dziewcząt) istnieje ogromna presja, by tworzyć i utrzymywać kapitał erotyczny[211].

W takim ujęciu – jak zauważają Raquel Royo Prieto, María López Belloso i Maria Silvestre – czwarta fala feminizmu zmuszona jest do konfrontacji z własnymi napięciami i wewnętrznymi niekonsekwencjami. Naukowczynie podkreślają jednocześnie, że jeśli w ogóle można dziś mówić o wyłonieniu się nowej fali, to jest to możliwe przede wszystkim

[208] Zob. P. Maclaran, *Feminism's Fourth Wave: A Research Agenda for Marketing and Consumer Research*, „Journal of Marketing Management" 2015, no 31(15–16), p. 1735; R.R. Prieto, M. López Belloso, M. Silvestre, *The Fourth Wave in Audiovisual Content: A True Achievement of Feminism?*, „International Journal of Communication" 2021, no 15, pp. 416–438.

[209] E. Munro, *Feminism: A fourth wave?*, dz. cyt., s. 25.

[210] R. Looft, *#girlgaze: Photography, Fourth Wave Feminism, and Social Media Advocacy*, dz. cyt., p. 896.

[211] P. Maclaran, *Feminism's Fourth Wave: A Research Agenda for Marketing and Consumer Research*, dz. cyt., s. 1735.

dzięki „amplifikacji zapewnianej przez media społecznościowe, nowe pokolenia młodych kobiet oraz połączenie mainstreamingu z intersekcjonalnością”[212]. Oznacza to, że jej siła nie wynika wyłącznie z oryginalności postulatów, lecz z odmiennych warunków obiegu treści, nowych form mobilizacji oraz rozszerzenia pola feministycznej widzialności. Podobnie Laura Bates akcentuje zmianę profilu podmiotów zaangażowanych w działania czwartej fali. W jej ujęciu feministki tego nurtu „nie są doświadczonymi aktywistkami zanurzonymi w tekstach feministycznych i dzierżącymi manifesty”[213], a raczej osobami, które po raz pierwszy zetknęły się z nierównością płci, rozpoznały ją jako niesprawiedliwość i zdecydowały się na reakcję. Aktywizm nie jest tu więc efektem wcześniejszej afiliacji ideologicznej. Staje się odpowiedzią na bezpośrednie doświadczenie opresji – często nazwanej dopiero w momencie jej publicznego artykułowania.

Z tej perspektywy czwarta fala sytuowana jest również w wyraźnej kontrze wobec postfeministycznego paradygmatu. Jej przedstawicielki podejmują zdecydowaną krytykę postfeminizmu, ujawniając napięcie pomiędzy deklarowaną autonomią jednostki a faktycznym podporządkowaniem neoliberalnym normom produktywności, samodoskonalenia oraz indywidualnej odpowiedzialności. Jak zauważa Rosalind Gill, w ramach postfeministycznej logiki ciężar odpowiedzialności za doświadczaną opresję zostaje przesunięty na same kobiety – ich sytuacja interpretowana jest jako rezultat osobistych wyborów, a nie efekt działania strukturalnych relacji władzy[214]. W tym sensie czwarta fala podejmuje próbę ponownego upolitycznienia doświadczeń, które wcześniej zostały zredukowane do sfery prywatności i indywidualnych decyzji, przywracając im wymiar zbiorowy oraz systemowy. Warto również wspomnieć, że coraz częściej pojawiają się stanowiska badaczek, według których czwarta fala feminizmu:

> podobnie jak trzecia, jest podzielona i złożona; często występuje w niej wzmacnianie dążenie jednostki i koncentracja na atrakcyjnych pojęciach takich jak „wybór”, „empowerment” i „sprawczość”. Idee te są obecne nawet w aktywizmie feministycznym, który pozornie podważa lub kwestionuje ideę kobiet – a może dokładniej niektórych kobiet

[212] R.R. Prieto, M. López Belloso, M. Silvestre, *The Fourth Wave in Audiovisual Content: A True Achievement of Feminism?*, dz. cyt., p. 420.

[213] D. Aitkenhead, *Laura Bates Interview: ‘Two years ago, I didn’t know what feminism meant.’*, „The Guardian”, 24 stycznia 2014, http://www.theguardian.com/world/2014/jan/24/laura-bates-interview-everyday-sexism, [dostęp: 20.12.2025].

[214] Zob. R. Gill, *Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility*, „European Journal of Cultural Studies” 2007, no 10, p. 153.

– jako zdolnych do dokonywania własnych wyborów poza ograniczeniami wyraźnie patriarchalnego społeczeństwa[215].

Jednocześnie analiza współczesnych tekstów kultury popularnej pokazuje, że nie funkcjonują one w obrębie jednego, spójnego paradygmatu feministycznego. Przeciwnie – ujawniają one nakładanie się oraz wzajemne negocjowanie dyskursów postfeministycznych i idei charakterystycznych dla czwartej fali feminizmu. W obrębie tych samych narracji współistnieją więc gesty afirmujące indywidualną sprawczość i wolność wyboru z wyraźnymi próbami ponownego upolitycznienia kobiecego doświadczenia, ujawniania strukturalnych źródeł przemocy i krytyki neoliberalnej logiki „samowystarczalności". Z tego względu zasadnym wydaje się przyjęcie perspektywy, zgodnie z którą współczesna krytyka feministyczna:

> musi dostosować się do epoki, w której wspólnotowe formy działania politycznego słabną, a zaczynają odgrywać rolę coraz bardziej złożone koncepcje indywidualnej sprawczości, umożliwiające określenie większego zakresu osobistego wyboru i odpowiedzialności. Takie analizy oferują alternatywne sposoby rozumienia kategorii „postfeministki" […] – nie jako patriarchalnego symbolu czy nieudanej feministki, lecz jako […] wieloaspektowo zaangażowanych jednostek[216].

Mechanizm ten można tłumaczyć – za Shelley Budgeon – faktem, iż „skomercjalizowana wersja dyskursu feministycznego, dzięki swojej przystępności, staje się łatwo rozpoznawalna i dostępna dla młodych kobiet w ramach ich codziennych praktyk kulturowych"[217]. Feministyczne treści obecne w popkulturze, mediach społecznościowych oraz szeroko pojętej przestrzeni cyfrowej stanowią dziś punkt wspólny dla trzeciej i czwartej fali feminizmu, a także dla postfeminizmu, choć każda z tych formacji nadaje im odmienne znaczenia. Współczesne narracje często łączą bowiem postfeministyczne przekonanie o kobiecej sile, samostanowieniu i potencjale jednostki z czwartofalowym naciskiem na aktywne przeciwstawianie się przemocy patriarchalnej, zaangażowanie polityczne oraz afirmację różnorodnie rozumianego siostrzeństwa. W efekcie powstają złożone i niejednoznaczne modele kobiecej sprawczości, które funkcjonują jednocześnie jako obietnica emancypacji i narzędzie jej problematyzowania. Zbliżoną diagnozę formułuje Nicola Rivers, wskazując, że „kultura popularna oraz

[215] N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*, dz. cyt., p. 24.

[216] S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism…*, dz. cyt., s. 169. Zob. także: P.S. Mann, *Micro-Politics: Agency in a Postfeminist Era*, Minneapolis–London 1994.

[217] S. Budgeon, *Emergent Feminist (?) Identities: Young Women and the Practice of Micropolitics*, „European Journal of Women's Studies" 2001, no 1, p. 18.

współczesne debaty feministyczne zostały – jak się wydaje – tak silnie nasycone postfeministyczną wrażliwością, iż coraz trudniej precyzyjnie wyznaczyć granicę między postfeminizmem a czwartą falą feminizmu”[218]. Oznacza to, że zamiast klarownego rozdziału mamy do czynienia z polem przenikania się dyskursów, w którym różne strategie emancypacyjne współistnieją, często pozostając ze sobą w napięciu.

Choć nadal istnieją (o)powieści, w których „patriarchalny smok został pokonany, a przyszłość miała należeć do kobiet – o ile były wystarczająco odważne (lub wyzwolone), by po nią sięgnąć”[219], coraz częściej pojawiają się narracje hybrydyczne. W ich centrum stoją bohaterki definiowane jako „silne” i „niezależne”, na które przeniesiony zostaje ciężar walki z systemową opresją – nie tylko w imieniu kobiet, lecz także jako figur odpowiedzialnych za naprawę szerszego porządku społecznego.

Z perspektywy przyjętej na potrzeby rozważań podjętych w tej dysertacji kluczowe nie jest normatywne rozstrzyganie, który z omawianych dyskursów – postfeministyczny czy czwartofalowy – posiada większy potencjał emancypacyjny ani który z nich należałoby uznać za „właściwszy” czy bardziej autentyczny. Jak wspomniałem we wstępie do rozważań, postfeminizm i czwarta fala feminizmu funkcjonują bowiem w polskim kontekście symultanicznie, jako przenikające się dyskursy, obecne w tej samej przestrzeni kulturowej i wykorzystywane selektywnie, instrumentalnie lub polemicznie – zależnie od strategii narracyjnej danego utworu. W tym sensie autorki interesujących mnie powieści nie tyle „opowiadają się” po jednej ze stron, ile operują napięciem pomiędzy obietnicą indywidualnej sprawczości a świadomością strukturalnych uwarunkowań opresji. Właśnie w tej szczelinie – pomiędzy postfeministyczną retoryką wyboru a czwartofalowym ujawnianiem mechanizmów władzy – lokuje się potencjał badanych przeze mnie współczesnych (re)narracji mitologicznych. Palingeneza mitu nie polega tu bowiem tylko na odwróceniu ról czy zastąpieniu jednego wzorca innym, lecz na twórczym „prze-pisaniu” symbolicznych matryc w taki sposób, aby ujawnić ich historyczną i ideologiczną warunkowość.

Równolegle do pluralizacji współczesnych modeli kobiecości w polskiej prozie kobiet po 2000 roku, konieczną staje się również potrzeba krytycznego namysłu nad kategorią męskości. Jej znaczenie nie może być traktowane jako oczywiste ani stabilne,

[218] N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*, dz. cyt., p. 16.
[219] Tamże, s. 20.

zwłaszcza w warunkach intensywnych przeobrażeń kulturowych i obyczajowych, które w szczególny sposób manifestują się w obszarze kultury popularnej[220]. Współczesne narracje medialne nie tylko rejestrują te zmiany, lecz także aktywnie uczestniczą w redefiniowaniu tego, czym jest „bycie mężczyzną" i jakie praktyki, postawy oraz afekty są z nim społecznie kojarzone[221].

W tym kontekście kluczowe znaczenie zyskują ustalenia Raewyn Connell, która zaproponowała relacyjne ujęcie męskości, ujmując ją nie jako jednorodną tożsamość, a dynamiczny układ współistniejących i rywalizujących ze sobą form. Wyróżniona przez badaczkę męskość hegemoniczna (*hegemonic*) odnosi się do takich wzorców praktyk genderowych, które podtrzymują patriarchalny porządek społeczny, naturalizując dominację mężczyzn i podporządkowanie kobiet[222]. Nie stanowi ona jednak opisu większości męskich doświadczeń, co raczej normatywny punkt odniesienia, wobec którego inne formy męskości są pozycjonowane. Drugim wyróżnionym wariantem jest męskość podporządkowana (*subordination*), ujawniająca się w relacjach hierarchicznych wewnątrz samej grupy mężczyzn. Najczęściej wiąże się ona z marginalizacją mężczyzn nieheteronormatywnych, choć mechanizmy podporządkowania mogą dotyczyć również tych niespełniających obowiązujących norm klasowych, cielesnych czy kulturowych[223]. Męskość współuczestnicząca (*complicity*) natomiast obejmuje tych mężczyzn, którzy – nie realizując w pełni wzorca hegemonicznego – czerpią z niego pośrednie korzyści, przyczyniając się tym samym do reprodukcji patriarchalnego układu władzy[224]. Ostatnia z kategorii, męskość marginalizowana (*marginalization*), wskazuje na przecięcia płci z innymi osiami nierówności, takimi jak klasa społeczna czy pochodzenie etniczne, które ograniczają dostęp do hegemonicznych form męskiej podmiotowości[225].

Co jednak istotne z perspektywy niniejszych ustaleń, koncepcja ta została po latach poddana istotnej rewizji przez samą Connell we współpracy z Jamesem W. Messerschmidtem. Autorzy, odnosząc się do krytyki nadmiernej schematyczności

[220] Wspomina o tym m.in. M. Doroba-Sawa, *W labiryncie męskiej tożsamości: hipermaskulinizacja versus feminizacja ciała i sublimacji osobowości*, „Przegląd Pedagogiczny" 2008, nr 2, s. 61–71.

[221] Zob. A. Maślanka, *Świat do rozbiórki. O męskości w „Czeskim Raju" Jaroslava Rudiša* [w:] *Obszary polonistyki 7*…, dz. cyt., s. 12.

[222] Zob. R. Connell, *Masculinities*, Berkeley–Los Angeles 2005, p. 77.

[223] Tamże, p. 78.

[224] Tamże.

[225] Tamże, pp. 80–81.

wcześniejszych ujęć, w artykule *Hegemonic Masculinity – Rethinking the Concept* (2005) zaproponowali odejście od traktowania męskości hegemonicznej jako zbioru stałych cech czy zamkniętej typologii[226]. Podkreślili, że dominacja płciowa nie musi przyjmować formy jawnej przemocy, lecz może być skutecznie utrwalana poprzez mechanizmy kulturowej legitymizacji, instytucjonalne praktyki oraz społeczną zgodę. Relacje płciowe, jak zaznaczają, są historycznie zmienne, wewnętrznie sprzeczne i podatne na negocjacje, co otwiera przestrzeń zarówno dla krytyki, jak i dla potencjalnych przekształceń hegemonicznych konfiguracji[227]. Takie podejście wpisuje się w szersze nurty współczesnych studiów nad męskością, które akcentują jej performatywny i procesualny charakter[228]. Męska tożsamość nie jest w tym ujęciu czymś „danym" raz na zawsze, a efektem nieustannych praktyk, powtórzeń i korekt, zależnych od zmieniających się kontekstów społecznych i kulturowych. Choć pewne motywy i figury powracają w różnych epokach, ich znaczenie i afektywny ciężar ulegają przeformułowaniu[229].

Na gruncie postfeministycznych analiz kultury popularnej szczególnie interesujące okazują się sposoby przedstawiania męskości heteroseksualnej, która – jak zauważają Yvonne Tasker i Diane Negra – bywa ośmieszana lub problematyzowana[230]. Nie oznacza to jednak jej zasadniczego podważenia. Jak doprecyzowuje Steven Cohan, tego rodzaju reprezentacje lokują męskość raczej w rejestrze kryzysu wymagającego korekty niż opresji domagającej się systemowej zmiany. Mechanizmem „naprawczym" staje się tu często konsumpcja, pozwalająca mężczyźnie odzyskać kontrolę i potwierdzić swoją tożsamość poprzez te same strategie, które regulują i dyscyplinują kobiecość[231]. Stephanie Genz i Benjamin Brabon zwracają uwagę na powracający w postfeministycznych narracjach motyw męskiej „niekompletności", maskowanej za pomocą symbolicznych protez – takich jak laska doktora House'a – pełniących funkcję

[226] R.W. Connell, J.W. Messerschmidt, *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, „Gender and Society" 2005, no 6, p. 832.

[227] Zob. tamże, p. 829.

[228] O męskości hegemonicznej zob. także: R. Howson, J. Hearn, *Hegemony, Hegemonic Masculinity, and Beyond* [in:] *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, ed. L. Gottzén, U. Mellström, T. Shefer, Oxon–New York 2020, pp. 41–52. W odniesieniu do tej koncepcji warto również pamiętać o rozważaniach Antonia Gramsciego w kontekście instytucjonalnej i społecznej legitymizacji hegemonii. zob. tenże, *Zeszyty filozoficzne*, tłum. B. Sieroszewska, Warszawa 1991.

[229] Zob. M. Mangan, *Shakespeare's First Action Heroes: Critical Masculinities in Culture both Popular and Unpopular*, nieopublikowany esej, 1997, p. 4.

[230] D. Negra, Y. Tasker, *Introduction: Feminist politics and postfeminist culture* [in:] *Interrogating postfeminism…*, dz. cyt., p. 15.

[231] S. Cohan, *Queer Eye for the Straight Guise* [in:] tamże, p. 181.

substytutu utraconej hegemonii[232]. Choć tego rodzaju figury często operują humorem, ich efekt jest ambiwalentny: zamiast demontować patriarchalne struktury, oswajają ich kryzys, czyniąc go narracyjnie bezpiecznym. Krytyka zostaje wówczas przesunięta na poziom indywidualnego samodoskonalenia, co skutecznie odwraca uwagę od strukturalnych mechanizmów nierówności.

Przemiany reprezentacji męskości są dodatkowo sprzężone z procesami jej komercjalizacji. Męskie ciało coraz częściej funkcjonuje jako obiekt wizualnej atrakcyjności i pożądania, podlegając podobnym mechanizmom uprzedmiotowienia, które wcześniej przypisywano przede wszystkim kobiecości[233]. Jednocześnie, jak wskazują badacze kultury wizualnej, medialna redefinicja męskości w drugiej połowie XX wieku nie miała charakteru inkluzywnego – przeciwnie, prowadziła do wykluczenia wielu grup mężczyzn, których doświadczenia nie mieściły się w nowych normach estetycznych i tożsamościowych. Dowodzi tego m.in. Tim Edwards, który zauważa, że:

> bogaci, przystojni i dobrze sytuowani młodzi mężczyźni byli coraz bardziej społecznie cenieni w porównaniu do starszych, brzydszych lub biedniejszych mężczyzn. Ci, którzy mieli urodę, wysoki dochód i czas, nigdy nie mieli tylu możliwości, jakie dawał im rozwój męskiego stylu i mody. Ale ci, którym brakowało szczęścia, urody lub czasu, nigdy nie mieli tak źle[234].

Cytat ten unaocznia, że redefinicja męskości w kulturze późnego kapitalizmu nie prowadzi do jej demokratyzacji, lecz raczej do wytworzenia nowych, selektywnych hierarchii, opartych na kapitale ekonomicznym, kulturowym i cielesnym.

W tym sensie postfeministyczne narracje, choć deklaratywnie dystansują się wobec tradycyjnych modeli dominacji, generują nową formę opresji: zamiast kwestionować strukturalne nierówności, przesuwają odpowiedzialność na poziom jednostkowy. Zarówno kobiecość, jak i męskość zostają przedstawione jako projekty do nieustannego „udoskonalania", których powodzenie zależy od indywidualnych wyborów, pracy nad sobą i zdolności konsumpcyjnych. Brak sukcesu – rozumianego jako atrakcyjność, samowystarczalność i rynkowa użyteczność – przestaje być efektem uwarunkowań społecznych, a zaczyna funkcjonować jako osobista porażka.

Postfeministyczna opresja nie polega więc na jawnym zakazie czy represji, lecz na wytwarzaniu iluzorycznego poczucia wolności i sprawczości, które maskuje trwałość

[232] S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism*…, dz. cyt., s. 133–134.

[233] Zob. m.in. J. Beynon, *Masculinities and Culture*, Buckingham–Philadelphia 2002, p. 103.

[234] T. Edwards, *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society*, London 1997, pp. 133–134.

hierarchii płciowych i klasowych. Mechanizm ten działa subtelnie: obiecuje równość dostępu do emancypacji, jednocześnie sankcjonując wykluczenie tych, którzy nie są w stanie sprostać normatywnym wzorcom estetycznym, ekonomicznym czy afektywnym. W efekcie męskość – podobnie jak kobiecość w postfeministycznym imaginarium – staje się nie tyle kategorią wyzwoloną, ile obciążoną nowym reżimem normatywnym, w którym „wolność wyboru" funkcjonuje jako narzędzie dyscyplinowania, a nie realnej transformacji porządku społecznego. Tym samym współczesna męskość jawi się nie jako stabilna tożsamość czy spójny model normatywny – to dynamiczny konstrukt, podatny na negocjacje i sprzeczności. Jej formy ulegają fragmentaryzacji, a sama kategoria „mężczyzny" traci status oczywistego centrum symbolicznego, stając się polem napięć między dziedzictwem hegemonicznych wzorców a ich krytyczną rewizją. Owa płynność i niestabilność nie oznaczają jednak zaniku relacji władzy, a ich przekształcenie i często subtelniejsze formy reprodukcji – zarówno w obrębie dyskursów emancypacyjnych, jak i narracji deklaratywnie postępowych.

Tego rodzaju optyka stanowi *conditio sine qua non* dalszych refleksji, ponieważ wyznacza nie tylko hermeneutyczne ramy interpretacji, lecz także pozwala uchwycić dynamikę palimpsestowego dialogu z tradycją, w którym dawne narracje poddawane są twórczej transfiguracji. Z tak określonego punktu widzenia staje się jasne, że współczesne pisarstwo kobiet nie funkcjonuje ani w trybie bezrefleksyjnego dziedziczenia, ani wyłącznie w akcie negacji, a w formie twórczego „nadpisywania", w którym przeszłość jest nieustannie aktualizowana, problematyzowana i negocjowana.

W perspektywie kolejnego podrozdziału skoncentruję się zatem na szczegółowym omówieniu dwóch przeciwstawnych (choć w pewnych aspektach także dopełniających się, o czym przyjdzie jeszcze powiedzieć) formach palingenezy mitów rozpoznawalnych we współczesnej polskiej prozie kobiecej: na retellingu oraz na zjawisku brandingu kulturowego.

## I.3. Retelling i branding kulturowy. Formy palingenezy mitów w literaturze

Jak wspomniałem, zauważalna intensyfikacja zainteresowania mitami w twórczości pisarek pierwszych dwóch dekad XXI wieku wskazuje nie tylko na niewystarczalność dotychczasowego instrumentarium badawczego, lecz przede wszystkim strukturalną konieczność przeformułowania samego horyzontu metodologicznego, który zaczyna funkcjonować jak anachroniczny filtr – zbyt ograniczony, by objąć skalę i intensywność przekształceń. Przypomnę, że w tych utworach mit przestaje funkcjonować jako stabilna matryca interpretacyjna; staje się natomiast dynamicznym, wielokanałowym medium kulturowej cyrkulacji, przez które przepływają – i w którym kondensują się – napięcia społeczne, polityczne oraz technologiczno-ekologiczne. Innymi słowy: jeżeli zależy nam na rzeczywistym rozpoznaniu współczesnych form palingenezy, należy zrezygnować z wypracowanych modeli i zmierzyć się z tekstami, których autorki wprost kwestionują ich przydatność.

Przyjrzę się najpierw na zjawisku retellingu, traktowanego nie jako rewitalizacja, ale jako radykalny gest semiotycznej ekspropriacji. Kluczowe będzie tu wskazanie sposobu, w jaki interesujące mnie pisarki podejmują dialog z tradycyjnymi mitami: (re)interpretują je, przemieszczają ich znaczenia i przekształcają je w narzędzie krytycznej refleksji nad współczesnością i sytuacją kobiet w obecnych realiach kulturowo-społeczno-politycznych. To krótkie prześledzenie ewolucji tej formy palingenezy mitów pozwoli uchwycić zarówno mechanizmy twórczej reanimacji materiału mitycznego, jak i specyficzne techniki narracyjne, dzięki którym klasyczne opowieści zyskują status dynamicznego, wielogłosowego dyskursu.

Następnie przejdę do drugiego, znacznie bardziej niedocenianego i nieobecnego w rodzimym dyskursie, a przez to prowokującego zjawiska: brandingu kulturowego. Odwołując się do wspomnianej już koncepcji Douglasa B. Holta i Douglasa Camerona, proponuję myśleć o nim jako o procedurze nadawania mitycznym figuracjom statusu kulturowych znaków towarowych – form symbolicznego kapitału, który podlega resemantyzacji i recyklingowi, wchodzi w obiegi charakterystyczne dla procesów marketingowych. Tak przeorientowaną koncepcję wykorzystam do wyeksponowania odmiennego, a zarazem komplementarnego mechanizmu dawania mitologicznym

figuracjom nowej, performatywnej mocy w przestrzeni współczesnych praktyk literackich i medialnych.

### I.3.1. *Créatio continua*: retelling jako narzędzie transfiguracji opowieści mitycznej

Odczytywanie znanych z kultury tekstów *ex novo* realizuje się przede wszystkim w strategii pisarskiej nazywanej retellingiem[235], podważającym „kanoniczność niektórych opowieści, kreującym nowy ogląd zastanej rzeczywistości”[236]. Lidia Gąsowska definiuje retelling jako „po-wtórne, po-nowne opowiadanie”[237], podkreślając jego repetycyjny, a zarazem przetwórczy charakter, nie podejmuje jednak próby jednoznacznego określenia zakresu tego pojęcia ani wyznaczenia jego ścisłych granic typologicznych. Zamiast tego wskazuje na jego hybrydyczny status oraz funkcjonowanie na styku różnych praktyk narracyjnych i interpretacyjnych. W tym kontekście badaczka zwraca uwagę na związki retellingu z *fanfiction* (tzw. „fanfikami”), czym określa się twórczość fanowską opartą na istniejących już tekstach kultury, która rozwija, modyfikuje lub przepisuje ich fabularne i znaczeniowe komponenty[238]. W swojej propozycji Gąsowska odwołuje się do definicji zaproponowanej przez Andrzeja Sapkowskiego, traktując jego refleksję jako istotny punkt odniesienia dla opisu praktyk narracyjnych opartych na ponownym wykorzystywaniu i przekształcaniu znanych historii. Twórca *Wiedźmina* charakteryzuje to zjawisko w jednym ze swoich esejów w następujący sposób:

> retelling jest słowem obcym, mającym jednak tę przewagę nad rodzimymi, że w sposób krótki, zwięzły, wdzięczny a konkretny definiuje pojęcie, które – marnując słowa – musielibyśmy określić jako ponowne opowiedzenie bardziej lub mniej znanych historii. Przy czym ponownie opowiada się mity, legendy, podania, bajki i mniej lub bardziej kanoniczne dzieła literackie – w tym także retellingi zrobione wcześniej przez innych autorów. […] jednym jest owo zawarte w tytule „jak to było naprawdę”, albowiem ambicją autora jest, aby czytelnik […] daną wersję mitu czy baśni przyjął jako prawdziwą, a przynajmniej literacko prawdziwą. Drugim elementem jest euhemeryzacja […], zabieg polegający na eliminowaniu

[235] Pojęcie to omawiam również w zob. M. Głos, K. Matuszko, [hasło] *Retelling w literaturze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2026, nr 1.

[236] K. Saja, *Retelling w historiach alternatywnych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2021, nr 9, s. 120.

[237] L. Gąsowska, *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści* [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009, s. 449.

[238] Zob. tamże.

> elementów bajkowości. W przypadku fantasy euhemeryzacja […] eliminuje bajkowość, pozostawiając magię[239].

Na nieprecyzyjność tej definicji zwrócił uwagę Maciej Skowera, wskazując, że Andrzej Sapkowski, zawężając zakres retellingu do grupy utworów opowiadających „jak to było naprawdę", koncentruje się przede wszystkim na tekstach ujawniających rzekomo „prawdziwą historię", którą tradycyjne warianty opowieści miałyby fałszować[240]. Zdaniem badacza takie ujęcie nadmiernie upraszcza charakter omawianej praktyki narracyjnej, redukując ją do strategii demaskatorskiej i pomijając inne, równie istotne formy przetwarzania tekstów źródłowych. Skowera podkreśla tym samym niewystarczalność zaproponowanej przez Sapkowskiego formuły definicyjnej oraz wskazuje na wynikające z niej komplikacje terminologiczne i interpretacyjne, które utrudniają jednoznaczne uchwycenie zakresu i funkcji retellingu we współczesnej kulturze literackiej:

> co jednak zrobić choćby z opowiadaniami Petera Cashoralego ze zbioru *Fairy Tales: Traditional Stories Retold for Gay Men*, w których metamorfozom ulegają przede wszystkim płeć oraz orientacja seksualna postaci? Czy to *retellingi* baśni? W ich przypadku nie mamy przecież do czynienia z pokazaniem „oryginalnej", „prawdziwej" historii, lecz z wprowadzeniem odmiennej perspektywy przy zachowaniu pozostałych topicznych elementów opowieści. A przecież – o ironio! – utworzony od czasownika *to retell* imiesłów przymiotnikowy bierny pojawia się już w tytule tego tomu[241].

Skowera postuluje zatem wprowadzenie rozróżnienia w obrębie literatury reinterpretującej, proponując podział na retelling oraz *rewriting*. Takie ujęcie znajduje potwierdzenie również w innych pracach teoretycznych, bowiem drugim z nich posługują Agnieszka Izdebska i Danuta Szajnert. Naukowczynie wykazują, że „*re-writing*, *ré-écriture*, prze-pisywanie – to pisanie od nowa już napisanego"[242], a „prze-pisuje się […] teksty, nie tylko literackie, którym przysługuje szczególny status kulturowy. Są to zazwyczaj takie utwory, które należą do jakiegoś kanonu (o ambicjach uniwersalnych lub lokalnego, archiwalnego lub aktualnego)"[243]. Zdaniem Skowery, który odwołuje się do

[239] A. Sapkowski, *Retelling, czyli „jak to było naprawdę"* [w:] tegoż, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, wyd. II rozsz., Warszawa 2011, s. 39.

[240] Zob. M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica" 2016, nr 2, s. 44.

[241] Tamże, s. 44–45.

[242] A. Izdebska, D. Szajnert, *Od redakcji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, z. 2, s. 7.

[243] A. Izdebska, D. Szajnert, *Wstęp* [w:] *Literatura prze-pisana. Od „Hamleta" do „slashu"*, red. też, Łódź 2015, s. 7.

tez sformułowanych przez Stevena Connora[244], *rewriting* „różni się od innych form kulturowego naśladownictwa przede wszystkim tym, że zakłada szczegółowy i ścisły związek z pojedynczym tekstowym poprzednikiem”[245]. W konsekwencji – jak podkreśla badacz – „stosowanie pojęć prze-pisywanie czy *rewriting* […] wydaje się zasadne w kontekście utworów bazujących na omówionych wcześniej literackich baśniach nowoczesnych”[246]. Odmiennie sytuują się natomiast „współczesne dzieła, które odwołują się do topiki kanonicznych baśni tradycyjnych”, które – według Skowery – „określać należy mianem retellingów”[247]. Ostatecznie konstatuje, że „podczas gdy *rewriting* wymaga pierwowzoru w postaci jednostkowego, oryginalnego tekstu w formie pisanej, retelling odsyła nas do sytuacji ustnego opowiadania”[248]. W centrum jego rozważań pozostaje przede wszystkim problematyka reinterpretacji baśni stanowiąca główny obszar zastosowania zaproponowanego rozróżnienia terminologicznego.

Problem polega jednak na tym, że Skowera w swojej krytyce zatrzymuje się pół kroku przed wnioskiem, który sam wręcz prowokuje: jeżeli retellingi działają na poziomie fundamentalnej transformacji aksjologicznej, to próba definiowania ich wyłącznie poprzez relację do „oryginału” jest anachroniczna. Jego argumentacja wskazuje na deficyty definicji, ale badacz nie wyciąga z nich najbardziej oczywistej konsekwencji – że retelling nie jest rodzajem archeologii tekstu, tylko procedurą przemieszczenia znaczeń, często tak intensywnego, iż „prawdziwa historia” staje się kategorią pozbawioną jakiejkolwiek użyteczności opisowej. W efekcie to, co Skowera traktuje jako problem (brak „prawdziwej” historii w retellingach queerowych czy feministycznych) jest sednem zjawiska. Należy zatem uznać, że dzięki retellingom nie tyle odzyskuje się narracyjną genezę, ile ujawnia strukturalną podatność utrwalonych w kulturze utworów (co dotyczy także interesujących mnie renarracji mitów) na „prze-pisanie”, przeciwopowieść, kontrfokalizację czy rekonfigurację ról podmiotowych. Ograniczenie definicji do wariantów „jak było naprawdę” redukuje ten fenomen do jednej ze ścieżek jego

[244] Zob. S. Connor, *Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion* [in:] *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, ed. T. D’haen, H. Bertens, Amsterdam–Atlanta, p. 80.

[245] M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni*…, dz. cyt., s. 47.

[246] Tamże.

[247] Tamże, s. 48.

[248] Tamże.

realizacji, marginalizując te formy, które we współczesnej literaturze są najważniejsze i najwidoczniejsze – intersekcjonalne, subwersywne, politycznie zaangażowane.

Choć wspomniany badacz słusznie wskazuje na potrzebę poszerzenia rozumienia retellingu, jego komentarze ujawniają przede wszystkim niewystarczalność dotychczasowego modelu, a nie rzeczywisty problem z funkcjonowaniem gatunku. Dzisiejsze „prze-pisywanie" mitów nie tylko nie mieści się w kategoriach „odkrywania prawdy", ale wręcz celowo unieważnia samą ideę jedynego właściwego wariantu, pokazując, że siłą narracji mitycznej jest jej zdolność do radykalnego, wieloogniskowego przetworzenia. Konieczność rewizji dotychczasowych ujęć staje się tym wyraźniejsza, gdy po analizie zaproponowanych przez Skowerę rozwiązań spojrzymy na inne próby definiowania zjawiska.

Anita Całek proponuje szersze ujęcie retellingu, traktując go jako zespół praktyk narracyjnych obejmujących nie tylko przekształcenia baśni, lecz także reinterpretacje innych tekstów silnie zakorzenionych w tradycji kulturowej:

> chociaż część badań dotyczących renarracji wyraźnie wchodzi w zakres retellingu (nie tylko w odniesieniu do fantastyki, ale przede wszystkim do mitów), nie są one wiązane z coraz częściej pojawiającym się w obszarze fantasy zjawiskiem powracania do opowieści utrwalonych w kulturze, obejmującym przede wszystkim fabuły baśniowe oraz legendy (na przykład arturiańską), a nawet znaczące teksty literackie (choćby *Fausta* Goethego czy *Króla Elfów* tegoż)[249].

Ponadto badaczka zauważa, że w polskim literaturoznawstwie brak jednoznacznego ekwiwalentu dla tego angielskiego terminu[250], choć współcześnie można już mówić o jego stopniowym przyjęciu nie tylko w obrębie rodzimego dyskursu akademickiego, a także w praktyce rynku wydawniczego. Zdaniem Całek jako synonimy retellingu funkcjonują określenia takie jak renarracja, rewokacja, reinterpretacja czy prefiguracja, które jednak – jak konstatuje – „wydają się nadmiernie upraszczające i prowadzące do interpretacyjnych nieporozumień"[251]. Swoje stanowisko naukowczyni opiera na ustaleniach Henryka Markiewicza oraz Marzeny Walińskiej, odnoszących się do sposobów funkcjonowania opowieści mitycznych. W tym kontekście Markiewicz lokuje pojęcie renarracji w:

[249] A. Całek, *Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji* [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. Leś, W. Łaszkiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017, s. 45.

[250] Zob. tamże, s. 47.

[251] Tamże, s. 50.

> szeregu możliwych filiacji (zbieżności genetycznych) między mitem a nawiązującym do niego tekstem literackim: renarracja definiowana jest jako powtórzenie tradycyjnego mitu w odróżnieniu od zabiegów, które wprowadzają do tekstu zmiany. Badacz wymienia wśród nich: transformację fabularną (modyfikującą fabułę mityczną poprzez kondensację, eliminację, permutację, modyfikację i amplifikację mitemów), reinterpretację (adaptującą, polemiczną, antytetyczną) i transpozycję (przez którą rozumie przeniesienie całych mitów lub ich składników w inną czasoprzestrzeń kulturalnospołeczną). Podobnie czyni Walińska: w rozdziale *Fabularne motywy mityczne* omawia kolejno: renarrację, rewokację, prefigurację, reinterpretację i transpozycję; wszystkie zjawiska są związane z wykorzystaniem fabuły mitycznej, różnią się natomiast stopniem wprowadzanych zmian[252].

W opozycji do przedstawionych powyżej rozpoznań sytuują się ustalenia Magdaleny Bednarek, która proponuje szersze ujęcie analizowanego zjawiska. Zdaniem badaczki „prze-pisywanie" stanowi „intertekstualną praktykę polegającą na takim opowiedzeniu znanej fabuły, by stanowiła ona reinterpretację pre-tekstu"[253], przy czym retelling traktowany jest przez nią jako pojęcie synonimiczne i nieograniczające się wyłącznie do obszaru baśni. Jak dalej zauważa Bednarek, w tej perspektywie „spotkać można opowiedziane na nowo mity greckie, opowieści szekspirowskie czy biografie"[254].

Odmienną, bardziej zawężoną propozycję formułuje Weronika Kostecka, definiując retelling jako „nowe wersje […], weryfikujące sens poprzednich wariantów"[255] i sytuując to pojęcie przede wszystkim w obrębie współczesnych przekształceń baśniowych narracji. Nie dziwi więc, że w najnowszych ujęciach badacze i badaczki konsekwentnie poszerzają ramę definicyjną, wskazując, że retelling jest zjawiskiem bardziej zniuansowanym. Tak postępuje Aleksandra Mikinka, która wskazuje, że:

> [retelling – dop. M.G.] jest dziś terminem dużo szerszym, odnoszącym się nie tylko do historii, legend i mitologii, ale także do baśni i rozmaitych kulturowych przekazów. Opowiedzieć na nowo można bodaj wszystko, co dobrze zakorzeniło się w przekazie kulturowym: powtórzyć znany utwór w taki sposób, by stał się osobnym, samodzielnym dziełem[256].

Konstatacja badaczki ukazuje nie tylko żywotność tej formy palingenezy mitów we współczesnej literaturze i kulturze, jej pojemność, ale i atrakcyjność. Ponadto dowodzi, że tego rodzaju przetworzenie danej historii, mimo oparcia na znanym materiale, nie ma wyłącznie wtórnego charakteru, lecz nosi znamiona oryginalności.

---

[252] Tamże. Zob. również: H. Markiewicz, *Literatura a mity*, dz. cyt., s. 71–76; M. Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003, s. 30–75.

[253] M. Bednarek, *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, dz. cyt., s. 168.

[254] Tamże.

[255] W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, dz. cyt., s. 13.

[256] A. Mikinka, *Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce*, „Ruch Literacki" 2020, z. 5, s. 545.

Mimo rosnącej liczby publikacji poświęconych retellingowi nadal pojawiają się bowiem interpretacje, w których – zamiast porządkować pole pojęciowe – reprodukuje się zbędne dychotomie i nieuzasadnione rozróżnienia. Emblematu takiej postawy dostarcza Urszula Markiewicz w artykule *Niepisane w próżni: analiza kontekstowa opowiadania „Galatea"* (2025), gdzie stwierdza, że twórczość Madeline Miller nie powinna być określana mianem retellingu, a „literatury prze-pisanej", ponieważ pisarka bazuje głównie na materiale mitologicznym, nie zaś baśniowym. Badaczka dowodzi, że:

> wbrew reklamowaniu Miller jako autorki retellingów uważam, że w przypadku jej twórczości mamy do czynienia raczej ze zjawiskiem literatury prze-pisanej: obszar jej działalności to głównie mitologia, co wskazuje na prze-pisywanie […] twórczość Miller nie koncentruje się na opowiadaniu na nowo baśni, jak to robią retellingi[257].

Problem polega na strukturalnej niekonsekwencji autorki. Markiewicz formułuje kategoryczny wniosek, któremu nie towarzyszy żadna argumentacja mogąca go uprawomocnić. Rozdzielenie „prze-pisywania" i „opowiadania na nowo" opiera się na założeniu, że o typie przetworzenia przesądza rodzaj materiału wyjściowego – mit, baśń lub legenda – podczas gdy obie kategorie opisują ten sam mechanizm tekstowy: renarrację, w której pierwotna fabuła zostaje przetransformowana i nasycona nowymi znaczeniami. Baśnie „prze-pisywane" są równie intensywnie jak mity, mity opowiada się „na nowo" równie twórczo jak baśnie. Próbę rozdzielenia tych procesów można zatem uznać nie tylko za niepotrzebną, lecz także za nieuprawnioną, bo ignorującą najbardziej oczywistą cechę samego zjawiska – jego transgatunkową, międzykulturową dyspozycję do przekształcalności**.**

Choć przedstawione propozycje definicyjne mają istotną wartość porządkującą – pozwalają bowiem uchwycić różnorodne sposoby modyfikowania tekstów źródłowych oraz ich funkcjonowanie w nowych kontekstach literackich – nie wyczerpują one problemu terminologicznego, zwłaszcza w odniesieniu do najnowszych realizacji retellingu. W obiegu literackim, a także w praktyce wydawniczej, utrwaliło się anglojęzyczne określenie retelling jako kategoria zbiorcza, obejmująca szerokie spektrum reinterpretacji narracji klasycznych – niezależnie od ich statusu (ustnego lub literackiego, kanonicznego bądź niekanonicznego) oraz stopnia przetworzenia tekstu źródłowego. W kontekście współczesnej kultury popularnej rozbudowane dystynkcje

[257] U. Markiewicz, *Niepisane w próżni: analiza kontekstowa opowiadania „Galatea" autorstwa Madeline Miller*, „Tekstualia" 2025, nr 2, s. 187.

teoretyczne okazują się często mało funkcjonalne i mogą prowadzić do niepotrzebnego rozproszenia aparatu pojęciowego, nie przekładając się w sposób bezpośredni ani na praktykę interpretacyjną, ani na odbiór tego zjawiska.

W tym miejscu warto odwołać się do ujęcia Janiny Abramowskiej, która zauważa, że w ramach omawianej strategii literackiej „zawsze, choćby za sprawą języka, konwencji narracyjnych, na tradycyjną strukturę nakłada się nową warstwę znaczeń związanych ze świadomością współczesną”[258]. Oznacza to, że reinterpretacje te nie mogą być postrzegane jako aksjologicznie neutralne. W świetle tych rozpoznań retelling – szczególnie charakterystyczny dla twórczości kobiet – bywa ujmowany jako narzędzie krytycznego przepisania historii oraz renegocjowania utrwalonych narracji kulturowych. Jak zauważa Grażyna Lasoń-Kochańska, autorki rekonstruując „znane wątki na nowo, bądź przedstawiając ich liczne wersje, […] wpisują się w feministyczny dyskurs; reinterpretują rzekome uniwersalia, tkwiące u korzeni kultury”[259]. Ideologiczne „przepisywanie” historii jest „wręcz kluczowe dla ponowoczesnych opowieści”[260], w których dostrzega się „polemikę z tradycyjnym, patriarchalnym obrazem ról płciowych i próbę prowadzenia opowieści zgodnie z postulatami krytyki feministycznej”[261]. Tym samym poprzez retelling nie tyle ożywia się „utracone” głosy, ile przekształca fundamenty tradycji, destabilizując hierarchie i otwierając przestrzeń dla nowych form podmiotowości.

W rezultacie krytyka patriarchalnych przekonań, które przez długi czas stanowiły fundament tradycyjnego pojmowania literatury, staje się istotnym punktem odniesienia dla tej twórczości, traktowanej jako wyraz sprzeciwu wobec utrwalonych wzorców narracyjnych i kulturowych. Retellingi mają charakter przekształcający, zgodny z koncepcją transformacji zaproponowaną przez Gérarda Genette’a, który poddał analizie proces przekształcania mitów w nowe formy literackie.

Według francuskiego teoretyka literatury sedno tego mechanizmu sprowadza się do rekodyfikacji materiału narracyjnego, wywodzącego się ze środowiska dalekiego od

[258] J. Abramowska, *Serie tematyczne* [w:] tejże, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 40.

[259] G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, dz. cyt., s. 173.

[260] M. Skowera, *Baśń i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. Moda – trend – postmodernizm*, dz. cyt., s. 104 [dostęp: 23.09.2023].

[261] Tamże.

literatury, ów materiał łatwo poddaje się bowiem literackim procesom twórczym[262]. Największe znaczenie mają tutaj działania artystyczne, poprzez które wpływa się na transformację hipertekstu (tekstu docelowego). Zabiegi te mają na celu aktualizację, określaną również jako urealnienie hipotekstu, czyli tekstu źródłowego – rezultatem jest powstanie licznych przetworzeń i wariantów przekształcanych historii[263]. W omawianym procesie istotną rolę odgrywa także wspomniana w poprzednim podrozdziale zasada uniwersalności opowieści mitycznych i adaptowalności ich wybranych elementów do nowych realiów. To właśnie dzięki nim można mówić o narracji, którą autor(ka) manipuluje, przekształca z dużą dozą swobody, nadając jej nowe znaczenia oraz dynamikę adekwatną do aktualnych czasów i poruszanych przez siebie problemów[264].

Przez pryzmat tej koncepcji retellingi pełnią funkcję transformacyjną, gdyż pierwotny mit – będący hipotekstem – zostaje przekształcony w nową formę, stając się tym samym hipertekstem, zaś sam mechanizm przekształcenia konstytuuje się jako pole twórczej negocjacji między pierwotnym tekstem a jego interpretacjami. Rudymentarnymi kategoriami sankcjonującymi tak rozumiany proces transformacji mitów są: wybór konkretnej historii, dostosowanie jej do nowego kontekstu kulturowego, społecznego a także – w niektórych przypadkach – historycznego i wynikająca z nich reinterpretacja pierwotnych znaczeń zgodnie z aktualnymi wartościami, przekonaniami i oczekiwaniami odbiorców i odbiorczyń.

Twórczynie wprowadzają w swoje powieści różnorodne modyfikacje opowieści mitycznych. Zakres i charakter tych przekształceń zależy od rodzaju źródłowego utworu: odmiennie kształtują się reimaginacje tekstów kanonicznych, inaczej zaś renarracje baśni. W przypadku retellingów mitów, poza oddawaniem głosu postaciom marginalizowanym i sytuowanym na peryferiach tradycyjnych opowieści, w narrację włączane są wspomniane już współczesne zjawiska społeczne charakterystyczne dla postfeminizmu i feminizmu czwartofalowego (wspomniane wcześniej *slut-shaming*, *victim blaming*, *rape culture* czy *gaslighting*) co pozwala na krytyczne odczytanie mitu w

[262] Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Kraków 2014, s. 7–8.

[263] Zob. tamże.

[264] Zob. A. de Carlo, *Wyzwanie Arachne*…, dz. cyt., s. 570.

perspektywie aktualnych problemów i dyskursów kulturowych[265]. Warto przy tym zauważyć, że reinterpretacje mitów zazwyczaj nie podlegają ograniczeniom wiekowym, podczas gdy reimaginacje kanonu i baśni najczęściej są adresowane do młodszego odbiorcy i tworzone w obrębie kategorii literatury *young adult* lub *new adult*[266].

Retelling – w moim przekonaniu – nie jest ani rekonstrukcją „prawdziwej" historii, lecz aktem świadomej interwencji w zastany porządek kulturowy. To gest twórczy, który nie tylko przetwarza mit, ale przede wszystkim demaskuje jego ideologiczne fundamenty i odziera go z pozornej neutralności. Retelling staje się formą renegocjacji sensów: pozwala na ujawnianie wymazywanych doświadczeń, na korektę uprzedzeń wpisanych w tradycyjne narracje i wydobywanie z tekstów tego, co dotąd było marginalizowane lub unieważniane. To dlatego nie interesuje mnie retelling jako „powtórzenie" ani jako efektowna literacka wariacja, a narzędzie krytycznego czytania kultury – praktyki, która wykorzystuje elastyczność mitu po to, by przesuwać akcenty, hierarchie i przywracać widzialność tym, którzy byli/które były w niej systemowo uciszani. Ta różnorodność modyfikacji adaptacyjnych wyraźnie wskazuje, że retelling stanowi jeden z możliwych sposobów palingenezy mitów w polskiej literaturze najnowszej. Równolegle funkcjonuje druga, komplementarna forma – branding kulturowy.

### I.3.2. Od mitu do ikony: branding kulturowy w literaturze najnowszej

Przypomnę, że zjawisko to, w pierwotnym założeniu, polega na tworzeniu tzw. „marek-ikon" (*iconic brands*) – trwałych, zakorzenionych w kulturze brandów, które poprzez reprezentację określonych idei, wartości i postaw stają się nośnikami symbolicznych znaczeń dla grup społecznych podzielających te same przekonania. Jak trafnie zauważa Edyta Kus, schemat ten „wart jest dogłębnej analizy zarówno pod względem marketingowym, jak i naukowym – poszerza on bowiem perspektywę patrzenia na znaczenie marek w życiu ludzkim"[267].

[265] Zob. K. Matuszko, M. Głos, *"So, they killed Cassandra first 'cause she feared the worst" – bohaterki retellingów mitów w najnowszej literaturze kobiet z kręgu anglosaskiego w ujęciu (post)feministycznym*, dz. cyt. [w druku].

[266] Wspomniane zagadnienia omawiam szczegółowo w rozdziale dotyczącym retellingów.

[267] E. Kus, *Mitologia współczesna. Strategia kulturowa Douglasa Holta jako narzędzie marketingowe i metoda badawcza*, „Poszerzamy Horyzonty" 2021, t. XXVI, s. 173.

W interesującym mnie kontekście szczególne znaczenie zyskuje pytanie o to, w jaki sposób proces formowania się marek-ikon, opisany przez Douglasa B. Holta i Douglasa Camerona, może zostać przeniesiony na grunt analizy tekstów literackich. Kluczowe staje się uchwycenie mechanizmów, dzięki którym mityczne figury i narracje zyskują status symboliczny, mobilizują zbiorowe wyobrażenia i stają się narzędziem konstruowania tożsamości jednostkowej lub zbiorowej. W tym znaczeniu branding kulturowy nie tyle zastępuje tradycyjne strategie narracyjne, ile tworzy paralelny, komplementarny sposób „ożywiania" mitu, umożliwiając jego funkcjonowanie w przestrzeni współczesnych praktyk literackich, społecznych i medialnych.

Wzór tworzenia marek-ikon przedstawia się następująco:

> 1) analiza ortodoksji kulturowej; 2) odkrycie ideologicznych możliwości przejawiających się w społecznych napięciach; 3) gromadzenie danych kulturowych: znalezienie subkultur, ruchów społecznych czy mitów medialnych, z których strategia może czerpać wiedzę potrzebną do stworzenia trafnej i wiarygodnej komunikacji; 4) sformułowanie strategii kulturowej – określenie jej ideologii, mitu i kodów kulturowych; 5) stworzenie spójnej „ekspresji" na podstawie zaobserwowanych zjawisk kulturowych[268].

W schemacie tym unaocznia się istota zrozumienia kontekstu społecznego w procesie kreowania brandów, co z kolei ukazuje markę nie tylko jako przedmiot konsumpcji, lecz jako *locus significandi* i nośnik znaczeń kulturowych. Poprzez identyfikację wartości, napięć i zjawisk społeczno-kulturowych marka staje się zdolna zarówno do komunikowania się z odbiorcami i odbiorczyniami w sposób głęboko relewantny jak też budowania trwałych relacji symbolicznych, funkcjonujących w przestrzeni współczesnej kultury[269].

Aneta Duda słusznie zauważa, że „reklama już dawno przekroczyła granicę sprzedawania towarów i włączyła się w edukowanie ludzi o istocie społecznych i indywidualnych wartości, stała się pewną propozycją myślenia o świecie"[270]. Badaczka podkreśla tym samym, że marketing staje się miejscem mitotwórczości, w którym mityczne narracje zostają włączone w powszechną świadomość. Proces ten pokazuje, że reklama – podobnie jak literatura – może pełnić funkcję resemantyzującą,

[268] D.B. Holt, D. Cameron, *Cultural Strategy: Using Innovative Ideologies to Build Breakthrough Brands*, dz. cyt., p. 184.

[269] Tamże.

[270] A. Duda, *Język mitu w reklamie*, Lublin 2010, s. 7–8.

przekształcając kulturowe symbole w narzędzia komunikacji wartości, idei i norm społecznych[271]. Interesująca jest również obserwacja Krzysztofa Polaka:

> sam proces tworzenia marki, określany mianem brandingu, wydaje się być bliski idei semiozy (semiotyczne określenie na tworzenie znaczenia) i polega na transformacji produktu w znaczenie, które wyraża coś innego niż produkt – odnosi się do społecznych systemów znaczeniowych, które kierują stylami życia, wartościami, wierzeniami[272].

Badacz ujmuje sedno brandingu: produkt staje się znakiem (*signum*), który w ramach określonej wspólnoty symbolicznej przenosi wartości, aspiracje i społeczne normy. W tym sensie branding funkcjonuje jak proces semiozy – analogicznie do narracyjnej palingenezy mitów w literaturze – przekształcając znane figury w nowe znaczenia i umożliwiając ich transfiguracją w zbiorowej wyobraźni. Tak rozumiana praktyka nie ogranicza się do czysto komercyjnej funkcji produktu: marka staje się nośnikiem symbolicznych znaczeń (*signa culturalia*), reprezentującym idee, aspiracje oraz przynależność społeczną. W proponowanym ujęciu branding kulturowy jawi się jako równoległa do retellingu strategia palingenezy mitów, ukierunkowana na performatywną aktualizację treści kulturowych i transformację tradycyjnych narracji w symbole funkcjonujące w życiu społecznym i literackim. Poprzez marki kulturowe twórcy i twórczynie wykorzystują tę siłę symboliczną, aby budować emocjonalne więzi oraz lojalność i wpływać na sposób, w jaki ludzie postrzegają samych siebie i swoje otoczenie[273].

Jak wspomniałem, koncepcję brandingu kulturowego można – *mutatis mutandis* – zaadaptować na grunt literaturoznawstwa, traktując tekst jako swoistą „markę". Analogicznie do analizy utworu literackiego obejmuje on badanie sensów, symboliki i narracji, które są integralną częścią procesu konstruowania marki. Literatura – jak brandy w ujęciu Holta i Camerona – nie tylko odzwierciedla wartości, wierzenia i konflikty społeczne swojej epoki, lecz także aktywnie je współtworzy, włączając się w nieustanny proces negocjowania znaczeń. Również marki kulturowe nie istnieją w próżni: odzwierciedlają i kształtują systemy idei stając się zarazem ich katalizatorem. Badanie prozy z wykorzystaniem koncepcji Holta i Camerona pozwala więc uchwycić podobne mechanizmy: tekst literacki funkcjonuje jak „marka", której ideologia, mit i

[271] Tamże.

[272] K. Polak, *Kiedy produkt staje się marką*, Semiotyka.pl, http://www.semiotyka.pl/teksty_branding.php [dostęp: 18.06.2023].

[273] Zob. D.B. Holt, D. Cameron, *Cultural strategy*…, dz. cyt., p. 62.

kody kulturowe domagają się odczytania w kontekście społeczno-kulturowym. W przypadku powieści odwołujących się do tradycji mitycznej należy identyfikować figury bohaterów i bohaterek, rekwizyty, artefakty, nawet całe kosmologie, a następnie zgłębiać, w jaki sposób autorzy i autorki przekształcają je w elementy konstytuujące swoistą „markę". To świadome korzystanie z mitologicznej symboliki – *per exemplum* w konstrukcji postaci czy w organizacji przestrzeni narracyjnej – tworzy atmosferę, która przyciąga odbiorców i odbiorczynie zainteresowanych nie tyle dosłowną treścią mitu, ile jego współczesnymi wariantami i potencjałem ideologicznym.

Mechanizm ten, ujmowany w perspektywie semiologicznej, prowadzi do powstawania tego, co Roland Barthes w *Mitologiach* określa mianem „drugiego systemu". Jak pisze, „mit jest systemem porozumiewania się, jest komunikatem"[274], a jego istota nie polega na treści samej w sobie, lecz na sposobie, w jaki znaczenie zostaje wytworzone i przekazane. Oznacza to, że nie stanowi on autonomicznej opowieści, ale formę nadbudowaną nad już istniejącymi znakami kultury. Barthes podkreśla, że „to, co w pierwszym systemie semiologicznym było znakiem, w micie staje się jedynie znaczącym"[275], a więc elementem podporządkowanym nowemu porządkowi sensów. W tym ujęciu mit funkcjonuje jako system wtórny, który wykorzystuje język-przedmiot, by przekształcić go w metajęzyk. Proces ten nie polega na prostym fałszowaniu sensu – mit bowiem „zniekształca, ale nie prowadzi do zaniku"[276] – a jego przemieszczeniu i ideologicznym przeformułowaniu. Kluczowym elementem tej operacji jest mechanizm naturalizacji. Jak zauważa Barthes, mit pozbawia rzeczywistość historii, sprawiając, że to, co kulturowo i historycznie uwarunkowane, jawi się jako oczywiste, neutralne i ahistoryczne[277]. W rezultacie mit przekształca sensy historyczne w pozornie naturalne, maskując proces ich wytwarzania i utrwalając określone wizje świata. Z tej perspektywy mit nie jest reliktem myślenia archaicznego ani domeną wyłącznie narracji antycznych, lecz – jak podkreśla literaturoznawca – „sposobem mówienia", charakterystycznym również dla nowoczesnych form kultury[278]. Proces ten znajduje swoje współczesne

[274] R. Barthes, *Mitologie*, dz. cyt., s. 325.
[275] Tamże, s. 332.
[276] Tamże, s. 342.
[277] Zob. tamże, s. 346–348.
[278] Badacz przedstawia to zagadnienie w oparciu o analizę licznych reklam np. w magazynie „France-Soir". Zob. tamże, s. 353–355.

odpowiedniki w praktykach takich jak branding kulturowy, który analogicznie przekształca produkt – a w sensie symbolicznym także tekst literacki – w nośnik wtórnego znaczenia, zakorzenionego w zbiorowej wyobraźni i funkcjonującego jako „naturalne".

Podobny trop interpretacyjny rozwija Wojciech Józef Burszta w pracy *Od mowy magicznej do szumów popkultury* (2009), wskazując, że współczesna kultura – nawet w swoich najbardziej zbanalizowanych i komercyjnych przejawach – nie zrywa radykalnie z dawnymi sposobami nadawania światu sensu. Przeciwnie, jak dowodzi kulturoznawca, popkultura kontynuuje i przetwarza archaiczne modele myślenia mitycznego i magicznego, funkcjonując jako obszar intensywnej produkcji znaczeń[279]. Burszta podkreśla, że to, co określamy mianem „popkulturowego", nie stanowi negacji tradycji, lecz jej transformację: „kultura popularna nie jest bytem ontologicznym, ale oznacza określone strategie dyskursywne i społeczną *praxis* […] słowem to wszystko, co stanowi o treści i kolorycie współczesności"[280]. Centralną kategorią jego rozważań staje się metafora „szumu", który nie oznacza semantycznej pustki, a nadmiar znaczeń. Jak pisze Burszta, „kultura «rozplenia» się dzięki technologii i środkom komunikacji kreującym własny świat, w którym istotne znaczenie ma pojęcie szybkości i nowości – jedno napędza drugie"[281]. Popkultura działa więc analogicznie do mitu w sensie Barthes'owskim: nie tyle przekazuje jednoznaczne treści, ile organizuje doświadczenie świata poprzez powtarzalne figury, narracje i symbole, które – choć pozornie banalne – pełnią funkcję orientującą i integrującą.

Burszta konsekwentnie wskazuje, że współczesne narracje popularne zachowują strukturę rytualną, opartą na repetycji, afekcie i rozpoznawalności, dzięki czemu umożliwiają odbiorcom symboliczne „oswajanie" rzeczywistości. Popkultura – podobnie jak mit – nie opisuje świata: porządkuje go, oferując gotowe modele interpretacyjne i aksjologiczne. Jak dalej zauważa kulturoznawca, nawet najbardziej skomercjalizowane formy przekazu „odtwarzają dawne schematy myślenia symbolicznego, wpisując je w nowe konteksty technologiczne i medialne"[282]. Na tym tle literatura i branding

[279] Mam tutaj na myśli rozważania zawarte w części zatytułowanej *O kulturze, kulturze popularnej i edukacji*. Zob. W.J. Burszta, *Od mowy magicznej do szumów popkultury*, Warszawa 2009, s. 234–242.

[280] Tamże, s. 160–161.

[281] Tamże, s. 233.

[282] Tamże, s. 280.

kulturowy spotykają się na wspólnym gruncie praktyk sensotwórczych. Oba obszary funkcjonują jako współczesne rytuały znaczenia, w których dawne figury symboliczne – mity, archetypy, narracje inicjacyjne – zyskują nowe życie i nowe funkcje. Branding nie tyle tworzy sensy od podstaw, ile uruchamia mechanizmy rozpoznawalności i afektywnego przywiązania, czyniąc je – zgodnie z diagnozą Burszty – elementem codziennego doświadczenia kulturowego.

Z kolei Waldemar Kuligowski w pracy *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce* (2007) akcentuje zasadniczą cechę dzisiejszych kultur, jaką jest ich polifoniczność oraz współistnienie wielu porządków znaczeń w obrębie tej samej przestrzeni społecznej. Jak sugeruje już sam przywołanej tytuł publikacji, współczesność należy rozumieć jako rzeczywistość „wielu światów", które nie funkcjonują w izolacji, lecz pozostają ze sobą w nieustannym dialogu i napięciu. Kuligowski podkreśla, że współczesna kultura nie opiera się na jednym dominującym porządku narracyjnym, ale na współobecności rozmaitych opowieści, stylów życia i systemów symbolicznych społeczeństw „pędzących po «informacyjnej superautostradzie»[283]. W jego ujęciu mit funkcjonuje nie jako spójna narracja totalizująca rzeczywistość, a element rozproszonego krajobrazu znaczeń, obecny zarówno w religii i sztuce, jak i w mediach oraz kulturze masowej[284]. Kuligowski wskazuje, że właśnie ta wielość i fragmentaryczność narracji stanowi dziś podstawowy mechanizm konstruowania tożsamości: jednostki poruszają się pomiędzy różnymi porządkami sensu, selektywnie je przyswajając i reinterpretując[285]. Mit nie zanika, lecz zmienia swój status – staje się elastycznym narzędziem orientacji w świecie „wielu światów", w którym znaczenia nie są narzucone odgórnie, a negocjowane w obrębie lokalnych i globalnych kontekstów kulturowych.

Te trzy perspektywy – Barthes'owska analiza mitu jako dyskursu, koncepcja popkulturowej kontynuacji mowy magicznej Burszty oraz ujęcie polifoniczności współczesnych narracji Kuligowskiego – pozwalają widzieć branding kulturowy nie tylko

[283] Zob. W. Kuligowski, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007, s. 30.

[284] Kulturoznawca omawia to zagadnienie na podstawie własnych badań we wsi Koniaków, gdzie miejscowe koronczarstwo nie ogranicza się w swoich wyrobach tylko do słynnych dla tego regionu serwet, ale również wzbogaciło swój asortyment o damską bieliznę – stringi. Zob. W. Kuligowski, *Stringi w kulturze. Przypadek Koniakowa* [w:] tamże, s. 37–71.

[285] Zob. tamże, s. 75–100.

jako technikę marketingową, a jako jeden z mechanizmów tworzenia „mitologii współczesnej". W owym procesie – jak pokazują przykłady ikon popkultury pokroju Supermana czy Spider-Mana – pierwotnie komercyjne wizerunki zyskują status archetypów i nośników ideologii, które porządkują zbiorową wyobraźnię[286].

W tym kontekście warto przyjąć rozróżnienie pomiędzy pojęciem „nowej mitologii" – używanym przez Rogera Bozzetto – a kategorią „mitologii współczesnej". Termin Bozzetto może sugerować radykalne odcięcie od tradycji, jakby chodziło o całkowicie autonomiczne tworzenie mitów[287]. Według mnie „mitologia współczesna" oznacza raczej dialogiczną kontynuację: proces, w którym dawne mitologie są nieustannie reinterpretowane, wzbogacane o nowe elementy i aktualizowane w odpowiedzi na zmieniające się realia społeczne i kulturowe[288]. To właśnie ta dynamiczna wymiana – kontynuacja i transformacja – pozwala mitom wciąż „pracować" w świadomości współczesnych odbiorców i odbiorczyń zarówno w literaturze, jak i w praktykach kulturowych bliskich brandingowi.

Pojęcie „mitologii współczesnej" wydaje się tutaj najbardziej adekwatne: wskazuje na ciągłość tradycji mitycznej i jej twórcze przekształcenia, a zarazem na związek między strategiami literackimi (retelling) a mechanizmami brandingu kulturowego, który – podobnie jak mit w rozumieniu Barthes'a – naturalizuje ideologię, czyniąc z opowieści nie tylko estetyczny artefakt, ale także narzędzie społecznego imaginarium.

Zarysowana koncepcja mitologii współczesnej otwiera przestrzeń dla dalszych analiz. W kolejnym rozdziale skoncentruję się zatem na retellingach mitów, w których, jak przypomnę, dochodzi do świadomego „prze-pisywania" tradycji oraz jej wpisywania w horyzont współczesnych idei i sporów kulturowo-polityczno-społecznych. Będzie to wprowadzenie do pozostałych części moich rozważań, gdzie podejmę problematykę zjawisk wcześniej omówionego retellingu i brandingu kulturowego, w ramach którego literatura zostaje ujęta jako przestrzeń semiozy i performatywnej aktualizacji znaczeń.

[286] Zob. D.B. Holt, D. Cameron, *Cultural Strategy*…, dz. cyt., p. 72.

[287] Zob. R. Bozzetto, *Introduction* [w:] *Fantastique et mythologies modernes*, Aix-en-Provence 2007, pp. 5–7.

[288] W podobny sposób wypowiadała się Marika Moisseeff, według której fantastyka pełni współcześnie te same funkcje, które miały mitologie w dawnych społecznościach, ponieważ pokazuje pewną wizję rzeczywistości, zwaną także ideologią. Zob. taż, *La procréation dans les mythes contemporains. Une histoire de science-fiction*, „Anthropologie et sociétés: Le mythe aujourd'hui" 2005, nr 2 (29), pp. 69–94.

Jak zauważył Barthes, mit „przekształca historię w naturę”[289], czyniąc z narracji narzędzie naturalizacji ideologii; w tym sensie zarówno retelling, jak i branding kulturowy ukazują, że mit nie tyle należy do przeszłości, ile wciąż „pracuje” w teraźniejszości, stanowiąc kluczowy kod kulturowy współczesnej wyobraźni. Tak nakreślona perspektywa dalszych analiz pozwoli uchwycić pełnię funkcjonalności i istoty palingenezy mitów w polskiej prozie kobiet po 2000 roku.

[289] R. Barthes, *Mitologie*, dz. cyt., s. 349.

# ROZDZIAŁ II

## Strategie retellingu a (re)konstruowanie tożsamości

Rozważania przedstawione *ex ante* prowadzą do zasadniczej kwestii, która wymaga szczegółowej refleksji. Wskazałem, że retelling, jedna z dwóch form palingenezy mitu zaobserwowanych w twórczości polskich pisarek, stanowi propozycję alternatywnego przedstawiania postaci kobiet, która sytuuje ich literacki obraz w opozycji do utrwalonej w kulturze patriarchalnej narracji. Specyfiką tych reinterpretacji nie jest jedynie dekonstrukcja dominujących wersji mitów, lecz ich twórcze przekształcenie. W efekcie retellingi, poprzez restytucję głosu postaci dotychczas marginalizowanych, pełnią funkcję nie tylko literacką, ale przede wszystkim ideologiczną. Stanowią bowiem element procesu rewizji kanonu literackiego, otwierającego się na wielość perspektyw oraz dekonstrukcję hierarchicznych struktur wartości dotychczas dominujących w kulturze.

W tym kontekście warto podkreślić, że praktyka retellingu ma w polskiej literaturze długą i zróżnicowaną tradycję. Pierwsze próby „prze-pisywania" mitów można zaobserwować już w epoce renesansu – Jan Kochanowski w *Odprawie posłów greckich*[290] nadał klasycznemu mitowi trojańskiemu wymiar politycznej paraboli. W późniejszych wiekach mityczne motywy podejmowali w twórczości dramatycznej m.in. Jerzy Żuławski w *Erosie i Psyche* (1904) i Helena Mniszkówna w *Plutonie i Persefonie* (1919), a w prozie drugiej połowy XX wieku można wskazać eseje Jadwigi Żylińskiej (np. wydane w 1972 roku *Kapłanki, amazonki i czarownice. Opowieść z końca neolitu i epoki brązu 6500-1150 p.n.e.*) i *Prawdziwą historię Morgan La Fay i rycerzy Okrągłego Stołu* (1998), nieznaną szerzej powieść autorstwa Krystyny Kwiatkowskiej, w których mit stał się tworzywem refleksji nad kobiecą podmiotowością i kulturową pamięcią. Te przykłady dowodzą, że retelling – choć dziś nierzadko odczytywany w perspektywie (post)feministycznej – nie

[290] Premiera tragedii odbyła się 12 stycznia 1578 roku.

jest zjawiskiem efemerycznym, lecz praktyką zakorzenioną w rodzimej prozie, otwartą na (re)interpretację w zależności od historycznego momentu i ideowych potrzeb epoki.

Co znamienne, współczesne pisarki świadomie odrzucają ustalone normy gatunkowe i literackie, wypracowując własne strategie narracyjne, które pozwalają nie tylko na twórcze przekształcanie mitu, ale także na krytyczne komentowanie dominujących ideologii. Przyjmując pozycję outsiderek bądź celowo zacierając konwencje i schematy, intensyfikują siłę swoich narracji, ukazując alternatywne sposoby ujmowania rzeczywistości literackiej[291]. Tym samym centralnym punktem ich pisarstwa staje się ideologiczna krytyka myśli patriarchalnej, stanowiącej fundament tradycyjnej wizji literatury, a sama twórczość literacka przestaje być postrzegana wyłącznie jako ekspresja artystyczna, stając się przede wszystkim narzędziem hermeneutycznej analizy i krytyki rzeczywistości.

W tej części dysertacji konstytutywnym zagadnieniem stają się strategie pisarskie stosowane w procesie retellingu mitów. W centrum mojej refleksji znajdą się więc techniki przekształcania materiału mitycznego, sposoby konstruowania fabuły oraz narracyjne mechanizmy dekonstrukcji kobiecych tożsamości, ukształtowanych przez dyskurs patriarchalny. Wyróżniam trzy dominujące strategie: katabazy, monstryfikacji oraz eskapizmu, które poddam szczegółowej interpretacji.

### II.1. Katabaza jako metafora kobiecego procesu indywiduacji

W pierwszej części rozważań skoncentruję uwagę na tych retellingach, w których obecna jest strategia katabazy, rozumiana jako „zejście" do zaświatów oraz powrót do świata żywych. Motyw ten jest metaforą procesu kobiecej indywiduacji – egzystencjalnej i psychicznej podróży prowadzącej do ukształtowania dojrzałej, zintegrowanej tożsamości. Szczególnie istotne jest tu doświadczenie symbolicznego (oraz literalnie rozumianego w niektórych utworach) „odrodzenia", które umożliwia protagonistkom nie tylko redefinicję dotychczasowej tożsamości, lecz także zmianę własnej pozycji w ramach struktur androcentrycznego porządku społeczno-kulturowego. Przedmiotem mojej uwagi będą te retellingi, w których dostrzegam najbardziej oryginalne realizacje

[291] Zob. A. de Carlo, *Wyzwanie Arachne*…, dz. cyt., s. 568–570.

wyróżnionej przeze mnie strategii: powieści *Anna In w grobowcach świata* Olgi Tokarczuk oraz *Hades. Król Podziemia* Moniki Magoskiej-Suchar[292]. Zanim przejdę do ich omówienia, scharakteryzuję pojęcie katabazy, jego obecność w tradycji literackiej i antropologicznej oraz związki z procesem indywiduacji.

Jak zauważa Radcliffe G. Edmonds, katabaza to jeden z najstarszych literackich toposów[293]. Termin ten, etymologicznie wywodzący się od greckich słów oznaczających „zejście w dół" (*kathabasis*), jest używany do określania strukturalnego schematu narracyjnego, który można dostrzec w opowieściach o podróży do „podziemnego świata zmarłych prowadzonej przez niezwykłą postać za jej życia; postać ta ma określony cel swojej wędrówki i pragnie z niej powrócić"[294]. Jest obecny w mitologiach różnych kultur, o czym świadczą liczne przykłady jego wykorzystania. Do najpopularniejszych należą przede wszystkim mity greckie, w których herosi, tacy jak Orfeusz czy Herakles, udają się do królestwa Hadesa w celu realizacji konkretnej misji (na przykład ocalenia ukochanej lub wykonania jednej z prac). Adaptacje katabazy odnajdujemy także w innych tekstach literackich. W *Eneidzie* Wergiliusza czy anonimowym *Eposie o Gilgameszu* również znajdują się rozbudowane opisy podróży do zaświatów stanowiących nie tylko punkt zwrotny w narracji, ale przede wszystkim podkreślających duchową i moralną transformację protagonisty, co pozwala postrzegać ten topos jako metaforyczną drogę ku samopoznaniu[295].

Podobne rozumienie tego motywu przyjęli Carl Gustav Jung i Joseph Campbell. Amerykański religioznawca, czerpiąc z ustaleń szwajcarskiego psychoanalityka, zinterpretował wędrówkę w zaświaty jako symboliczny akt „zejścia" w głąb własnej nieświadomości, gdzie bohater musi zmierzyć się z wewnętrznymi lękami,

[292] Powieść Magoskiej-Suchar została wydana w dwóch tomach, w 2024 i 2025 r. Traktuję je jako jedną historię, zaś szczegółowe informacje dotyczące lokalizacji cytatów odnotowuję w przypisach.

[293] Zob. R.G. Edmonds III, *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the "Orphic" Gold Tablets*, Cambridge 2004, pp. 11–17. Warto odnotować, że zjawiskiem odwrotnym do katabazy jest anabaza, czyli wstąpienie do niebios. Z kolei w zjawisku nazywanym nekią to dusze zmarłych wychodzą na spotkanie bohaterowi w świecie żywych.

[294] E.R. Curtius, *Topika*, tłum. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki" 1972, nr 1, s. 232–234.

[295] Zob. P. Hardie, *The Last Trojan Hero: A Cultural History of Virgil's "Aeneid"*, London 2014, pp. 21–22. Należy wspomnieć o obecności tego motywu w tradycji chrześcijańskiej. Odnosi się on do momentu zstąpienia Jezusa Chrystusa do piekieł, któremu – podobnie jak we wcześniejszych realizacjach – przypisuje się szczególne, zbawcze znaczenie. Katabaza pojawia się także m.in. w *Boskiej komedii* Dantego Alighieri oraz *Orlandzie Szalonym* Ludovica Ariosta. Zob. E. Pyle, *William Blake's Illustrations for Dante's "Divine Comedy": A Study of the Engravings, Pencil Sketches and Watercolors*, Jefferson NC 2014, p. 105.

ograniczeniami i nieuświadomionymi treściami[296]. W fundamentalnej dla mitokrytyki pracy *Bohater o tysiącu twarzach* (1949) Campbell wskazał, że celem tej konfrontacji jest zarówno rozpoznanie tłumionych bądź odrzucanych aspektów własnej psychiki, jak i późniejsza odnowa jednostki wynikająca ze zdobycia samoświadomości[297]. Według Campbella są one wspólne dla wszystkich znanych opowieści o katabazie herosów i bohaterów. W celu opisania uniwersalnego schematu tego procesu mitoznawca sformułował koncepcję monomitu – archetypicznej struktury narracyjnej, obecnej w mitach i opowieściach różnych kultur[298]. Fundamentem tego wzorca jest Jungowski proces indywiduacji, rozumiany jako psychiczna droga prowadząca do zjednoczenia sprzecznych aspektów jaźni oraz wykształcenia spójnej i autonomicznej tożsamości, proces, w wyniku którego powstaje „«indywiduum» psychologiczne, czyli wyodrębniona, niepodzielna jedność, całość"[299]. Poszczególne mity rzadko zawierają wszystkie wyróżnione elementy tej struktury; niektóre skupiają się wyłącznie na jednym z nich, inne natomiast realizują je w zmienionej kolejności bądź fragmentarycznie. Campbell podkreśla przy tym, że układ tych faz może ulegać różnym wariantom, jednak jego klasyczny model pozostaje analogiczny wobec schematu rytuałów przejścia, w których wyróżnia się trzy zasadnicze momenty: „Oddzielenie", „Inicjacja" oraz „Powrót"[300]. Dodać należy, że wzorzec ten, ze względu na swoją narracyjną ponadkulturowość, wywarł znaczący wpływ na późniejsze reprezentacje fabularne, stając się podstawą dla konstrukcji wielu tekstów popkultury[301].

Warto jednak zaznaczyć, że opisywany przez Campbella schemat uwzględnia wyłącznie męski rozwój psychiczny, co niesie istotne konsekwencje w kontekście prób reinterpretacji katabazy jako strategii (re)konstrukcji kobiecej tożsamości. Sam badacz, w ramach repliki na stawiane mu zarzuty o nieuwzględnienie perspektywy bohaterek, stwierdził z pewną dozą ironii, że „wszystkie wielkie mitologie i wiele opowiadań mitologicznych są opisywane z męskiego punktu widzenia. Kiedy pisałem *Bohatera o*

[296] Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 17–41.
[297] Zob. tamże.
[298] Zob. tamże.
[299] C. G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa,* tłum. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 287.
[300] Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 27.
[301] Inspiracje pracami Campbella można dostrzec w np. filmach z serii *Star Wars* (1977–2005) w reżyserii George'a Lucasa czy ikonicznych dla popkultury powieściach jak *Harry Potter* (1997–2007) Joanne Kathleen Rowling.

*tysiącu twarzy* i chciałem wprowadzić postać kobiety, musiałem sięgnąć do bajek”[302]. Do wspomnianej przez Campbella „nieobecności” żeńskiej perspektywy odniosła się Pia Skogemann. Psychoanalityczka zauważyła, że w obrębie tradycji patriarchalnej indywiduacja posiada bardzo dobrze opracowaną strukturę, osadzoną w archetypie podróży bohatera, który, zstępując w głąb nieświadomości, konfrontuje się z wewnętrznymi przeciwnościami, a następnie powraca wzmocniony i odmieniony[303]. Wśród faz jego wędrówki należy wymienić: odosobnienie od świata, integrację z Cieniem, poszukiwanie ukrytego artefaktu, nocną podróż przez nieświadomość, pokonanie bestii, zdobycie Animy (kobiecego aspektu psychiki) i ostateczne odrodzenie, za które uważa się pojednanie z Jaźnią[304]. Jednakże, pomimo szczegółowych opracowań, schematu tego nie sposób odnieść do kobiecego wzorca indywiduacji. Taki stan rzeczy duńska psychoanalityczka uzasadnia w następujący sposób:

> kobieta zajmowała, patrząc historycznie, miejsce nieświadomości. Mity odnoszące się do nieświadomości kobiecej, do psychiki matriarchalnej są archaiczne i dziwaczne. Pokazują wzorce, które niejednej współczesnej świadomości kobiecej mogą wydawać się dziwne lub wręcz odrażające. Lecz istnieje kompensacja dla tej odległości czasowej: ego kobiety jest często mniej sztywno-racjonalne, więc łatwiej jej zaangażować się w ten proces[305].

W tym momencie konieczne stają się poszukiwania sposobu ujęcia odmienności doświadczeń kobiet w procesie indywiduacji, który nie sprowadzałby się jedynie do adaptacji męskiego modelu, lecz uwzględniałby specyfikę żeńskiej psychiki oraz jej historyczne i kulturowe uwarunkowania. W konsekwencji kobieca katabaza przybiera odmienne formy – nie jest tylko metaforyczną wyprawą mającą na celu podbój i asymilację nieświadomości, co procesem stopniowego odkrywania własnej tożsamości, zazwyczaj w opozycji do narzuconych społecznie wzorców. Powyższe obserwacje znajdują rozwinięcie także w badaniach innych psychoanalityczek wywodzących się z tradycji jungowskiej.

Linda Schierse Leonard i Maureen Murdock wchodzą w polemikę z Campbellem, stwierdzając, że kobieca droga indywiduacji zasadniczo różni się od stworzonego przez

[302] J. Campbell, B. Moyers, *Potęga mitu*, tłum. I. Kania, Kraków 1994, s. 162. Warto odnotować, że jedyną postacią kobiecą, w której losach badacz dostrzegł potencjalną realizację monomitu, jest sumeryjska bogini Inanna.

[303] Zob. P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, tłum. P. Billig, Warszawa 2003, s. 115.

[304] Zob. tamże.

[305] Tamże, s. 116.

niego modelu. W przeciwieństwie do mężczyzny, którego proces indywiduacji zakłada konfrontację z wewnętrzną Animą oraz integrację nieświadomego pierwiastka żeńskiego jako warunku koniecznego osiągnięcia psychicznej pełni, kobiecy proces psychicznego dojrzewania nie koncentruje się na asymilacji Animy, a na odzyskaniu utraconej podmiotowości w rzeczywistości zdominowanej przez patriarchalne struktury[306]. Murdock, rozwijając koncepcję odrębnej „podróży bohaterki"[307], zwraca uwagę, że kobieca indywiduacja przebiega zazwyczaj poprzez doświadczenie alienacji od samej siebie, spowodowanej uwewnętrznieniem społecznych i kulturowych oczekiwań wobec kobiecości[308]. Ów proces prowadzi do uformowania tzw. fałszywego „ja" – tożsamości podporządkowanej zewnętrznym normom i rolom, która nie odzwierciedla autentycznych pragnień i potencjału jednostki[309]. Przełomowym momentem w tym rozwoju staje się zatem dezintegracja owego zinternalizowanego konstruktu tożsamościowego oraz stopniowa reintegracja z własnym, wewnętrznym „ja" – rozumianym jako źródło kobiecej mocy i autonomii[310].

Zgodnie z tym podejściem, kobieca indywiduacja nie polega na „zdobywaniu" tożsamości (jak to ma miejsce w przypadku herosa), lecz na powrocie do niej, odkrywaniu – często poprzedzonym koniecznością rozliczenia się z wewnętrznymi strukturami opresji oraz patriarchalnymi mechanizmami kontroli wpisanymi w psychikę bohaterki. Jak konkluduje Jean Shinoda Bolen, to nie tyle droga ku „nowemu", ile podróż do utraconej integralności, która została zagłuszona lub wyparta przez społecznie skonstruowane wzorce kobiecości[311].

Powyższe rozważania odniosę do dwóch propozycji interpretacyjnych dotyczących wzorca kobiecej indywiduacji – opracowanych przez Pię Skogemann i Maureen Murdock. Odwołanie się do różnych modeli wynika z odmiennych sposobów ukazania procesu kobiecego dojrzewania psychicznego w analizowanych przeze mnie powieściach. Oba

[306] Zob. m.in. L.S. Leonard, *The Wounded Woman: Healing the Father-Daughter Relationship*, Boston 1982, pp. 12–15.

[307] Co warte odnotowania, polemika Murdock z Campbellem zostaje zasygnalizowana już w tytule jej książki – *Podróż bohaterki* jest nawiązaniem do rozdziału *Wyprawa bohatera*, części *Bohatera o tysiącu twarzy*.

[308] Zob. M. Murdock, *Podróż bohaterki*, tłum. E. Tołkaczew, Czeladź 2020, s. 21–36.

[309] Zob. tamże.

[310] Zob. tamże, s. 45–52.

[311] Zob. J.S. Bolen, *Goddesses in Everywoman: Thirteen Powerful Archetypes in Women's Lives*, San Francisco 1984, pp. 25–40.

utwory to retellingi mitów, jedne z nielicznych, w których ukazano kobiecą katabazę: w pierwszym z nich jest to zejście do zaświatów sumeryjskiej bogini Inanny, w drugim natomiast historia uprowadzenia Kory-Persefony. Choć topos zejścia do świata podziemnego i symbolicznego odrodzenia jest wspólny, jego realizacja przebiega inaczej, implikując odmienne formy kobiecej transformacji. W niniejszym fragmencie przedstawię kluczowe założenia obu koncepcji poprzez wskazanie kolejnych etapów psychicznego dojrzewania, które je konstytuują (szczegółowe omówienie tych kwestii zostanie przedstawione w dalszej części, podczas analizy poszczególnych powieści). Skogemann wyróżniła siedem etapów kobiecej podróży ku świadomości. Są to: oddzielenie od świata ego, pojawienie się przewodnika lub znaku ze świata przyrody, konfrontacja z postaciami rodziców, poznanie kochanka ze świata przyrody, spotkanie z Cieniem, zstąpienie do nadiru i powrót do znanego świata (ego)[312]. Jego najpełniejszą realizację dostrzegam w powieści Olgi Tokarczuk *Anna In w grobowcach świata*.

Drugi z wymienionych schematów różni się od zaproponowanego przez Skogemann przede wszystkim szczegółowością ujęcia. Według Murdock mechanizm integracji żeńskiego ego wymaga odbycia metaforycznej odysei zakładającej aż jedenaście „przystanków". Indywiduacja również rozpoczyna się od symbolicznego „oddzielenia" od kobiecości. Pośród kolejnych etapów badaczka wyróżniła takie, jak: identyfikacja z męskością i zbieranie sojuszników, droga prób (spotkania z ogrami i smokami), zdobycie skarbu (rozumianego przez badaczkę jako osiągniecie sukcesu w androcentrycznym świecie), uświadomienie sobie poczucia duchowej pustki („suszy") (metaforyczna śmierć), inicjacja i zstąpienie do bogini, gwałtowna potrzeba odzyskania kontaktu z kobiecością, zniesienie rozłamu między matką i córką. Ostatnim etapem jest zabliźnienie zranionego pierwiastka męskiego[313]. Tego rodzaju interpretację procesu kobiecej indywiduacji upatruję w retellingu *Hades. Król Podziemia* Moniki Magoskiej-Suchar.

[312] Zob. P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju…*, dz. cyt., s. 117–120.
[313] Zob. M. Murdock, *Podróż bohaterki*, dz. cyt., s. 26.

### II.1.1. *Salvatrix mundi*? Kobieca droga do wyzwolenia

Punktem wyjścia mojej analizy jest powieść Anna *In w grobowcach świata* Olgi Tokarczuk. Jak wskazuje Dorota Siwor, powstała ona niejako na „zamówienie”[314]. Twórczyni uczestniczyła bowiem w międzynarodowym projekcie zainicjowanym przez Jamesa Bynga reprezentującego niezależne szkockie wydawnictwo Canongate Books. Ideą przedsięwzięcia było zaproszenie pisarzy i pisarek różnych narodowości do ponownego, dowolnego opowiedzenia wybranego przez siebie mitu. Warto zauważyć, że stworzony przez Tokarczuk retelling nie był odosobnioną próbą opowiedzenia na „nowo” sumeryjskich mitów w literaturze polskiej[315]. Za pierwszą (re)interpretację losów Inanny w polskiej prozie należy uznać powieść *Inanna* Julitty Mikulskiej z 1986 roku[316]. Utwór ten, wyjątkowy w dorobku autorki jako jej literacki „łabędzi śpiew”[317], nie doczekał się obszerniejszych opracowań ani analiz, został niemal całkowicie zignorowany[318]. Nie dziwi zatem fakt, że to właśnie Tokarczuk, mimo licznych podobieństw do powieści Mikulskiej (m.in. pod względem wykorzystania pojawiającego się w sumeryjskim micie toposu katabazy), przypisuje się rolę prekursorki w „przeszczepieniu” mitu o Inannie na grunt polskiego dyskursu literackiego[319]. *Anna In w*

[314] W projekcie wzięli udział także m.in. Gabriel García Márquez, Toni Morrison, Isabel Allende, Zadie Smith i John Irving. Najsłynniejszymi powieściami, które zostały wydane w ramach tego przedsięwzięcia są: *Penelopiada* (2005) Margaret Atwood, *Hełm grozy* (2006) Wiktora Pielewina, *Brzemię* (2005) Jeanette Winterson, ukazała się także publikacja o charakterze popularnonaukowym – *Krótka historia mitu* (2005) Karen Armstrong. Zob. D. Siwor, *Tropy mitu i rytuału. O polskiej prozie współczesnej*…, dz. cyt., s. 88.

[315] Powyższy fragment dysertacji jest zmodyfikowaną wersją artykułu opublikowanego na łamach „Tematów i Kontekstów”. Analizuję w nim retellingi Mikulskiej i Tokarczuk w perspektywie komparatystycznej. Zob. M. Głos, *Rebeliantka. Inanna jako bohaterka polskich retellingów mitów sumeryjskich*, dz. cyt., s. 316–332.

[316] J. Mikulska, *Inanna*, Warszawa 1986. Warto jeszcze wspomnieć o *Pani Siedmiu Bram* (2022) Marii Zdybskiej. To utwór z podgatunku *urban fantasy* (świat fantastyczny zostaje osadzony w realiach współczesnej metropolii). Nie jest to *stricte* retelling, ponieważ perspektywa Inanny została przedstawiona *post factum* – mity uważane są za jej przeszłość, a ona przeżywa nowe przygody. Także na rynku anglosaskim zaczynają pojawiać się próby opowiedzenia na „nowo” losów sumeryjskiej bogini – przykładem jest chociażby cykl *Sumerians Trilogy* Emily H. Wilson, na który składają się: *Inanna* (2023), *Gilgamesh* (2024) i *Ninshubar* (2025).

[317] Mikulska pisała głównie książki popularnonaukowe dotyczące historii XX wieku, stosunków polsko-niemieckich i II wojny światowej. *Inanna* była swego rodzaju „nowym początkiem”, zwłaszcza tematycznym, w jej twórczości, a jednocześnie jej dopełnieniem – pisarka zmarła niespełna dwa lata po jej wydaniu. Zob. [b.a.], *Julitta Bernaś-Mikulska*, Fantasta.pl, http://baza.fantasta.pl/autor.php?id=3408 [dostęp 18.07.2024].

[318] O powieści Mikulskiej wspomina jedynie (i to lakonicznie, bo w formie przypisu) Grażyna Lasoń-Kochańska. Zob. taż, *Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobiece strategie opowiadania baśni i mitu*…, dz. cyt., s. 131–132.

[319] Ze względu na wspomniane analogie w przetworzeniu postaci Inanny przez obie twórczynie w tej części dysertacji szczegółowemu oglądowi poddam jedynie powieść Tokarczuk, *Inannę* potraktuję zaś jako

*grobowcach świata* stała się przedmiotem licznych interpretacji i rozpoznań, nie tylko ze względu na status autorki, ale przede wszystkim dzięki jej dążeniom do aktualizacji mitu, który staje się uniwersalną opowieścią o duchowej podróży, kobiecej sile i transformacji jednostki zdolnej do zainicjowania politycznej rewolucji[320]. Zanim jednak przejdę do analizy powieści, zasadne wydaje się przybliżenie postaci sumeryjskiej bogini Inanny – jej funkcji oraz znaczenia w strukturze panteonu mezopotamskiego – a także związanego z nią toposu katabazy, stanowiącego charakterystyczny element mitologicznego imaginarium tej kultury.

Inanna była niezaprzeczalnie najsłynniejszym i najważniejszym żeńskim bóstwem w starożytnej Mezopotamii[321]. Znaczenie jej imienia prawdopodobnie wywodzi się z sumeryjskiego określeń *Nin-ana* lub *Innin*, czyli „Pani Nieba"[322]. W najwcześniejszych tekstach pisanych pojawia się także jako Istar (wcześniej Estar), natomiast jej akadyjskie imię jest spokrewnione z imieniem południowo arabskiego bóstwa Athtar i syryjskiej bogini Astarte (znanej w *Biblii* jako Asztarte), z którą ją utożsamiano[323]. Głównym ośrodkiem jej kultu było antyczne miasto Uruk, jednakże jej imię pojawia się także w zachowanych przekazach z innych osad, takich jak Larsa, Zabalam, Arina i Kesh[324].

Co istotne, wielość zachowanych podań nie pozwala wyprowadzić klarownego rodowodu Inanny. Zazwyczaj jest przedstawiana jako córka boga nieba, Anu, jednakże istnieją przesłanki, według których jest dzieckiem bogini ziemi Ningal i boga księżyca Nanny, a nawet potomkinią samego Enlila, boga powietrza czy Enkiego, odpowiadającego za rzeki, czyli najważniejszych bóstw w sumeryjskim panteonie[325]. Niezmienny pozostaje fakt, że jej siostrą-bliźniaczką była Ereszkigal, władczyni zaświatów,

kontekst. Paralele pojawiające się między fabułami obu próz odnotowuję w przypisach bądź sygnalizuję w tekście głównym.

[320] O „rewolucyjnym" charakterze (re)interpretacji sumeryjskiego mitu w powieści Tokarczuk wspomina m.in. Przemysław Czapliński, pisząc: „gdyby w naszych czasach książki mogły wywoływać rewolucje, nazwałbym […] powieść Olgi Tokarczuk książką rewolucyjną". Tenże, *„Anna In w grobowcach świata", Tokarczuk, Olga*, „Gazeta Wyborcza" 11.09.2006 r., https://wyborcza.pl/7,75517,3611617.html [dostęp: 18.07.2024].

[321] Zob. J. Black, A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mezopotamia. An Illustrated Dictionary*, London 1992, p. 108.

[322] Zob. tamże.

[323] Zob. tamże.

[324] Zob. D. Wolkstein, S.N. Kramer, *Inanna: Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*, New York 1983, p. 16.

[325] J. Black, A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mezopotamia*…, dz. cyt., p. 108.

zaś bratem – Utu – bóg słońca[326]. Warto podkreślić, że w żadnym z zachowanych przekazów Inanna nie ma małżonka. Nawet bóg-pasterz, Dumuzi, często określany jako jej „mąż", tworzy z nią bardzo niejednoznaczny związek i ostatecznie ginie z jej ręki[327].

Skomplikowana genealogia stanowi odzwierciedlenie ambiwalentnego charakteru Inanny. Badacze i badaczki zgodnie podkreślają jej wewnętrzną sprzeczność, określając ją jako postać paradoksalną, wymykającą się jednoznacznym klasyfikacjom. Fragmentaryczność i niejednorodność zachowanych źródeł dodatkowo utrudniają rekonstrukcję spójnego wizerunku Inanny oraz precyzyjne uchwycenie jej synkretycznej natury. Ta zaś wynika z nakładania się i scalania w jednej postaci cech wcześniejszych bóstw, co należy wiązać z procesem ich „stopniowej organizacji w panteon narodowy"[328]. „Osobowość" Inanny składa się z różnych, bardzo często antynomicznych aspektów. Zazwyczaj pełniła funkcję bogini wojny i wówczas nosiła przydomki „niszczycielki obcych ziem" oraz „heroicznej zwyciężczyni"[329]. Wówczas była przedstawiana z „łukiem i strzałami, w towarzystwie lwa, a nawet z brodą"[330], a także jako kobieta, która – literalnie – przekracza granice płci i realizuje się w stereotypowo „męskim" zajęciu, jakim było prowadzenie wojen[331]. Jak podkreśla Gwendolyn Leick, już sama kwestia kobiecości bogini jest trudna do określenia, ponieważ Inanna:

> zawierała w sobie różne lokalne żeńskie numiny, pozostałości starej bogini-Matki, nie zachowuje się [jednak – M.G.] jak matka. Pozostała przede wszystkim boginią miłości seksualnej, a nie małżeńskiej. Reprezentuje siłę płodności, a nie sam proces narodzin. Dopiero w okresie postsumeryjskim Inanna stała się bóstwem zdolnym do współodczuwania ludzkiej nędzy, będąc ofiarą upokorzenia i cierpienia[332].

W innych przedstawieniach jest ona patronką seksualności, głównie seksu pozamałżeńskiego i prostytucji, zwłaszcza w ujęciu sakralnym, zyskując tym samym tytuł hieroduli niebios[333].

---

[326] Tamże.

[327] Mam tutaj na myśli fabułę mitu *Sen Dumuziego*, w którym mąż bogini ma proroczy sen. Chcąc poznać jego sens i znaczenie, udaje się po radę do swojej siostry, Geszitanny, która interpretuje go jako zły omen, zapowiedź zbliżającej się śmierci, która czego go z rąk żony, Inanny. Zob. tamże, p. 109.

[328] J. Black, A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*…, dz. cyt., p. 98.

[329] Tamże.

[330] A. Amenta, *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie*…, dz. cyt., s. 128.

[331] Zob. B. Alster, *An Aspect of „Enmerkar and the Lord of Arrata"*, „Revue d'Assyriologie" 1973, no 2, p. 109.

[332] G. Leick, *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*, New York-London 2003, p. 87.

[333] Zob. K. Imieliński, *Manowce seksu. Prostytucja*, Łódź 1990, s. 16. W tym aspekcie bardzo interesujące są również badania Jeana Bottéro, które zawarł w publikacji *Mésopotamie: l'écriture, la raison et les dieux* (1987). Dowodzi, że pierwsze kobiety, które w Sumerze oddawały się prostytucji

Zasygnalizowane antynomie w wizerunku Inanny pozwalają określić ją jako postać liminalną, która:

> ucieleśniała w sobie bieguny i przeciwieństwa, i w ten sposób je przekroczyła. Była, ujmując to nieco inaczej, bóstwem, które zawierało w sobie fundamentalne i nieredukowalne paradoksy. Reprezentowała zarówno porządek i nieporządek, strukturę i antystrukturę. W swoich cechach psychologicznych i zachowaniu pomieszała i zredefiniowała kategorie i granice normatywne[334].

Właśnie taki wizerunek bogini – autonomicznej i sprawczej – zwrócił uwagę krytyczek feministycznych, które okrzyknęły Inannę najpotężniejszym bóstwem w panteonie sumeryjskim[335]. Potencjał symboliczny, łączący w sobie elementy siły, cielesności i duchowości, stał się także inspiracją dla pisarek rekonstruujących mit.

W przypadku powieści Tokarczuk pierwszą wyraźną modyfikacją jest przekształcenie kontekstu fabularnego. Twórczyni snuje przed czytelni(cz)kami futurystyczno-postapokaliptyczną wizję, w której Ziemia i ludzkość zostały zniszczone w wyniku tajemniczej katastrofy[336]. W posłowiu do *Anny In…* Tokarczuk próbuje wskazać cele tak skonstruowanej (re)interpretacji:

---

sakralnej, aby uczcić Innanę, były „kobietami bezpłodnymi". Znalazły swoje miejsce w społeczeństwie, służąc bogini i jednocześnie stając się małżonkami wszystkich mężczyzn. Zob. M. Krzysztofiak, *O pojmowaniu „rozwiązłości" w czasach przedchrześcijańskich: zjawisko prostytucji sakralnej*. „Studia et Documenta Slavica" 2019, nr 4 (10), s. 57–69. Warty odnotowania jest także wpływ Inanny na tzw. kulturę BDSM (*Bondage, Discipline, Sadism and Masochism*). Bogini stała się archetypem dominatrix/dominy (kobiety dominującej w seks-zabawach). Jest to szczególnie widoczne w micie *Inanna i Ebiha*, w którym Inanna zmusza mężczyzn – bogów i ludzi – do seksualnej podległości, a także chłoszcze biczem tańczące wokół niej kobiety. Jak zauważa Anne Nomis, stało się to ważnym elementem późniejszego kultu Inanny, ponieważ taki rodzaj tortur miał zadowalać boginię. Chłostanie ustawało, kiedy tańczące błagały o „litość" co stało się pierwowzorem „hasła bezpieczeństwa" w BDSM. Zob. A.O. Nomis, *The History and Arts of Dominatrix*, London 2013, p. 53.

[334] R. Harris, *Inanna-Isthar as Paradox and a Coincidence of Opposites*, „History of Religion" 1991, no 3, p. 263.

[335] Zob. L.M. Pryke, *Isthar*, Sydney 2017, pp. 196–197.

[336] Na podobny zabieg zdecydowała się także Mikulska. Wykreowany przez nią świat powstał na gruzach dawnej cywilizacji, zniszczonej w niewyjaśnionych okolicznościach. (Zob. M. Głos. *Rebeliantka*…, dz. cyt., s. 325–326). Autorka opisuje próbę (od)tworzenia życia na ziemi. Misji tej podejmuje się załoga statku kosmicznego „Alfiel", w której skład wchodzą specjaliści z różnych dziedzin, takich jak biocybernetyka czy futuroprognozoparapsychologia. Zamierzają „ustalić kierunek ewolucji istot, nazwanych […] melanokefaloi, potocznie zwanych melosami, mających w przyszłości stworzyć V Cywilizację III Planety Sol – Ziemi" (J. Mikulska, *Inanna*, Warszawa 1986, s. 29) Dowodzi nim Enkil. Załoga miała tworzyć społeczność tzw. „Niebian". Już te wstępne informacje pozwalają dostrzec zbieżności retellingu z poglądami znanego w końcówce lat 70. XX wieku kontrowersyjnego amerykańskiego pisarza i dziennikarza (a także samozwańczego badacza kultur starożytnych) Zecharii Sitchina. Zasłynął jako autor siedmiotomowego cyklu Kroniki Ziemi, w którym przedstawił swoje przemyślenia dotyczące powstania ludzkości i Ziemi: począwszy od idei „początku" czasu, poprzez prehistorię i starożytność a skończywszy na wizji przyszłości. W centrum zainteresowań Sitchina znalazła się cywilizacja Sumerów, której przypisał szczególne znaczenie dla rozwoju ludzkości. Według niego w jej mitologii zawarto prawdziwy cel powołania do życia istot ludzkich, a także jego konsekwencje. Cała teoria opierała się na obecności i działalności Annunakich. Jak dowodził, istoty te przybyły statkami kosmicznymi na Ziemię w celu

> współczesne prze-pisanie mitu nie może być zaledwie uwspółcześnieniem i przeniesieniem tego, co paradoksalne, niepojęte, w to, co znane i potoczne. […] Dotknąć mitu można było kiedyś dzięki emocjonalnemu przeżyciu, poprzez rytualne w nim uczestnictwo; dziś jednak pozostała nam tylko „interpretacja”[337].

Sedno strategii Tokarczuk sprowadza się do tego, w jaki sposób pisarka definiuje mit. Jest on dla niej matrycą, wzorcową opowieścią zawierającą w sobie zapis indywidualnych losów jednostki. „Przeżywanie” mitu to mistyczne doświadczenie, które jest dziś niemożliwe, a jego rolę przejmuje literatura i jej (re)interpretacja. Jak zauważa Alessandro Amenta, ten mechanizm jest dla Tokarczuk przede wszystkim próbą „odtworzenia oryginalnego pomysłu, przekształceniem go i nadaniem mu nowego znaczenia. Wykorzystana przez nią technika nie przypomina jednak restauracji, a raczej tworzenie kolażu”[338]. Ta pełna metafor i porównań próba wytłumaczenia zabiegów, którym pisarka poddała sumeryjski mit o Inannie, znajduje także potwierdzenie w jej komentarzu dołączonym do książkowego wydania libretta inspirowanego historią Anny In:

> Jestem głęboko przekonana, że poprzez Inannę mamy możliwość w najmniej zapośredniczony sposób dotknąć ogromnej, zamierzchłej, zapomnianej i właściwie niemożliwej do odtworzenia mitologii Bogini i że jej mit sięga czasów sprzed wielkiej

wydobycia surowców – głównie złota, które miało pomóc w odbudowaniu ich planety, Nibiru. Potrzebowali siły roboczej, dlatego stworzyli człowieka, melosa, który miał służyć i posłusznym pionkiem w rękach Niebian (takim mianem określa się Annunakich). Jest to zbieżne z tym, jak sami postrzegali się Sumerowie. Naczelną zasadą wyznawanej przez nich filozofii bytu była wiara, iż „bogowie stworzyli człowieka po to, aby im wiernie służył” (M. Bielicki, *Zapomniany świat Sumerów*, Warszawa 1966, s. 172). Zagadnienie to jest kluczowe także dla Mikulskiej. Autorka stawia bardzo wyraźną granicę pomiędzy melosem, czyli czarnowłosym (lub czarnogłowym, jak określali się Sumerowie. Bielicki dowodzi, że na licznych tabliczkach glinianych można odnaleźć zapisy, wedle których Sumerowie określali się jako lud „czarnogłowych” lub „czarnogłowych, którzy przybyli ze wschodu” [zob. tamże, s. 53]), a człowiekiem, traktując pierwszego jako bezwolną marionetkę rozwiniętych istot, jakimi są Niebianie. Ponownie pojawia się także kwestia eksperymentów genetycznych i biologicznych. Według Sitchina w wyniku niezliczonych prób i manipulacji genomem istoty ludzkie zostały obdarzone rozumem i licznymi przymiotami, którymi odznaczali się także Annunaki. Stwórcy przekazali im takie wartości jak honor czy odwaga, ale próbowali je zrównoważyć takimi cechami jak zazdrość czy skłonność do przemocy (zob. D. Dersin, *Sumer: miasta Edenu*, tłum. M. Dors, Warszawa 1997, s. 89). Pozycja ludzi wzrasta w momencie, gdy dochodzi do wojny pomiędzy Annunaki – są postrzegani już nie tylko jako narzędzia, lecz potencjalna broń. Wkrótce buntują się przeciwko stwórcom, co namnaża konflikty i zmusza Niebian do powrotu na swoją planetę. Odejście nie równało się porzuceniu Ziemian(ek), mają nieustannie wpływać na Ziemię, kontrolować populację, a przede wszystkim nie dopuszczać do ewolucji ludzi. Sitchin dowodzi, iż ma to być motywowane strachem przed ponownym konfliktem i widmem zniszczenia wynikającym z rozwoju istot, które stworzyli. Analizę teorii Sitchina przeprowadził m.in. Krzysztof Sykta. Zob. tenże, *Oszustwa Sitchina – Enuma Elish*, Racjonalista.pl, https://www.racjonalista.pl/kk.php/s,432/q,Oszustwa.Sitchina..Enuma.Elish [dostęp 22.07.2024]. Wykorzystanie przez Mikulską mitów (a także ich interpretacja) opiera się na podobnym schemacie (eksperymenty genetyczne, zaawansowana technologia, niewolnictwo), choć autorka wprowadza modyfikacje nie tyle teorii Sitchina, ile zachowanych przekazów o wierzeniach Sumerów.

[337] O. Tokarczuk, *Anna In…*, dz. cyt., s. 217.

[338] A. Amenta, *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie*…, dz. cyt., s. 132.

politycznej, społecznej i religijnej rewolucji, której efektem było powstanie patriarchalnych społeczeństw ludzkich[339].

Przytoczony fragment pozwala również zidentyfikować kluczowe założenie towarzyszące rekonstrukcji postaci Inanny dokonanej przez Tokarczuk – afirmację kobiecej sprawczości poprzez wykreowanie silnej, autonomicznej i aktywnej bohaterki. Nie chodzi tu jednak wyłącznie o opór wobec patriarchalnych struktur jako takich, lecz o radykalne przekształcenie istniejącego porządku – akt, który wpisuje się w szerszy projekt transformacji rzeczywistości społecznej i egzystencjalnej. Bohaterka, podejmując działania mające na celu przekroczenie obowiązujących granic i praw, inicjuje nie tylko własne wyzwolenie, ale także poprawę warunków życia wszystkich istot współtworzących świat przedstawiony. Zanim jednak omówię proces indywiduacji Anny In w świetle koncepcji Pii Skogemann, przyjrzę się strukturze utworu. Kluczowe znaczenie ma tutaj bowiem sposób konstruowania przestrzeni narracyjnej, który warunkuje zarówno dynamikę fabularną, jak i symboliczne znaczenia przypisywane poszczególnym etapom podróży protagonistki.

W odróżnieniu od Julitty Mikulskiej, która przetwarza kilka mitów związanych z Inanną[340], Tokarczuk wybrała jako motyw przewodni cykl *Zejście Inanny do świata podziemnego*. Powieść otwiera decyzja Anny In, aby wyruszyć w zaświaty, do rządzącej nimi jej siostry Ereszkigal – w wersji Tokarczuk znanej jako Pani Druga Strona lub landlady – bogini śmieci i życia. Podróż Anny In jest metaforą poznania tajemnicy śmierci i próbą jej przezwyciężenia, a tym samym poznania sensu istnienia. Bohaterka schodzi do podziemi, stopniowo pozbywając się garderoby, aż całkiem naga staje przed obliczem Pani Drugiej Strony. Za złamanie zakazu i naruszenie tabu (jako żywa istota zeszła do królestwa umarłych) Anna In zostaje skazana na śmierć, a jej ciało wystawiono na publiczny widok. Na pomoc skazanej spieszą inne kobiety: Nina Szubur, która po trzech dniach nieobecności przyjaciółki próbuje zorganizować misję ratunkową, i matka protagonistki, Ninma. To za ich wstawiennictwem (motywacją jest głównie strach przed groźbą Ninmy) dotychczas niechętni Ojcowie protagonistki decydują się pomóc

[339] O. Tokarczuk, *ahat ilī. Siostra bogów*, posłowie, komentarze, wybór ilustracji Z. Mikołejko, Gdańsk 2024, obwoluta okładki.

[340] Retelling Mikulskiej został podzielony na trzy części – *Świtanie*, *Skwar* oraz *Koniec i Początek*. Rdzeniem każdej z nich są te sumeryjskie mity, w których pojawia się postać Inanny: *Inanna i Enki*, *Inanna i kraj Ebih* oraz fragmenty cyklu *Zejście Inanny do świata podziemnego*.

uwięzionej córce i w tym celu tworzą muchy – owady te, ze względu na swoją liminalną naturę, jako jedyne mogą bezkarnie przekraczać granice zaświatów. To one ostatecznie przekonują land lady do uwolnienia Anny, a ta, wyzwolona, triumfuje, wszak pokonała śmierć. Ojcowie, przerażeni potęgą bohaterki, zrzekają się władzy na jej rzecz, godzą się na ustalony przez nią nowy porządek. W ten sposób Anna In symbolicznie i dosłownie obala patriarchat.

Na uwagę zasługują również wspomniane kategorie spacjalne, w których osadzono fabułę retellingu. Przypomnę, że miejscem akcji pisarka uczyniła starożytne miasto – jego opis zapowiada ponadczasowość i uniwersalność eksplorowanego mitu:

> [miasto – M.G.] stoi na ruinach, pod miastem jest świat grobowców. Nie było takiej siły, żeby ruiny rozebrać, zanim przystąpiono do jego budowy. Dlatego miasto uniosło się w górę na metalowych filarach, na ogromnych, pustych w środku kolumnach, czasem ażurowych, czasem pełnych klatek schodowych i szybów wind. Trwało to wiele lat, tysiące lat; tam, gdzie stal zetlała, tam, gdzie rdza nadtrawiła spojenia, stawiano podpory, drutowano dziury, teraz obrosło ziemię żelazną grzybnią, wciąż rośnie, celując stelażami w dalekie słońce i księżyc[341].

Widok tych pozostałości uruchamia wyobraźnię, która przenosi w odległą przeszłość, a starożytne historie implikują współczesne refleksje. Znajdują one odbicie zwłaszcza w układzie metropolii. Jest ono środkiem świata, centrum Kosmosu. Posiada strukturę wertykalną, poziomą[342].

Ta nienazwana, przez co uniwersalna, będąca „każdym miastem”[343], przestrzeń to doskonale zorganizowany, a przede wszystkim nieustannie rozwijający się i „pnący” w górę organizm, choć jego fundamenty pozostają te same. Są nimi zapowiadane już w tytule retellingu grobowce, na których opiera się konstrukcja metropolii. To zaświaty, królestwo śmierci, jednakże w wizji Tokarczuk i one zostają nieco – jak zauważa

[341] O. Tokarczuk, *Anna In…*, dz. cyt., s. 7.

[342] Mircea Eliade, analizując sakralną strukturę przestrzeni, wskazuje na utrwalony w wielu kulturach podział kosmosu, w którym sfera boska lokowana jest „na górze”, natomiast świat zmarłych – „na dole”. Dowodzi swoich tez na przykładzie rytuałów plemienia Kwakiutlów: „wołanie Kwakiutla poddanego obrzędowi inicjacyjnemu «Jestem pośrodku świata», ujawnia nam jednocześnie jedno z najgłębszych doświadczeń świętego obszaru. Tam, gdzie dzięki hierofanii nastąpił przeskok między poziomami, dokonało się także «otwarcie ku górze» (świat boski) i ku dołowi (regiony dolne, świat umarłych). Umożliwiona została łączność między trzema poziomami kosmicznymi: ziemią, niebem, regionami dolnymi”. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 73.

[343] Zob. M. Jentys, *Zmartwychwstanie bogini*, „Twórczość” 2007, nr 4, s. 117. O miejskiej przestrzeni i jej interpretacjach piszą również m.in.: E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej,* Kraków 2003; taż, *O możliwości performatyki miasta*, „Didaskalia” 2012, nr 109–110, s. 28–35; taż, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 311–343; M. Lachman, *Literatura (w) przestrzeni miejskiej. Rekonesans,* „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, z. 2, s. 98–125.

Magdalena Dul-Kuźniar – uwspółcześnione[344]. Opisane są jako „wielkie, opustoszałe od lat garaże, których niebo stanowi plątanina rur i kabli, wątłe klatki schodowe […] wygaszone kotłownie”[345]. Przestrzenie nadziemną i podziemną rozdziela niepisane prawo ontologicznego porządku, bowiem granicę między nimi można przekroczyć wyłącznie w jednym kierunku, a powrót zza bram grobowców uznawany jest za niemożliwy. Ów dualizm spacjalny pełni funkcję nie tylko metafory śmierci i procesu odchodzenia, lecz stanowi przede wszystkim świadome odwołanie do toposu katabazy, zaczerpniętego z kosmologii starożytnych Sumerów. W imaginarium tej kultury podziemna sfera, utożsamiana z królestwem Kur, reprezentowała zaświaty, będące władztwem bogini śmierci, Ereszkigal[346]. Należy zatem stwierdzić, iż Tokarczuk, rekonstruując mit Inanny w duchu postsekularnej wrażliwości, zarazem odwołuje się do archetypicznych struktur narracyjnych, ale także angażuje głęboko zakorzenione w kulturze wyobrażenia egzystencjalne. Śmierć przestaje być rozumiana jako ostateczność, a staje się aktem „przejścia” utożsamianym z procesem kobiecej indywiduacji umożliwiającym redefinicję tożsamości jednostki. W tym kontekście mit Inanny zyskuje charakter symbolicznego narzędzia dekonstrukcji patriarchalnego porządku, w którym kobiecość została zredukowana do funkcji reprodukcyjnej. Istotną rolę interpretacyjną pełni porównanie nadziemnej struktury miasta do „żelaznej grzybni”. Zestawienie żywego organizmu stworzonego z martwej materii staje się jest równocześnie elementem architektoniczno-symbolicznego wymiaru świata przedstawionego i metaforycznym obrazem opresyjnej, zhierarchizowanej struktury społecznej, za której rozwój oraz „wzrost” odpowiadają Ojcowie głównej bohaterki. Warto zatem przyjrzeć się strukturze miasta i konotowanym przez nią znaczeniom.

Na początku należy odnotować, że metaforyka związana z przedstawicielami mykobiotów jest charakterystyczna dla twórczości Tokarczuk[347]. Nie inaczej jest w przypadku *Anny In w grobowcach świata*. Dzięki niej twórczyni inicjuje konflikt kobiet z

[344] M. Dul-Kuźniar, *Anna In w grobowcach świata – Olgi Tokarczuk „przepisywanie” mitu* [w:] *Światy Olgi Tokarczuk*, red. M. Rabizo-Birek, M. Pocałuń-Dydycz, A. Bienias, Rzeszów 2013, s. 189.

[345] O. Tokarczuk, *Anna In…*, dz. cyt., s. 17.

[346] Zob. G. Holland, *Gods in the Desert: Religions of the Ancient Near East*, New York 2009, p. 115.

[347] Jak dowodzi Anna Larenta, pisarka nie tylko często tematyzuje grzyby, wiążąc je z konkretną topografią, ale również uzależnia od nich strukturę powieści, bowiem „wyobraźnia oparta na systemie grzybni warunkuje także strukturę dzieł Tokarczuk”. A. Larenta, *Grzybnia jako metafora w twórczości Olgi Tokarczuk*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 13, s. 216.

patriarchatem leżący u podstaw fabuły retellingu[348]. Choć grzyb, głównie ze względu na swój falliczny kształt, bywa kojarzony z potencją, wigorem i płodnością, co czyni go znacznikiem typowo męskim, patriarchalnym[349], o tyle grzybnia konotuje przeciwne wartości. Jej symbolika sprowadza się przede wszystkim do biologicznej „wyjątkowości" jako przedstawicielki królestwa *fungi*. W symbolice archetypów, opracowanej przez Carla Gustava Junga, stanowiłaby ona odtworzenie archetypu Wielkiej Matki. Metafora podziemnych kłączy również znajdowała się w centrum zainteresowań szwajcarskiego psychiatry. Przyrównał je do praprzyczyny życia, zanurzonej w ludzkiej świadomości niczym „kwitnący sezonowo kwiat czy gałąź wydająca owoc, która wyrasta z zimotrwałego, podziemnego kłącza […] albowiem jest ono korzeniem wszechrzeczy"[350]. Jednakże w powieści Tokarczuk grzybnia, będąca metaforą procesu tworzenia życia, zostaje w nieoczywisty sposób zestawiona z żelazem, co wprowadza dysonans semantyczny. Zderzenie tych dwóch porządków – organicznego i technologicznego – pozwala na zarysowanie ambiwalentnego charakteru przestrzeni miejskiej: z jednej strony organicznej i potencjalnie życiodajnej, a z drugiej zaś industrialnej, w której dochodzi do podporządkowania biologicznych i duchowych aspektów egzystencji logice władzy, kontroli i kapitalistycznej potrzebie maksymalizacji zysków. Interpretacja ta znajduje dodatkowe umocowanie w kulturowej symbolice żelaza.

Jak odnotowuje Władysław Kopaliński, metal ten konotuje zarówno nieustępliwość, nieugiętość, spoistość, siłę i upór, jak i okrucieństwo czy niewolę[351]. W kulturze ludowej jest tworem demonicznym, nieczystym, z którego wykonuje się broń i kajdany, będące narzędziami tortur, śmierci, cierpienia i materializmu[352]. Najbardziej

[348] Warto zwrócić uwagę, że analogiczna symbolika grzybów i grzybni jako nośników znaczeń związanych z płcią i strukturami władzy pojawia się również we współczesnej literaturze anglosaskiej. Znamiennym przykładem tego typu reprezentacji jest uznana przez krytykę powieść *Mexican Gothic* (2021) autorstwa Silvii Moreno-Garcii. W utworze tym grzybnia zostaje wykorzystana jako alegoria kobiecej cielesności, organicznej wspólnotowości oraz oporu wobec patriarchalnych mechanizmów dominacji. W kontrze do niej pojawia się figura toksycznego, pasożytniczego grzyba jako metafora męskiej, imperialnej przemocy i pragnienia kontroli nad kobiecym ciałem oraz reprodukcją. Zob. M. Głos, K. Matuszko, *Śladami postgotycyzmu. Trauma a rekwizytornia grozy we współczesnej popularnej anglosaskiej prozie new adult*, Rzeszów 2026, s. 32–52.

[349] Zob. [hasło] *grzyb* [w:] H. Bidermann, *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 103.

[350] C.G. Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, t.3, tłum. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 13.

[351] Zob. [hasło] *żelazo* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1999, s. 504.

[352] Także starożytni Grecy używali określenia „żelazny wiek", który miał oznaczać ostatni, najgorszy, okres w dziejach ludzkości, pełen zbrodni i cierpienia. Zob. tamże.

interesujące znaczenie żelaza w kulturze przytacza Jack Tresidder, wiążąc je z cechami stereotypowo męskimi, takim jak twardość, sztywność i wytrzymałość[353]. Badacz wskazuje także, że ów pierwiastek jest utożsamiany z cywilizacją, rozwojem i postępem, będąc tym samym w opozycji do natury[354]. W tym kontekście „żelazna grzybnia" ujawnia się jako alegoria opresyjnej struktury społecznej, której fundamentem jest nie tylko symboliczna, lecz także dosłowna kontrola nad ciałem i jego funkcjami. Co warte odnotowania, metafora ta wpisuje się także w teorię biopolityki opisaną przez Michela Foucaulta. Według francuskiego filozofa nowoczesne systemy władzy nie sprawują już rządów poprzez zakazywanie śmierci, a regulowanie i zarządzanie życiem – jego jakością, produktywnością i użytecznością społeczno-ekonomiczną[355]. Tokarczuk, konstruując przestrzeń miejską jako nienaturalny, „przemysłowy" organizm, jednocześnie ukazuje więc architektoniczno-polityczne aspekty opresji, oraz jej zakorzenienie w patriarchalnych mechanizmach władzy, które obejmują kontrolę nad cielesnością, seksualnością i reprodukcją[356]. W tym świetle zestawienie biologicznego i mechanicznego porządku nie stanowi jedynie estetycznej gry kontrastów (charakterystycznej dla nurtów m.in. *science fiction*, gdzie natura jest podporządkowana technologii[357]), ale pełni również funkcję krytycznej diagnozy nowoczesnych form zarządzania życiem, które opresjonują kobiety i całe społeczeństwo, podporządkowując je zasadzie kontroli, wydajności i hierarchicznego porządku[358].

Podobne tropy interpretacyjne podsuwa sama pisarka, zwłaszcza w opisie stworzenia – a właściwie kreacji – powieściowego świata przedstawionego, odczytywanego nie jako akt sakralny, co proces organizacyjno-produkcyjny. W przywołanym fragmencie kosmogonia przyjmuje formę wielkiego przedsięwzięcia technicznego, w którym główną rolę odgrywają mężczyźni – Ojcowie, zaś rola kobiet, reprezentowanych przez boginię Ninmę, zostaje całkowicie zmarginalizowana:

[353] Zob. [hasło] *żelazo* [w:] J. Tresidder, *Słownik symboli*, tłum. B. Stokłosa, Warszawa 2001, s. 259.

[354] Zob. tamże.

[355] Zob. M. Foucault, *Historia seksualności. Tom 1: Wola wiedzy*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1995, s. 135–139.

[356] Zob. T. Lemke, *Biopolitics: An Advanced Introduction*, New York 2011, pp. 33–45.

[357] Zagadnienie to omawia m.in. L. Będkowski, *Science fiction jako odmiana literatury imaginacyjnej*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury" 1994, nr 4, s. 15–25.

[358] Zob. S. Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York 2004, pp. 16–21.

> kiedy bogowie byli ludźmi i świat dopiero się narodził, mieli wiele pracy. Ojcowie projektowali i obmyślali budowy, a pracowali ci najmłodsi, którzy rodzili się całymi miotami, boskie szczenięta. Świat to wielki plac budowy, boska firma budowlana. […] To była praca ponad ich boskie siły. […] Wszystkie istoty będą się wzajemnie likwidować, w ten sposób światu nie będzie grozić tłok[359].

Taki model stworzenia opiera się na wizji wyraźnie patriarchalnej i technokratycznej, w której akt kreacji zostaje podporządkowany zasadom racjonalizacji, wydajności i samoregulacji systemu. Praca, wykonywana „ponad boskie siły", ujawnia wymiar wyzysku, natomiast przedstawiona wizja świata, opisanego jako mechanizm funkcjonujący samodzielnie i bez zakłóceń, odsyła do darwinistycznej i biopolitycznej logiki zarządzania populacją. Kosmogonia ta nie zakłada troski ani relacyjności; opiera się na eliminacji nadmiaru i kontroli życia.

Co jednak najbardziej interesujące, wykreowani przez pisarkę Ojcowie stanowią analogię do obecnych w mitologii sumeryjskiej Annunaki z zasadniczą modyfikacją: Tokarczuk ogranicza ich liczbę do trzech mężczyzn, marginalizując postacie kobiece. Ponadto pisarka zaszyfrowała tożsamość założycieli miasta. Pierwszy z nich dowodzi jednym z ważniejszych sektorów – Encyklopedycznym Nadzorem Konfiguracji Intelektualnych[360]. Schemat ten powtarza się także w przypadku kolejnego Ojca, który urzęduje w wielkim laboratorium Ekwiwalent – Niech Każdy Istnieje[361]. Łatwo zidentyfikować mitologiczną figurę, do której odwołuje się Tokarczuk. W obu przypadkach jest to Enki, jeden z najważniejszych bogów Sumerów. Trzeci pozostaje bezimienny. Cała trójka jest, jak zauważa Zbigniew Mikołejko, „odpowiednikiem albo też raczej przedrzeźnieniem jakiejś starej patriarchalnej Triady czy chrześcijańskiej Trójcy, wizji Boga Trójjedynego"[362]. Zachowanie przez nich jednego imienia, podkreśla tylko tę tezę – Ojcowie istnieją wprawdzie jako trzy Osoby, trzy odrębne hipostazy, ale pozostają jednym Bytem. Objawia się to w sposobie, w jaki opowiadają o stworzonym przez siebie mieście:

> zbudowaliśmy piękną, logiczną konstrukcję, która rozwija się sama. Popatrz tylko […] Panuje tu piękny hierarchiczny porządek. Jeden zjada drugiego, w ten sposób nie grozi światu tłok. Wszyscy rywalizują ze wszystkimi, to dobra motywacja do tego, by się doskonalić. Wygrywają tylko lepsi, szybsi i bardziej bystrzy, lepiej przystosowani. Kto się zagapi: przepada. Kto ma głupie pomysły: wypada z gry. W ten sposób nie trzeba ciągle ingerować, daje nam to wytchnienie, system się doskonali, przeżywają najsilniejsi, najlepiej

[359] O. Tokarczuk, *Anna In…*, dz. cyt., s. 76–79.
[360] Tamże, s. 46.
[361] Tamże, s. 51.
[362] O. Tokarczuk, *ahat ilī…*, dz. cyt., s. 125.

> przystosowani, ci będą mieć szansę replikować się, aż nie powiemy stop. […] Czy można było wynaleźć coś lepszego?[363].

Demiurgowie roszczą sobie prawo do władzy absolutnej. Stwarzane przez nich przepisy mają być bezwzględnie przestrzegane w imię zachowania porządku i rozwoju metropolii, który powinien być celem nadrzędnym wszystkich żyjących w nim istot. Dobro ogółu zostaje przedłożone nad indywidualność, a rolą jednostki jest bycie użyteczną w funkcjonującym systemie. To trawestacja współczesnego świata, który, odbóstwiony i zdesakralizowany, jest nastawiony tylko na (wy)zysk.

W tak wykreowanej przestrzeni (ko)egzystują istoty ludzkie, które, podobnie jak melosi w powieści Mikulskiej, pozostają uprzedmiotowione, podporządkowane bóstwom i rozwojowi miasta. Jak zauważa jedna z narratorek powieści:

> rodzimy się w mieście i nie znamy nic innego. Jedni przychodzą na świat na górze, w słonecznych rejonach, inni na dole, bez światła, ludzkie grzyby. Wszystko się zdarza raz i my sami jesteśmy jednorazowi. Nie było nas, zanim się nie urodziliśmy i nie będzie, gdy umrzemy. Raj – to cyfrowy sen. Nikt nas nie wybawi, nie naprawi, nie zadośćuczyni. Każdego dnia stajemy się coraz bardziej bezradni[364].

Sygnalizowana jednorazowość ludzkiej egzystencji i akcentowanie użyteczności każdego istnienia, objawia się przede wszystkim w modyfikacjach ciał ludzi z miasta. Dobrowolnie poddają się oni różnego rodzaju zabiegom, które mają na celu poprawić ich produktywność. Stąd też na kartach utworu pojawiają się hybrydy ludzi i ich narzędzi pracy: widzimy rikszarzy połączonych na stałe z pojazdem czy sekretarki o ciałach przyrośniętych do krzeseł i biurek. Zjawisko to nie omija także zwierząt, czego najlepszym przykładem są żółwie z wielkimi ekranami zamontowanymi na skorupach, na których wyświetlane są dane ze światowych giełd. Tak zmechanizowani mieszkańcy i mieszkanki powierzchni zostają przeciwstawieni lokatorom i lokatorkom grobowców, wśród których także znajdziemy osobliwe istoty: kurczaki składające się z samych udek, owce posiadające skrzela, ptaki z płetwami lub psy poruszające się na dwóch łapach i noszące liberię. Taki sposób ukazania postaci Alessandro Amenta ocenia w następujący sposób: „jeżeli metropolia przypomina sen szaleńca, który łączy w sobie wizje dystopijne i totalitarne, zaświaty jawią się jako królestwo anarchii i nonsensu”[365].

[363] O. Tokarczuk, *Anna In…* dz. cyt., s. 56–57.
[364] Tamże, s. 97.
[365] A. Amenta, *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie*…, dz. cyt., s. 131.

W omawianym retellingu kluczową rolę w (re)interpretacji mitu o katabazie bogini Inanny odgrywa także warstwa językowa. Tokarczuk, świadoma konieczności zakorzenienia starożytnego mitu w realiach współczesności, dokonuje jego uwspółcześnienia zarówno na poziomie leksyki, jak i narracji, co pozwala na stworzenie dialogu pomiędzy tradycją a nowoczesnością. Pierwsza z tych modyfikacji dotyczy sygnalizowanej już kwestii imion bohaterów i bohaterek. Autorka tworzy anagramy lub pseudoanagramy. Obok wspomnianych Ojców proces ten obejmuje również Inannę, funkcjonującą w powieści jako Anna In, oraz jej towarzyszkę Ninszubur, przekształconą w Ninę Szubur. Zastąpienie mitycznych nazw formami przypominającymi współczesne personalia nie sprowadza się jedynie do gry fonetycznej czy zabiegu uwspółcześniającego, a wprowadza istotną zmianę ontologiczną w sposobie konstruowania postaci. Imię znane z mitów, operujące na poziomie figury zbiorowej i symbolicznej, zostaje tu zastąpione formą charakterystyczną dla porządku społecznego nowoczesności, w którym dane osobowe sygnalizują jednostkowość oraz podmiotowość. Szczególne znaczenie ma to w przypadku Inanny – bogini o synkretycznej naturze, będącej wypadkową wielu tradycji i wyobrażeń kulturowych – której przekształcenie w Annę In można odczytać jako gest demitologizacji i zarazem indywidualizacji. Poprzez ten zabieg pisarka przenosi figurę bogini w obszar doświadczenia osobowego, czyniąc z niej tyle personifikacją abstrakcyjnych sił, ile podmiot uwikłany w relacje, emocje i konflikty. W tym sensie personalizacja imion stanowi jeden z kluczowych mechanizmów reinterpretacyjnych, za pomocą których w omawianym retellingu autorka podważa mitologiczny porządek, zastępując go narracją o jednostce funkcjonującej w świecie zdominowanym przez systemowe i patriarchalne struktury.

Pomimo tych przekształceń, Tokarczuk konsekwentnie akcentuje relację z mitycznym pierwowzorem, między innymi poprzez zastosowanie charakterystycznych struktur dialogowych ujawniającą archetypiczną tożsamość bohaterów i bohaterek. Przykładem może być wypowiedź powiernicy Anny In: „ja, Nina Szubur, Ninszubur”[366], w której postać jednoznacznie identyfikuje się z figurą z mitologii sumeryjskiej, co stanowi

[366] Tamże, s. 140.

świadome działanie autorki służące utrzymaniu intertekstualnej ciągłości i mitologicznego zakorzenienia narracji[367].

Zastosowanie takiego sposobu autoprezentacji jest także modyfikacją narracji retellingu. W ten sposób autorka podkreśla uniwersalny charakter opowieści – prawie wszystkie postaci przedstawiają się w ten sam sposób jako „ja, każdy": „Ja, Neti, kupa kości obciągniętych wyliniałą włóczką, ja każdy, który opowiadam"[368], „Ja, rikszarz, ja, którego nikt nigdy nie słucha, który wozi na swym grzbiecie ludzi, ja każdy, który opowiadam"[369], co również można postrzegać w kontekście indywidualizacji. W tym ujęciu Krzysztof Uniłowski mówi o „wspólnocie opowiadaczy", która ma sprawić, że „medium narracyjne okazuje się wymienne i przechodnie. Opowiadacze tworzą swoisty krąg, w ramach którego wymieniają się opowieścią, [a – M.G.] każdy, kto przejmuje narracyjne obowiązki, staje się figurą człowieka w ogóle"[370].

Warto zaznaczyć, że Tokarczuk ujmuje proces transformacji mitologicznej bohaterki w sposób odmienny niż inne autorki podejmujące próbę reinterpretacji figury Inanny. Punktem odniesienia pozostaje tu utwór Mikulskiej, w którym nacisk położono na ukazanie wieloaspektowości i psychologicznej złożoności procesu dojrzewania protagonistki. Struktura kompozycyjna retellingu Mikulskiej – podzielonego na trzy wyraźnie wyodrębnione części – umożliwia śledzenie kolejnych faz rozwoju Inanny, od wczesnej młodości, przez inicjacyjną konfrontację z własną cielesnością i śmiercią („zejściem" do zaświatów), po osiągnięcie pełni (samo)świadomości i ostatecznej konfrontacji z patriarchatem[371]. W przypadku *Anny In w grobowcach świata* wiek protagonistki nie odgrywa istotnej roli, nie zostaje problematyzowany, ponieważ bohaterka funkcjonuje od początku jako postać dojrzała, ukształtowana i świadoma swojej pozycji, a jej historia nie opiera się na procesie dojrzewania, lecz na doświadczeniu utraty, przemocy i systemowego podporządkowania.

[367] Intrygującą koncepcję dotyczącą tej strategii przedstawiła Dorota Siwor, której zdaniem konwencja ta wyraźnie nawiązuje do „narracji epickiej, w której pojawiała się postać narratora konkretnego – przekaziciela opowieści, jak w eposach homeryckich. Trzeba jednak zaznaczyć, że podobieństwo to nie jest zbyt konsekwentne, ponieważ zazwyczaj grecki aojda, mimo personalizacji, nie uczestniczył w wydarzeniach, relacjonował je, korzystając nierzadko ze wszechwiedzy. Rzecz jasna, fabuły mityczne mogły być realizowane w różnych formach narracyjnych. Tokarczuk wybiera taki wariant, w którym opowiadającymi są kolejno różni bohaterowie". Taż, *Tropy mitu i rytuału…*, dz. cyt., s. 92.

[368] O. Tokarczuk, *Anna In*…, s. 199.

[369] Tamże, s. 173.

[370] K. Uniłowski, *Anna In na straganach świata*, „Fa-art" 2006, nr 4, s. 21.

[371] Zob. M. Głos, *Rebeliantka*… dz. cyt., s. 321.

Status ten zostaje dodatkowo podkreślony poprzez zastosowaną strategię narracyjną. Tokarczuk, rezygnując z autodiegetycznego sposobu opowiadania na rzecz narracji wielogłosowej, konstruuje fabułę retellingu jako sieć relacji, decyzji i reakcji, których wspólnym punktem odniesienia pozostaje Anna In. Paradoksalnie jednak, mimo że protagonistka znajduje się w centrum wydarzeń i stanowi oś wszystkich podejmowanych przez inne postacie działań, jej perspektywa ulega wyraźnemu wycofaniu. Anna In staje się w ten sposób figurą jednocześnie centralną i (nie)obecną narracji. Zabieg ten kontrastuje z mitem o Inannie, w którym wydarzenia rozgrywają się przede wszystkim z perspektywy samej bogini, i pozwala odczytać utwór Tokarczuk jako opowieść nie tyle o indywidualnym doświadczeniu bohaterki, ile o systemowych mechanizmach władzy i przemocy, ujawniających się poprzez wypowiedzi innych postaci, które przejmują prawo do opowiadania jej historii. Sens tej modyfikacji zostaje wyjaśniony już w jednym z pierwszych zdań: „świat składa się z wielu punktów widzenia, ja jestem jednym z nich”[372]. Polifoniczna złożoność świata przedstawionego stanowi także odbicie katabazy Anny In i inicjowanego przez nią procesu indywiduacji zgodnego z modelem zaproponowanym przez Pię Skogemann.

Charakter narracji sprzyja zarysowaniu psychicznego napięcia właściwego pierwszemu etapowi tego procesu, określanemu przez duńską psychoanalityczkę jako moment oddzielenia od świata ego, w którym dochodzi do destabilizacji dotychczasowego obrazu siebie i zakwestionowania ról narzuconych przez normy społeczne i kulturowe. Jest to chwila, kiedy bohaterka zaczyna uświadamiać sobie, że dotychczasowe życie opierało się na spełnianiu oczekiwań, które nie są zgodne z jej autentycznym „ja”. Świadomość ta sprawia, że „kobieta pozwala sobie na skok w nieznane; rozpoczyna wewnętrzną podróż w stronę matriarchalnej *psyche*”[373]. Do kryzysu w życiu Anny In dochodzi dość niespodziewanie. Ułożona i zaplanowana przez Ojców codzienność pozornie uprzywilejowanej córki nie stwarzała powodów do zmartwień. Jak zauważa Nina Szubur, jej przyjaciółka sprawuje w metropolii wiele różnych funkcji, ma wiele powinności wobec jej mieszkańców i mieszkanek: „tyle pracy wokół. […] Doglądać miasta. Odpowiadać na listy, łagodzić konflikty. Być przy porodach, dzieci odprowadzać do szkół. Tkać, rzeźbić, pisać. Tworzyć biblioteki. Walczyć z wrogami.

[372] O. Tokarczuk, *Anna In*…, dz. cyt., s. 7.
[373] P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju*…, dz. cyt., s. 117.

Świętować z przyjaciółmi”[374]. W tej początkowej charakterystyce protagonistki ujawnia się szereg właściwości umożliwiających jej utożsamienie z sumeryjskim archetypem Inanny. Zabieg ten pełni również dodatkową funkcję: stanowi narzędzie mitotwórczej strategii, dzięki której Tokarczuk nie tylko rekonstruuje dawną opowieść, lecz także wpisuje ją w nowy kontekst kulturowy, umożliwiając tym samym reinterpretację znaczeń przypisanych kobiecej podmiotowości i duchowej transformacji. Zestawienie stereotypowo kobiecych ról, jakie ma odgrywać Anna In w społeczeństwie podkreśla jej spójny i – co najważniejsze – zgodny z oczekiwaniami patriarchalnego systemu wizerunek. Na poziomie narracyjnym bohaterka funkcjonuje jako figura stabilizująca obowiązujący porządek – jej pozycja bogini oraz reprezentantki władzy zostaje legitymizowana nie poprzez przypisane jej zadania, co poprzez wygląd, który wzmacnia ich normatywny charakter:

> jest wysoka i smukła, ma ciemną skórę, oliwkową; ma długie włosy splecione w setki warkoczy, są jak ogon komety. Ubrała się odświętnie: ma rogatą czapkę, zabawną, wkłada ją tylko na wielkie okazje. Na nagiej szyi zapięła ciężki naszyjnik z niebieskich kamieni. I ma błyszczące klejnoty na piersi, a na palcu wielki pierścień, wygląda jak kastet, chyba złoty, czystej próby […] jej dłonie – całe w tatuażach, drobny misterny wzór oplata jej palce i przeguby wężowym ruchem. […] Oczy wymalowała modną, grafitową szminką, więc wydają się duże i ciemne, błyszczą. To modna i droga szminka, wszędzie ją reklamują[375].

Ubiór bohaterki nie służy wyłącznie podkreśleniu jej uprzywilejowanego statusu, bogactwa i pozycji w hierarchii świata przedstawionego, ale pełni również funkcję seksualizującą ciało bohaterki, wpisując je w porządek wizualnej kontroli. Nagromadzenie elementów biżuterii, eksponowanie nagiej szyi, piersi oraz dłoni, a także akcentowanie detali cielesnych – skóry, włosów, ust i oczu – pozwala na skonstruowanie wizerunku kobiety-obiektu, którego atrakcyjność zostaje precyzyjnie zaprojektowana i wystawiona na „ocenę” przez męskooptyczne społeczeństwo. Tak ukształtowany obraz nie jest jednak wyrazem autonomicznej ekspresji bohaterki, a elementem tożsamości narzuconej, mającej sankcjonować obowiązujący porządek symboliczny. Seksualność Anny In zostaje podporządkowana regułom estetycznym i normom kulturowym wyznaczanym przez patriarchat, co znajduje potwierdzenie choćby w przywołaniu „modnych” i „drogich” kosmetyków – produktów masowej dystrybucji, które łączą cielesność z logiką konsumpcji i rynkowej kontroli. Akt nakładania makijażu przywodzi

[374] O. Tokarczuk, *Anna In*…, dz. cyt., s. 42.
[375] Tamże, s. 14.

na myśl przywdziewanie maski lub kamuflażu i tym samym ukrywanie swojej tożsamości. Ciało bohaterki staje się w ten sposób nośnikiem normatywnego ideału kobiecości, osadzonego w binarnym podziale płciowym, w ramach którego kobiety tradycyjnie przypisywane są sferze estetycznej, afektywnej i „niemęskiej", podczas gdy mężczyźni – władzy, sprawczości i decyzyjności. Wizerunek Anny In nie tyle więc nie wyłamuje się z patriarchalnych schematów, ile je reprodukuje, legitymizując istniejący układ zależności. Jej wygląd pełni funkcję stabilizującą porządek społeczny: potwierdza przypisane jej role, naturalizuje hierarchię płci oraz maskuje systemowy charakter przemocy symbolicznej, której podlega. Dopiero w tym kontekście szczególnego znaczenia nabierają pozostałe elementy stroju bohaterki, które – w przeciwieństwie do warstwy czysto dekoracyjnej i seksualizującej – wiążą się z pierwszym etapem procesu indywiduacji i zapowiadają erozję w pozornie spójnym obrazie narzuconej tożsamości.

Na uwagę zasługują rogata czapka i biżuteria, które eksponują performatywny i rytualny charakter jej stroju. Pierwsza z nich jest symbolem jednoznacznie utożsamianym w sumeryjskiej ikonografii z władzą i boskością[376]. Fakt posiadania tego rodzaju nakrycia głowy przez bohaterkę – a zwłaszcza przywdziewania na, jak podkreśla Nina Szubur, wyłącznie wyjątkowe okazje – sygnalizuje zajmowaną przez Annę In pozycję córki władców oraz jej status uprzywilejowanej podmiotki systemu, a nie jedynie jego reprezentantki. W tym ujęciu bogaty strój kobiety nie pełni wyłącznie funkcji estetycznej ani reprezentacyjnej: staje się nośnikiem znaczeń i narzędziem (re)definicji jej miejsca w porządku społecznym i politycznym. Można go odczytać jako swoistą zbroję, którą Anna In „zakłada" przed konfrontacją z nieznanym, a przez to potencjalnie wrogim, światem jakim jest podziemne królestwo jej siostry. Podobnie jak rycerz przed walką, protagonistka przywdziewa znaki władzy i majestatu nie po to, by jedynie je demonstrować, co utwierdzić się w iluzji własnej podmiotowości w obliczu nadchodzącej próby.

Symbolikę rytualną spełnia zaś biżuteria. Pojawiające się w przytoczonym opisie niebieskie kamienie to lapis lazuli – uznawany za kamień władców i bogów o właściwościach chroniących przed wpływem negatywnej energii oraz złymi duchami i

[376] W ikonografii Sumerów ten element stroju przynależny był tylko Annunaki jako najwyższym i sprawującym władzę. Jest też jednym z pierwszych wyobrażeń korony królewskiej. Zob. H.W.F. Saggs, *Wielkość i upadek Babilonii*, tłum. J. Nowacki, Warszawa 1973, s. 238.

nieżyczliwymi ludźmi[377]. Największe uznanie wśród starożytnych zdobył dzięki przypisywanej mu magicznej aurze, nadawano mu miano kamienia wizji. Noszenie ozdób z tym minerałem miało wywoływać prorocze sny, ale także ułatwiać proces zagłębiania się we własną psychikę, by zrozumieć siebie i otaczającą rzeczywistości[378]. Najistotniejszy wydaje się jednak kulturowy kontekst, związany z symbolicznym znaczeniem akcesoriów z lazurytu. W tradycji sumeryjskiej wierzono bowiem, że naszyjnik z lapisami zdobił szyję Inanny w chwili jej zejścia do krainy umarłych – był on zarówno elementem ceremonialnego stroju, jak i znakiem statusu oraz duchowej gotowości do konfrontacji ze śmiercią i przemianą[379]. Motyw ten znajduje swoje odbicie w retellingu Tokarczuk: Anna In, zakładając lazurytową biżuterię, wchodzi w rolę mitologicznej protagonistki, zapowiadając tym samym własną inicjacyjną podróż. Lapis lazuli nie pełni wyłącznie funkcji dekoracyjnej – jego obecność sygnalizuje moment przejścia, a zarazem odblokowuje u bohaterki zdolności profetyczne objawiające się już dużo wcześniej. Jak przekonuje jej towarzyszka, Anna od zawsze była obdarzona wyjątkową intuicją, dodatkowym zmysłem pozwalającym jej przejrzeć otaczającą rzeczywistość i dojrzeć te szczegóły, które dla innych pozostają ukryte:

> ktoś taki jak Anna In, In Anna, widzi wszystko żywe: żywy jest każdy trybik świata, najmniejszy przedmiot; tylko my, ci mniejsi, nie potrafimy tak patrzeć. Nam takie spojrzenie zdarza się od czasu do czasu i łatwo ulega zapomnieniu, to dlatego jesteśmy śmiertelni. Od urodzenia przyzwyczailiśmy się do martwoty[380].

Powyższy opis Nina Szubur konkluduje stwierdzeniem, że jej przyjaciółka: „nikomu się nie tłumaczy, przyzwyczaiłam się. Jedyne co mi pozostaje, to iść za nią kilka kroków w tyle”[381], a pozostali obywatele i obywatelki miasta „ją znają, lgną do niej”[382]. Wyłaniający się z tych wypowiedzi obraz Anny In jako postaci niepodlegającej społecznej kontroli, poruszającej się według własnych zasad, podkreśla jej dotychczas niewidoczne upór, nieustępliwość i determinację. Cechy te zostają dodatkowo spotęgowane przez magiczny potencjał biżuterii, który zainicjował doświadczenia o charakterze wizjonerskim wprowadzające Annę In w stan liminalności – zawieszenia pomiędzy

[377] Zob. Ł. Glazur, T. Wichrowski, *Opowieść o przekraczaniu granicy śmierci*, „Spotkania z zabytkami” 2025, nr 1, s. 40–41.
[378] Tamże.
[379] Zob. M. Prychała-Zarzycka, *Atlas amuletów i talizmanów*, Warszawa 2023, s. 107.
[380] O. Tokarczuk, *Anna In…*, dz. cyt., s. 13.
[381] Tamże, s. 12.
[382] Tamże, s. 42.

dotychczasową tożsamością a tym, co dopiero ma się wydarzyć. Wizje te antycypują zatem proces katabazy nie tylko jako fizyczne zejście do podziemi, lecz przede wszystkim jako doświadczenie graniczne, prowadzące do destabilizacji i przekształcenia podmiotowości:

> Anna In nagle zbladła, potrząsnęła głową, nadsłuchiwała, jakby próbowała szerzej otworzyć uszy. Tak właśnie powiedziała: – „otworzyć uszy". Co się wtedy usłyszy, co? – pytałam. Wybrała swoją najlepszą sukienkę, obwiesiła się biżuterią, najpiękniejszą. Wzięła wszystkie amulety, zrobiła makijaż. W końcu zabrała mapę, ten hologram; nie wiem, skąd ją ma[383].

Jak wspominałem, pierwszy etap procesu kobiecej indywiduacji w ujęciu Skogemann jest kluczowy, bowiem kobieta sama musi dostrzec ograniczający ją schemat. Tak też dzieje się w przypadku Anny In – bohaterka uświadamia sobie, że pomimo wykonywania powierzonych jej obowiązków i wynikającej z nich bliskości z obywatelami i obywatelkami miasta, w żaden sposób nie wpływa na poprawę warunków ich egzystencji. Rola pocieszycielki jest niewystarczająca: to maska, forma, w którą wtłoczyli ją Ojcowie, aby zajmowała się tymi obszarami, które znajdowały się poza ich zainteresowaniem. Anna In musi odrzucić przede wszystkim wykreowany obraz samej siebie, metaforycznie zakończyć dotychczasowy żywot, aby rozpocząć faktyczne zmiany w strukturze, której jest częścią. Włożony przez nią strój należy postrzegać jako gest samozwańczej koronacji funkcjonujący zatem jako akt performatywny, komunikat skierowany zarówno do otoczenia, jak i do niej samej. Zapowiada on jej wyprawę do podziemnego królestwa siostry, przyjmując wymiar rytualny i wpisując się w strukturę inicjacyjną znaną z archaicznych opowieści o katabazie. Przekroczenie progu zaświatów zostaje zasygnalizowane także na poziomie wizualnym: poprzez przyozdabianie ciała znakami władzy bohaterka intensyfikuje swój majestat, jakby chciała zabezpieczyć go na moment próby. W tym sensie strategia ta może zostać powiązana z postfeministycznym gestem określanym mianem *dress to kill*, rozumianym nie jako bezrefleksyjne podporządkowanie się estetycznym normom patriarchatu, a próba ich instrumentalnego wykorzystania[384]. Kontrola nad własnym wyglądem i świadomy wybór stylizacji stają się tu manifestacją siły, autonomii i gotowości do konfrontacji. Walory

[383] O. Tokarczuk, *Anna In…*, dz. cyt., s. 10.

[384] Zob. S. Paparella, *Dressed to Kill: Manipulating Perceived Social Class Through the Con of Clothing in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Fiction* [in:] *Performativity of Villainy and Evil in Anglophone Literature and Media*, ed. N. Zouidi, Cham 2021, pp. 315–336.

estetyczne nie są celem samym w sobie: to środek umożliwiający tymczasowe (od)zyskanie sprawczości w ramach systemu, który tę sprawczość na co dzień ogranicza.

Samoświadomość bohaterki umożliwia jej dopełnienie pierwszego etapu procesu indywiduacji – Anna In symbolicznie rozpoczyna wewnętrzną podróż ku odkryciu swojej prawdziwej tożsamości. Alessandro Amenta widzi tu ewolucję, stwierdzając, że tak rozumiana przemiana i postęp kulturowy „nie mogą dokonać się bez naruszenia *status quo* i postawienia pod znakiem zapytania obowiązujących reguł”[385]. Zejście do podziemi, pojednanie z siostrą (czy też śmiercią), to tylko iskra podsycająca prawdziwą rewolucję. Anna In staje się symbolem odbudowy i odnowy – nie tylko świata i nowej władzy, ale przede wszystkim kobiecości.

Kolejne fazy opisanej przez Skogemann indywiduacji – pojawienie się przewodnika lub znaku ze świata przyrody, konfrontacja z postaciami rodziców i spotkanie kochanka utożsamianego z naturą – zachodzą w powieści Tokarczuk symultanicznie.

Pierwszy z nich to impuls do dalszej podróży w głąb siebie. W przeciwieństwie do klasycznej wyprawy męskiego bohatera, gdzie przewodnikiem bywa zazwyczaj mistrz, mędrzec lub bóstwo, u kobiet rolę tę często pełnią elementy związane z naturą – zwierzęta, rośliny czy zjawiska atmosferyczne. To znak, że bohaterka powinna podjąć dalszą eksplorację własnej nieświadomości. W kolejnym etapie kobieta mierzy się z wewnętrznymi reprezentacjami matki i ojca, dotychczas kształtującymi jej postrzeganie siebie i świata. Istotna jest tutaj dezintegracja destrukcyjnych wzorców zapamiętanych z dzieciństwa. Spotkanie to jest konieczne, ponieważ obrazy rodziców muszą ulec transformacji, aby mogły dalej funkcjonować jako archetypowi przewodnicy. Szczególnie ważny będzie obraz matki i sposób jego ewolucji – od funkcji wrogini i przeszkody do roli przyjaciółki i pomocnicy[386]. Po czym następuje opis spotkania kochanka ze świata przyrody. Moment ten świadczy o integracji własnej seksualności i eksponowaniu aspektu emocjonalnego, który w patriarchalnych narracjach zależał od relacji z mężczyzną. Jednakże w modelu Skogemann „kochanek” (o niezdefiniowanej płci) nie jest konkretną postacią, lecz symbolem odzyskania przez bohaterkę kontaktu ze swoim ciałem i intuicją. W perspektywie wymienionych faz procesu kobiecej indywiduacji na pierwszy plan wysuwają się relacje Anny In z Ojcami. Najbardziej uwidacznia się to w

[385] A. Amenta, *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie*…, dz. cyt., s. 137.
[386] Zob. P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju*…, dz. cyt, s. 118.

wypowiedzi jednego z nich na temat decyzji córki dotyczącej podróży w zaświaty i jej konsekwencji:

> Anna In zawsze była nierozważna […]. Zawsze mieliśmy z nią kłopoty […]. A ona, Anna In, In Anna, jak mówisz, nie potrafi dobrze funkcjonować w społeczeństwie. Ona jest aspołeczna, aboska. To złodziejka i pijaczka, wiem, co mówię. Oszustka, puszczalska i ćpunka. Awanturnica. Zawsze jej mało doświadczeń, czego ona szuka? […] Nie mogę jej stawiać ponad prawem[387].

Przypomnę, że Ojcowie są archetypicznym ucieleśnieniem patriarchatu. Napiętnowanie przez jednego z nich hedonistycznego trybu życia córki, nazwanie jej „puszczalską" i „ćpunką" oraz obrzydzenie wynikające z jej amoralnego prowadzenia się jest formą dyscyplinowania kobiet, zawstydzania ich w odniesieniu do seksualności. To przejaw seksizmu oraz element praktyki określanej współcześnie jako *slutshaming*[388]. W kontekście bogini i symbolizowanej przez nią miłości cielesnej i seksu pozamałżeńskiego, nieutożsamianego z reprodukcją, stanowi próbę zdeprecjonowania jej autorytetu, wykluczenia z dostępu do władzy i „boskości". W „ojcowskim" ujęciu Anna In zostaje pokazana jako kobieta poszukująca tylko rozrywki, dla zabawy łamiąca powszechnie respektowane prawa i zasady. Jest rozpieszczona, nieracjonalna i w konsekwencji „aboska", podczas gdy Ojcowie są jej przeciwieństwem. Ich jedynym celem jest dbanie o porządek oparty na restrykcyjnych zasadach i prawach. Nie dziwi zatem fakt, że decyzja o zejściu do zaświatów wbrew nakazom jest tylko impulsem do uznania Anny In za niepoczytalną i niebezpieczną, dążącą do obalenia starego porządku. Taki wniosek potwierdzają również słowa kochanka Anny In, Giga Massa, który zauważa, że:

> tam, gdzie ona przystanie, na dłużej osiądzie, tam, gdzie się rozgości, wszystko ulegnie zaraz rozmazaniu, lekka mgła opadnie na oczy, między dniem a nocą porobią się czarne dziury, drobne przejścia. Na granice ruszą przemytnicy, znaki przy drogach utracą znaczenie, lewe będzie prawe, a przód tyłem[389].

Uwidacznia się tutaj wyraźny konflikt pomiędzy męskością reprezentowaną przez Ojców Anny In oraz jej kochanków a wszystkimi tymi, którzy odmawiają podporządkowania się narzucanym przez nich zasadom. Zachowanie Anny staje się realnym zagrożeniem dla porządku, a zarazem aktem inicjującym transformację bohaterki i rewolucję. Zniknięcie kobiety jawi się jako „wygodne", gdyż „problem" z nią

[387] O. Tokarczuk, *Anna In*…, s. 56.

[388] Zob. m.in. E. Poole, *Hey Girls, Did You Know? Slut-Shaming on the Internet Needs to Stop*, „University of San Francisco Law Review" 2014, no 1, pp. 221–260.

[389] O. Tokarczuk, *Anna In*…, dz. cyt., s. 67.

związany rozwiązuje się samoistnie. Tak skonstruowana konfrontacja z figurą Ojców jest centralnym zagadnieniem retellingu i znajduje rozwiązanie w finale utworu, do którego przyjdzie jeszcze powrócić.

Niespodziewaną sojuszniczką Anny In okazuje się natomiast jej matka, Ninma, która, choć z pozoru nieobecna w życiu protagonistki, staje po jej stronie, wspierając ją w działaniach wymierzonych przeciwko opresyjnej władzy. Tym samym sposób przedstawienia relacji matki i córki stanowi odstępstwo od ustaleń Skogemann, zgodnie z którymi archetypowa matka występuje najczęściej jako antagonistka w procesie kobiecej inicjacji. W miejsce zaakcentowania postaci matki-wrogini pojawia się tu próba afirmatywnego odczytania więzi kobiecych oraz eksploracja relacji opartej na solidarności, empatii i wspólnym oporze wobec opresyjnego systemu. Warto zatem przyjrzeć się, jak Tokarczuk eksploruje więzi Anny In i Ninmy.

Jak zauważa Luce Irigaray, odkrywanie kobiecej genealogii może przebiegać w dwóch wymiarach: wertykalnym – dotyczącym związków pomiędzy matką a córką, oraz horyzontalnym, który akcentuje wszystkie więzi łączące kobiety (bez względu na koligacje rodzinne) tworzące coś na kształt siostrzeństwa[390]. Francuska filozofka postulowała także wyzwolenie matki spod wpływów patriarchatu[391]. To zaś z kolei miałoby ułatwić drogę córce i ukształtować świadomość „nowej kobiety". W przypadku powieści Tokarczuk pierwszy wymiar (wertykalny) zostaje zrealizowany wcześniej (bowiem Anna In utrzymuje kontakt z matką w tajemnicy przed Ojcami), drugi urzeczywistnia się w momencie zniknięcia bohaterki i podczas prób zorganizowania przez przyjaciółkę misji ratunkowej.

Nina Szubur, słysząc odmowę z ust trzeciego Ojca, udaje się na poszukiwania matki Anny In. Kobieta żyje poza granicami patriarchalnego miasta, na pustkowiach, ponieważ sama skazała się na ten rodzaj izolacji. Głównym powodem jej ucieczki była potwarz, rzucona przez jednego z Ojców. W momencie tworzenia pierwszych ludzi miał jej powiedzieć, że „ty ich tylko zrobiłaś. Wykonałaś ich świetnie, ale plan był mój. Jesteś świetną rzemieślniczką, ale to ja jestem artystą"[392]. Warto odnotować, że w przytoczonej wypowiedzi nie tylko zdeprecjonowano wkład i zdolności Ninmy, lecz

[390] L. Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris 1984, pp. 86–87.
[391] Tamże.
[392] O. Tokarczuk, *Anna In*…, dz. cyt., s. 87–88.

przede wszystkim zreprodukowano patriarchalny model autorstwa, w którym kobiece tworzenie zostaje pozbawione statusu aktu kreacyjnego, a przypisane wyłącznie sferze wykonania[393]. Ninma, wyposażona w dar kreowania życia i funkcjonująca w harmonii z naturą, zostaje zmarginalizowana przez patriarchalną władzę, która postrzega ją jako wroginię. Jej dobrowolna banicja umacnia władzę Ojców, czyniąc z nich panów wszelkiego stworzenia. Tokarczuk przypisuje tej bohaterce szczególną rolę. Jak zauważyłem, matka utrzymuje kontakt z córką, a ponadto pomaga jej w dotarciu do podziemnego świata. Zdradza Ninie Szubur, że to od niej Anna In otrzymała mapę piekieł[394]. Wyznanie stanowi próbę stworzenia międzypokoleniowego siostrzeństwa, ale jest także opisanym przez Skogemann impulsem do podjęcia dalszej wędrówki w głąb siebie, symbolicznym kluczem do samopoznania sankcjonującym katabazę bohaterki. Matka zaczyna pełnić funkcję przewodniczki, swego rodzaju psychopompy[395], która zamiast zatrzymywać rozwój, umożliwia jego pogłębienie poprzez konfrontację z własnym lękiem, traumą i cielesnością. Na uwagę zasługuje również jej udział w późniejszych wydarzeniach. Jak wspomniałem, Ninma grozi, że przyczyni się do upadku całej metropolii, wymusza na Ojcach pomoc Annie w wydostaniu się z grobowców. Ciekawym i znaczącym zabiegiem jest wprowadzenie do powieści sojuszników w postaci napotkanych mężczyzn. Przypomnę, że nie są równi Ojcom czy kochankom Anny In: z perspektywy męskości hegemonicznej, uchodzą za słabszych, niegroźnych i niepotrzebnych – są to rikszarz i służący „bez twarzy”[396]. Uosabiają oni odsuniętą od władzy – przez co bardziej empatyczną i „ludzką” – męskość wykluczoną, która odnosi

[393] Motyw ten wpisuje się w utrwalony w kulturze Zachodu topos przeciwstawienia „męskiego” aktu twórczego – rozumianego jako koncepcyjne, intelektualne i autorskie kreowanie – „kobiecej” pracy wykonawczej, sprowadzanej do rzemiosła, manualności i odtwórczości. Kobieta zostaje tu pozbawiona statusu artystki i relegowana do roli wykonawczyni cudzego projektu, podczas gdy mężczyzna zawłaszcza autorstwo i symboliczną władzę nad dziełem. Podobne mechanizmy opisywane były m.in. w kontekście nowożytnej estetyki oraz krytyki feministycznej, wskazującej na systemowe wykluczenie kobiet z kategorii „geniuszu” i „twórcy”. Rozróżnienie to odsyła także do nowożytnej opozycji *ars* i *ingenium*, w której kreatywność konceptualna była domeną męską, podczas gdy praca materialna i techniczna – kobieca i podporządkowana. Zob. np. L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, New York 1971; Ch. Battersby, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, London–New York 1989.

[394] O. Tokarczuk, *Anna In*…, dz. cyt., s. 107.

[395] Psychopomp jest istotą, której zadaniem było przeniesienie duszy zmarłego do świata pozagrobowego. W sztuce sepulkralnej i świątynnej najczęściej przedstawiano ją pod postacią zwierząt (m.in. kruków, koni, psów), zaś w kulturze utożsamiana jest z postaciami szamanów, czy niektórych bogów i bogiń (Hermes, Weles, Walkirie). Zob. A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2008, s. 202.

[396] W powieści nie mają oni tożsamości, ponieważ „służącym nie są potrzebne twarze”. O. Tokarczuk, *Anna In*…, dz. cyt., s. 60.

się do „relacji między męskością hegemoniczną i podporządkowaną w klasach społecznych i grupach etnicznych”[397]. Ci mężczyźni dołączają do zawiązanego między Ninmą a Niną Szubur sojuszu, rozszerzając tym samym opisywany przez Irigaray horyzontalny wymiar kobiecej genealogii, przekształcając go tym samym w ponad płciowy sojusz. Siostrzeństwo w ujęciu Tokarczuk obejmuje wszystkich zwolenników misji, jaką jest uwolnienie Anny In i – w rezultacie – obalenie dotychczasowej władzy. Bunt Anny In jest dla nich wyraźnym sygnałem, że trzeba i można skończyć z przemocą, a bohaterka staje się matronką ofiar wykluczonych z opresyjnego systemu oraz „twarzą” rewolucji[398].

Ninma przypomina przeklinającą ziemię Demeter[399], której patriarchalna władza odebrała ukochaną córkę:

> powtórzysz im moje słowa, dobrze je zapamiętaj. Powiesz im, że jeżeli Anna In nie wróci, nie ruszę już palcem, że znieruchomieję, że przestanę dbać o wszystko. Powiedz im, że dopóki ona nie wróci, nie wzejdzie ani jedno nasiono, magazynów nie opuści najmniejsze pudełko zapałek, najbardziej koślawy sprzęt. […] Wszystko zamrze. […] Zniszczę części mowy, pomieszam języki. Nie padnie żadne słowo, nikt nie będzie w stanie ułożyć sensownego zdania. […] ziemia, nieuprawiana, ruszy ze swojego miejsca i zasypie tunele metra, prąd opuści gniazda elektryczne, ogień zajmie biblioteki. Spalą się cudowne celuloidowe klisze, zamilkną telefony, oślepną ekrany. Nikt nie będzie przestrzegał ich praw, unieważnią się granice, zatrą się rozkłady jazdy i kursy dolara. Ludzie jednego dnia opuszczą miasto, zdziczeją. Tak zrobię[400].

Bogini staje się uosobieniem całego cyklu życia – jej moc to nie tylko kreacyjność, ale przede wszystkim destrukcja i odrodzenie. Alessandro Amenta wskazuje, że stanowi ona ucieleśnienie Wielkiej Matki jako „Dawczyni Wszystkiego” i „Władczyni Śmierci”, ale obok tego pojawia się także trzeci aspekt: „Odrodzicielki”[401]. Dopiero jej interwencja, ponowne włączenie się w hierarchię władzy, pozwalają na przełamanie zastanego porządku, powrót córki, ale także (od)tworzenie człowieka. Ninma, w tajemnicy przed wszystkimi, hoduje w szklarniach nowy gatunek istot. Sekret wyjawia Ninie Szubur:

> – Tych robię ze światła i najczystszych ziemskich minerałów, z rtęci i srebra – mówi czule ta stara kobieta. – Są lekcy, ale potrafią zapuścić korzenie. Są spokojni, ufni jak rośliny, ale nie są głupi. […] Są niezależni, ale nie są samotni. Nie walczą ze sobą, nie zjadają innych stworzeń. Zaopatrzyłam ich w mały, śmieszny instynkt – wspierają się nawzajem. Im więcej sobie dają, tym silniejsi się stają. […] Wysadzam ich za miastem, w ruinach, w ukryciu,

[397] R. Connell, *Masculinities*, dz. cyt., pp. 80–81.

[398] Zob. A. Amenta, *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie*…, dz. cyt., s. 140.

[399] Wątek ten szerzej omawiają m.in. M. Dul-Kuźniar, *„Anna In w grobowcach świata” – Olgi Tokarczuk „przepisywanie” mitu*…, dz. cyt., s. 181–197 oraz A. Amenta, dz. cyt., s. 135–140.

[400] O. Tokarczuk, *Anna In*…, dz. cyt., s. 108–109.

[401] Zob. A. Amenta, *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie*…, dz. cyt., 138.

> wynoszę ich w koszach poza granice miasta i wypuszczam na wolność po trochu, ci będą inni, będą wiedzieć więcej, ich miasta będą szczęśliwe, rozległe i czyste, będą szli dalej – mówi Ninma z dumą[402].

Działania Ninmy, mające charakter dywersji, są zaczątkiem prawdziwej (r)ewolucji. Nowa rasa, będąca owocem pacyfistycznej, ekologicznej i przede wszystkim demokratycznej i antyulitarnej wizji, ma pokojowo zaludnić świat i stworzyć alternatywę dla egzystencji w opresyjnym porządku miasta. W odróżnieniu od sceny stworzenia człowieka przez Niebian w *Inannie* Mikulskiej, gdzie ludzkość stanowi kwintesencję patriarchalnych (anty)wartości, Ninma dąży do budowy utopii, likwidacji „wartości", na których zbudowane jest miasto – cywilizacja rywalizacji, agresji, dominacji i wyzysku[403].

Piąty i szósty etap katabazy również zachodzą jednocześnie. Pierwszy z nich został określony jako spotkanie z Cieniem. W przypadku indywiduacji kobiet jego rola jest inna niż w tradycyjnej psychoanalizie Jungowskiej. U Skogemann Cień reprezentuje „cechy demoniczne, wrogie wobec życia, może pałać nienawiścią do samego siebie. […] Cień […] reprezentuje władzę i śmierć w świecie matriarchalnym"[404]. Zaraz po konfrontacji z nim następuje zstąpienie do nadiru (zaświatów). Oznacza ono nie tylko konfrontację z lękiem i cierpieniem, ale także pełne zanurzenie się w sferę nieświadomości i przeżycie wewnętrznej śmierci starego „ja". Jest to moment kryzysowy, w którym dotychczasowe struktury tożsamościowe rozpadają się, pozostawiając przestrzeń na odrodzenie. Kluczowy jest tutaj także kontekst kobiecej katabazy, która – inaczej niż w androcentrycznych narracjach o zmaganiach herosów – nie polega na zdobyciu konkretnego artefaktu czy pokonaniu bestii, lecz na przezwyciężeniu fałszywych obrazów siebie, narzuconych przez otoczenie. W retellingu Tokarczuk wspomniane etapy, obejmujące uświadomienie sobie własnej marionetkowej roli, zostają zainicjowane już w pierwszych scenach powieści.

Anna In reaguje na głos bliźniaczki wzywającej ją do swojego królestwa. Tajemnicze nawoływanie i wynikający z niego niepokój stają się głównymi impulsami do podjęcia decyzji o wyprawie do świata grobowców. Zanim kobieta przekroczy próg królestwa śmierci, instruuje swoją przyjaciółkę, by w razie jej przedłużającej się nieobecności udała się do władających miastem Ojców. Jak zapewnia – „oni znają

[402] O. Tokarczuk, *Anna In*…, dz. cyt., s. 110–111.
[403] Zob. M. Głos, *Rebeliantka*…, dz. cyt., s. 321–323.
[404] P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju*…, dz. cyt., s. 119.

radę”[405]. To ostatnie pożegnanie oznacza wejście Anny In na drogę, z której już się nie powraca – na drogę umarłych. Podróż bohaterki Tokarczuk przypomina tę zaprezentowaną w *Inannie*. Przechodząc przez siedem bram, Anna In musi pozbyć się poszczególnych części garderoby, aby wreszcie stanąć przed obliczem swojej siostry[406].

Spotkanie bohaterek nabiera wymiaru parapsychicznej konfrontacji rozgrywającej się poza zasięgiem percepcji pozostałych obywateli i obywatelek grobowców świata, którzy przybyli do sali tronowej podziemnej władczyni na wieść o niecodziennej, bo żywej, gościni w zaświatach. Między Anną In i land lady dochodzi do niemej walki i wydania na protagonistkę wyroku śmierci:

> Czy one się witają, czy żegnają? Stoją objęte, jedna drugiej zarzuciła ręce na ramiona, przestępują z nogi na nogę. Czy to przyjazny gest, czy wrogi? Taniec? Pewne poruszenie w sędziowskich szeregach, no bo co to znaczy? Jaki podsądny w ten sposób spoufala się z najwyższą instancją? Ta naga z góry próbuje się wyrwać, to ona jest trzymana, a gdy się jej udaje, chce wdrapać się na stół, zająć miejsce siostry. Może liczy na to, że sędziowie wezmą ją za swoją? Że nie zauważą zmiany? Jaka niesmaczna scena. […] Strażnicy już wbiegli, rzucają dziewczynę na wilgotną ziemię, przytrzymują jej ręce i nogi.
> – Winna – mówi moja pani, moja smutna land lady, ze wstrętem ściera z ramion dotyk siostry.
> Powinna była powiedzieć to wcześniej, oszczędzić nam wszystkim tego przedstawienia[407].

Przypomnę, że siostra-bliźniaczka głównej bohaterki, nazwana land lady, Druga Strona lub Pani Druga Strona, jest odpowiedniczką sumeryjskiej bogini śmierci, Ereszkigal[408]. Sens tej zmiany imion wyjaśnia jeden z jej służących, odźwierny Neti: „pomyśleć by można, że są dwiema stronami tej samej monety – orzeł i reszka. Ta jaśniejsza [Anna In – M.G.] to orzeł. A moja – to reszka, Pani Druga Strona”[409]. To metaforyczne ujęcie relacji między siostrami, przedstawionymi jako dwa aspekty jednej jaźni – awers i rewers tej samej monety – koresponduje z ustaleniami Pii Skogeman.

Można zatem przyjąć, że land lady jest opisanym wcześniej Cieniem. Rozważania duńskiej psychoanalityczki literalnie przekładają się na obraz sytuacji, w której znalazły się bohaterki: Pani Druga Strona jest „ciemną siostrą jasnej siostry”[410]. Jej lament, który

[405] O. Tokarczuk, *Anna In…*, dz. cyt., s. 15.

[406] Co ciekawe, w *Inannie* Mikulskiej główna bohaterka, oprócz ubrań, musi „pozbyć” się także swojej urody – głównie włosów. Ogolenie ich symbolizuje w tym aspekcie ponowne narodziny i ostateczne odrzucenie dawnego, patriarchalnego, wizerunku.

[407] Tamże, s. 36–37.

[408] Na podobny zabieg zdecydowała się również Julitta Mikulska. W *Inannie* Ereszkigal została nazwana Hel. Co istotne, imię to nosiła nordycka bogini śmierci.

[409] O. Tokarczuk, *Anna In…*, dz. cyt., s. 31.

[410] C.G. Jung, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 204.

słyszy tylko Anna In, to nic innego jak głos wydobywający się z głębi psychiki protagonistki, apel mrocznej strony jaźni. Powieściowa Ereszkigal jest zatem symbolem „składnika osobowości z reguły uważanego za komponent negatywny”[411], a jej obecność jest konieczna, do zakończenia procesu indywiduacji głównej bohaterki.

Podczas pojedynku między kobietami dochodzi do rozpadu osobowości Anny In, który bardzo ciekawie zinterpretował Alessandro Amenta. Badacz dopatruje się w sposobie, w jaki Neti zapowiada przybycie siostry swojej pani, szczególnej symboliki. Odźwierny bramy do zaświatów stwierdza, że „przyszła jakaś persona, która twierdzi, że jest twoją siostrą”[412]. Najważniejsze znaczenie odgrywa tutaj słowo „persona”, które oznacza kogoś o bardzo dużym znaczeniu i uznaniu społecznym, osobistość, wzór do naśladowania, osobę szanowaną[413]. Trop ten, według Amenty, ma znaczenie w perspektywie myśli Jungowskiej, ale można go również odnieść do schematu zaproponowanego przez Skogemann.

W tym ujęciu przywołana przez Tokarczuk „persona” jest „systemem przystosowawczym czy też ową manierą, za pomocą której obcujemy ze światem […] tym, czym człowiek tak naprawdę nie jest, lecz czym jest w mniemaniu innych ludzi”[414]. Teoria ta znajduje realizację w powieści. Jak zauważa włoski literaturoznawca: „biorąc pod uwagę podniosły styl mówienia Netiego, wydaje się mało prawdopodobne, aby używał on wyrazu «persona» ironicznie”[415]. Jest to szczególnie widoczne w jego szacunku do siostry Anny In i strachu, jaki w nim wzbudza: „nieprzyjemnie jest przynosić wieści mojej pani. Ja, Neti, kupa kości obciągniętych wyliniałą włóczką, ja każdy, który opowiadam, drżę, gdy się do niej zbliżam”[416]. W takiej perspektywie dualizm Anny In i jej siostry, a także łącząca je nić porozumienia, wyglądają następująco: pierwsza z nich to persona, pewnego rodzaju maska, kostium ukrywający prawdziwe „ja”, którym jest jej siostra. Wołanie Drugiej Strony, próba skontaktowania się z Anną In, to sygnały świadczące o obecności Cienia, uosobienia wypartych i negowanych przez jednostkę

[411] Tamże.

[412] O. Tokarczuk, *Anna In…*, dz. cyt., s. 26.

[413] Zob. [hasło] *persona* [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, https://sjp.pwn.pl/slowniki/persona.html [dostęp: 30.07.2024].

[414] C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 132–133.

[415] A. Amenta, *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie*…, dz. cyt., s. 144.

[416] O. Tokarczuk, *Anna In…*, *dz*. cyt., s. 23.

emocji oraz myśli. Wyprawa, którą podejmuje Anna In to tylko początek wędrówki w głąb własnej psychiki, próba załagodzenia konfliktu, który blokuje pełnię jej mocy.

Znakami przygotowania do tej konfrontacji są konkretne gesty i rekwizyty o wyraźnym znaczeniu symbolicznym, takie jak otrzymanie mapy od matki oraz przywdzianie odpowiedniego stroju. Zwłaszcza ten drugi istotny, ale już nie ze względu na pełnioną funkcję magiczną (rytualną), dzięki której ma pomóc połączyć się bohaterce z siostrą, ale przede wszystkim – ochronną. Ubrania, tak pieczołowicie dobierane przez Annę In, są mechanizmem obronnym, wytworzonym przez jaźń „próbującą ochronić się przed swoją instynktowną i irracjonalną częścią”[417]. Stopniowe porzucanie poszczególnych części garderoby przy każdej z bram prowadzących do królestwa land lady staje się konieczne, aby jednostka mogła skonfrontować się z mroczną stroną swojej osobowości. Wieńcząca katabatyczną podróż bohaterki parapsychiczna konfrontacja z siostrą stanowi udramatyzowaną realizację procesu, który Jung określił mianem „bitwy o wyzwolenie”[418]. W jego ujęciu jest to wewnętrzne zmaganie jednostki z Cieniem, którego asymilacja stanowi warunek niezbędny dla do ukończenia procesu indywiduacji.

Kulminacyjnym momentem tej konfrontacji jest wydanie wyroku śmierci na Annę In, który zostaje wykonany niemal natychmiast. Co warte odnotowania, zwłoki protagonistki zostają zbezczeszczone, bowiem land lady każe je powiesić na haku i pozostawić na „gnicie jak ochłap mięsa”[419]. Ten obraz to nie tylko odwołanie do tradycyjnych mitów inicjacyjnych, w których śmierć jest warunkiem przemiany, ale ukazuje też głębszy, archetypiczny wymiar tej sceny – jako momentu przejścia, którego stawką jest duchowe i egzystencjalne odrodzenie. Jak zauważa Mircea Eliade, „inicjacja symbolizuje śmierć, a następnie zmartwychwstanie: nowy sposób bycia, którego nie można osiągnąć bez uprzedniego unicestwienia poprzedniego istnienia”[420]. Śmierć Anny In nie oznacza więc końca, lecz stanowi liminalny próg transformacji – preludium do nowego sposobu istnienia, który w duchu mitologii i psychologii głębi zyskuje charakter inicjacyjny.

Istotne jest także miejsce spotkania Anny In i Pani Drugiej Strony. Są to pojawiające się w tytule utworu grobowce świata. Sama symbolika pochówków, związanych z nimi

[417] A. Amenta, *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie*…, dz. cyt., s. 144.
[418] Zob. C.G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, dz. cyt., s. 62.
[419] O. Tokarczuk, *Anna In*…, dz. cyt., s. 38.
[420] M. Eliade, *Rytuał i mit. Mistyka i inicjacja*, dz. cyt., s. 67.

ceremonii i rytuałów, znajduje odbicie w zainteresowaniach wielu badaczy i badaczek. Do najbardziej inspirujących w interesującym mnie kontekście zaliczam poglądy Mariji Gimbutas, znawczyni religii i kultur neolitycznych, która stwierdza, że grób jest „świętym miejscem, z którego emanuje nowe życie […] jest łonem bogini”[421]. W świetle tych ustaleń zejście Anny In do podziemi zyskuje nie tylko wymiar metaforyczny, ale też dosłowny – symbolizuje powrót do pierwotnego stanu istnienia, do źródła, czasu sprzed narodzin. Grobowce stają się więc miejscem przejścia, w którym granice między życiem a śmiercią, początkiem a końcem, zacierają się, ukazując jedność cyklu istnienia. Tokarczuk podkreśla tym samym głęboką więź między śmiercią a narodzinami, przypominając o odwiecznym rytmie życia. Wyjaśnia to także Gimbutas, opisując ową zależność w następujący sposób:

> podobnie jak w naturze, gdzie z resztek starego wyrasta nowe życie, narodziny, według wierzeń dawnych ludów europejskich, były częścią cyklu obejmującego również śmierć. Tak samo jak łono bogini nas zrodziło, ale także później to życie odbierało, zbierając człowieka ponownie do stanu nieistnienia. W ten symboliczny sposób jednostka powracała do łona bogini, aby się odrodzić „na nowo”[422].

Na uwagę zasługują poszczególne elementy przestrzeni zaświatów, których obecność nie pozostaje bez wpływu na interpretację konfrontacji Anny In i Pani Drugiej Strony.

Sala tronowa siostry głównej bohaterki jest wilgotną jaskinią, co otwiera pole do wielorakich odczytań. Sama forma groty jednoznacznie przywodzi na myśl symbolikę łona, jako miejsca narodzin i odrodzenia, co może sugerować, że jest to przestrzeń pierwotna, związana z cyklem życia. Równie intrygująca jest stała obecność wody, która z jednej strony stanowi odwołanie do płynów ustrojowych, takich jak wody płodowe, co dodatkowo wzmacnia skojarzenia z narodzinami i procesem tworzenia nowego istnienia. Z drugiej strony woda w psychoanalizie ma szczególne znaczenie – bowiem reprezentuje nieświadomość. Carl Gustav Jung uważał, że jako prastary i wszechobecny symbol, odzwierciedla to, co ukryte w głębinach ludzkiej psychiki. Jak sam pisał: „najpowszedniejszy symbol nieświadomości […] nasza nieświadomość skrywa ożywioną wodę”[423].

[421] M. Gimbutas, *The Living Goddesses*, California 1999, p. XVII.
[422] Tamże, p. 55.
[423] C.G. Jung, *Archetypy*…, dz. cyt., s. 26 i 31.

W tym kontekście jaskinia land lady staje się przestrzenią, w której dochodzi do spotkania z tym, co głęboko ukryte i niepoznane. Działa niczym katalizator transformacji, gdzie to, co dotąd wyparte z podświadomości, wychodzi na światło dzienne, dając możliwość integracji różnych elementów osobowości bohaterki. Jest to miejsce również rytualne, gdzie odbywa się obrzęd regeneracji – konieczny, by Anna In mogła osiągnąć pełnię swojego rozwoju, co jest nieodłącznym elementem procesu indywiduacji. Rytuał ten symbolizuje powrót do pierwotnego stanu całości, harmonii, w którym przeciwstawne siły osobowości łączą się w jedno[424]. Ma to głęboki wymiar duchowy: „grota to miejsce odrodzenia […] jeśli komuś się zdarzy, że trafi do owej groty, czyli znajdzie w przestrzeni, którą każdy w sobie nosi, czy też w owej ciemności, która rozciąga się za świadomością, ten zostanie zrazu wciągnięty w nieświadomy proces przemiany”[425]. Bohaterka jest świadoma, że dopiero w wyniku tej duchowej podróży możliwa jest pełna transformacja i osiągnięcie prawdziwej indywidualności, a przede wszystkim – realizacja jej planu i wizji „naprawy świata”.

Motyw ponownych narodzin jest równoznaczny z zakończeniem procesu indywiduacji. Interesujące w tym kontekście jest zachowanie siostry Anny In podczas jej rezurekcji. Land lady doświadcza intensywnego, fizycznego bólu, jakby obecność martwej siostry stawała się dla niej nie do zniesienia. To cierpienie przypomina niemal cielesną reakcję na widok śmierci, co wskazywać na istnienie psychicznej więzi między kobietami. Szczególnego znaczenia nabiera tutaj sumeryjski wiersz *Zejście Inanny*, w którym bogini świata podziemnego, Ereszkigal, doznaje ogromnego cierpienia, jęcząc „niby w trakcie połogu, jakby wydawała na świat życie mające swój początek w śmierci”[426]. To porównanie ponownie wskazuje na głęboko zakorzeniony związek między śmiercią a narodzinami, zniszczeniem a tworzeniem. Ereszkigal cierpi, wydając nowe życie z samego aktu śmierci – ten paradoks przypomina sytuację Anny In i jej siostry, w której zgon jednej staje się kluczowym momentem w procesie transformacji drugiej. Ból, którego doświadcza land lady, można interpretować jako metaforyczne odbicie procesu transformacji i odrodzenia. W takim ujęciu fizyczne cierpienie staje się nie tylko reakcją na śmierć, lecz również symbolicznym aktem porodowym, w którym

[424] Zob. tamże, s. 29.
[425] Tamże, s. 145–146.
[426] M. Gimbutas, *The Living Goddesses*, dz. cyt., p. 42.

wyłania się nowa forma, zarówno duchowego, jak i fizycznego, istnienia. Rezurekcja jawi się jako moment graniczny, w którym dotychczasowy porządek musi zostać zanegowany, by możliwe było zaistnienie odmiennej konfiguracji bytu.

Ostatnim etapem jest powrót do znanego świata (ego), jednak w przeciwieństwie do męskiego bohatera, który po powrocie jest wzmocniony i gotowy do działania, kobieta (zazwyczaj) powraca jako osoba wewnętrznie przemieniona, ale nierzadko niezrozumiana przez otoczenie. Nie zawsze jest to triumfalny powrót, co raczej moment, w którym bohaterka musi nauczyć się funkcjonować w rzeczywistości z nową świadomością siebie. Etap ten także znajduje odzwierciedlenie w katabazie Anny In.

Po konfrontacji z własnym Cieniem, śmierci i odrodzeniu, bohaterka dokonuje ostatecznej integracji swojej osobowości. Powracając na ziemię, nie jest już tą samą postacią – zyskała nową świadomość, pokonała dawne ograniczenia i przejęła pełną władzę nad sobą. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół w strategii, którą zastosowała Tokarczuk. Otóż powrót z zaświatów nie pozostał obojętny dla protagonistki, znanej z urody i pewności siebie: „przodem idzie Anna In, nieszczęsna pani chaosu, trzcina na wietrze, wichrzycielka. Idzie niepewnie, nie jak bogini, nie jak dama, ale jak więźniarka, której jakimś cudem udało się w pole wyprowadzić strażników. Jej słabe ręce trzymają się mokrej ściany”[427]. Przytoczony opis powrotu Anny In znacząco modyfikuje schemat inicjacyjny, w którym odrodzenie bohatera wiąże się z pełnym odzyskaniem mocy i stabilności. Tokarczuk świadomie rezygnuje z obrazu triumfalnego powrotu: protagonistka nie wyłania się z zaświatów jako „wzmocniona” bogini, a postać chwiejna, osłabiona i pozbawiona dawnego majestatu. Porównanie do więźniarki, która zdołała wymknąć się strażnikom, podkreśla nie tyle zwycięstwo, ile kruchość i przypadkowość ocalenia, a także cenę, jaką Anna In musiała zapłacić za przekroczenie granicy śmierci.

W tym sensie „nowa świadomość”, o której mowa w kontekście procesu indywiduacji, nie oznacza powrotu do wcześniejszej formy władzy czy pewności siebie, lecz radykalną zmianę sposobu istnienia. Bohaterka traci status nietykalnej figury boskiej i zostaje wpisana w porządek cielesności, zmęczenia i lęku. Jej słabe ręce, trzymające się mokrej ściany, materializują doświadczenie transgresji – ciało staje się nośnikiem

[427] O. Tokarczuk, *Anna In…*, dz. cyt., s. 129.

pamięci katabazy, śladem konfrontacji z Cieniem, z której nie może wyjść bez konsekwencji. Powrót Anny In nie ma zatem charakteru restytucji dawnej tożsamości: stanowi jej przekształcenie. Integracja osobowości dokonuje się nie poprzez odzyskanie utraconego majestatu, a przez akceptację własnej podatności, ograniczeń i nieciągłości.

W fabule omawianego retellingu najważniejszym wydarzeniem pozostaje ostateczny triumf Anny In: bohaterka powraca do miasta, a Ojcowie, przerażeni transformacją córki, korzą się przed nią i oddają władzę nad miastem. Pisarka ponownie nawiązuje do mitologii sumeryjskiej – Ojcowie przekazują Annie In wszystkie posiadane *me*, które Sumerowie postrzegali jako święte zasady, siły lub boskie porządki kształtujące i regulujące funkcjonowanie zarówno kosmosu, jak i życia społecznego, kulturowego oraz duchowego ludzi[428]. Należy je zatem postrzegać jako zbiór praw, wzorców i archetypów, nadawanych światu przez bogów. Moment ten sankcjonuje zwycięstwo protagonistki i obnaża hipokryzję i tchórzostwo jej oponentów: „ojciec, który zmienia swoje raz dane obietnice. Daje i zabiera. Obdarza, a potem tego żałuje. Stanowi prawo, a potem je podważa. Cóż to za władca? […] Dał Inannie wszystkie [*me* – M.G.], a ona niesie je ludziom”[429]. W ten sposób dopełnia się proces kobiecej indywiduacji: postacie hegemonicznych Ojców zostają skompromitowane, a Anna In nie tylko przechodzi wewnętrzną transformację i osiąga psychiczną pełnię poprzez (od)tworzenie własnej tożsamości, ale przede wszystkim staje się sprawczynią przemiany świata zewnętrznego. Jej droga inicjacyjna, oparta na strategii katabazy nie kończy się jedynie przemianą duchową, lecz skutkuje realną odmianą rzeczywistości, stworzeniem alternatywy dla dotychczasowego porządku. W tym kontekście, podobnie jak Jezus Chrystus w narracji nowotestamentowej, Anna In jawi się jako zwiastunka nadchodzącej odnowy, mesjaszka przynosząca ludziom nadzieję poprzez radykalne otwarcie na Innego oraz akt miłości, który przekracza normy i znosi struktury władzy. Ze względu na specyfikę procesu kobiecej indywiduacji należałoby raczej mówić o przekształceniu kategorii mesjanizmu niż o jej przejęciu: ma on bowiem wymiar postsekularny i postfeministyczny nie dlatego, że pojawia się w nim afirmacja życia i wspólnotowości w sposób jednoznaczny, lecz rezygnacja z logiki ofiary składanej w imię zewnętrznego porządku. To nie zbawienie

[428] Zob. T. Jacobsen, *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*, New Haven 1976, pp. 29–34.

[429] O. Tokarczuk, *Anna In*…, dz. cyt., s. 183.

przez cierpienie, a przemiana przez poznanie, bliskość i akceptację różnorodności stanowi fundament odnowy, którą Anna In zapowiada i współtworzy[430].

### II.1.2. Jak (nie) zostać królową zaświatów: iluzja wyzwolenia i pułapki (nie)zależności

Retelling Olgi Tokarczuk nie jest jedynym w polskiej prozie kobiet przykładem realizacji strategii katabazy rozumianej jako metafora kobiecego procesu indywiduacji. Alternatywne ujęcie, skoncentrowane na sferze emocjonalnej bohaterów i bohaterek (np. rozwoju romansu i inicjacji seksualnej) oraz mechanizmach radzenia sobie z traumą wynikającą z m.in. procesu dojrzewania czy innych (w tym także negatywnych) doświadczeń, można odnaleźć w retellingach greckiego mitu o Demeter i Korze-Persefonie.

Losy córki bogini urodzaju[431], choć doczekały się wielu wersji i były komentowane przez liczne badaczki i krytyczki[432], nadal inspirują twórczynie do feministycznych dekonstrukcji. Świadczy o tym rosnąca liczba współczesnych reinterpretacji mitu o uprowadzeniu Kory, zwłaszcza w literaturze anglosaskiej[433]. Polskie pisarki również coraz częściej sięgają po tę historię, odczytując jej znaczenie w kontekście współczesnych

[430] „Wyjście" Inanny z zaświatów zupełnie inaczej przedstawia się w retellingu Mikulskiej. Po procesie katabazy następuje zjawisko anabazy, bowiem bohaterka wstępuje do niebios i konfrontuje się z Enkilem. Dopiero później, na paśmie tęczy, zstępuje na ziemię, głosząc dobrą nowinę.

[431] Powyższy fragment jest zmodyfikowaną wersją moich artykułów: w pierwszym z nich analizuję anglosaskie retellingi mitów o Demeter i Korze-Persefonie: *Neon Gods* (2021) Katee Robert i *Girl, Goddess, Queen* (2023) Bei Fitzgerald (zob. M. Głos, *Od ofiarności do (nie)zależności. Interpretacja mitu o Demeter i Korze-Persefonie w postfeministycznych retellingach new adult*, dz. cyt., s. 203–230) zaś w drugim polskie – oprócz powieści Magoskiej-Suchar również takie utwory jak *Wszystkie noce Zeusa* (2024) Małgorzaty Lisińskiej oraz *Hiacynt* (2025) Katarzyny Tkaczyk (zob. M. Głos, *Mitologiczni celebryci. Prolegomena do badań nad retellingami mitów greckich w polskiej prozie ostatniego ćwierćwiecza*, dz. cyt., s. 37–56).

[432] O Demeter i Korze pisały m.in. Luce Irigaray i Adrienne Rich. Akcentowały protofeministyczny charakter mitu, stwierdzając, że jest on jednym z najbardziej optymistycznych dla kobiet, bowiem w finale dochodzi do kompromisu między patriarchatem (Zeus i Hades) a domagającą się powrotu córki matką. Zdaniem Irigaray tragedia Demeter i jej córki jest przykładem tzw. zaginionej kobiecej genealogii, która została strawestowana przez kulturę patrylinearną. Zob. L. Irigaray, *Le mystére oublié des généalogies féminins* [in:] tejże, *Le temps de la différence. Pour une révolution pacifique*, Paris 1989; A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizielińska, Warszawa 2000.

[433] Do tej pory ukazały się m.in. seria *A Touch of Darkness* (2019–2021) Scarlett St. Clair, *Hades And Persephone: Curse Of The Golden Arrow* (2020) Heidi i Eriki Hastings, *Hades and Persephone* (2020) Melody Rose, *Hades & Persephone* (2023) Amelii Wilde, *Dead of Spring: A Hades and Persephone Retelling* (2022) Colette Rhodes, *Apocrypha of Era: A Spicy Hades and Persephone Romance* (2023) Daphne Rackham, *The Mistress & The Renowned: A Hades & Persephone Retelling* (2023) Alexis Rune i Jeanette Rose, *Seeds* (2025) Angie Paxton, *Daughter of Olympus* (2024) Hannah Lynn, *Winter Harvest* (2023) Ioanny Papadopoulou.

debat na temat kobiecej tożsamości i wolności[434]. W mojej ocenie najbardziej reprezentatywną (re)interpretację tego mitu stanowi powieść Moniki Magoskiej-Suchar *Hades. Król Podziemia*, w której autorka w oryginalny sposób realizuje kluczowe założenia dla wyróżnionej przeze mnie strategii katabazy. Zanim przejdę do jej analizy, przybliżę postać mitologicznej Kory. Umożliwi to wyznaczenie ram interpretacyjnych, określenie głównych kierunków analizy i dostrzeżenie wprowadzonych przez pisarkę modyfikacji w wizerunku głównej bohaterki.

Pojedyncze wzmianki o historii Demeter i Kory pojawiają się już w *Teogonii* Hezjoda[435], zaś o wiele bardziej szczegółowo zostały opowiedziane w *Hymnie do Demeter*, którego autorstwo przypisuje się Homerowi[436]. W obu utworach porwanie Kory miało odbyć się za zgodą jej ojca, Zeusa, który zdawał sobie sprawę z faktu, iż Demeter nigdy nie zgodzi się na wydanie pierworodnej za króla podziemi, stąd konieczność sprowadzenia Kory siłą na dwór przyszłego męża. Według Homera do uprowadzenia dochodzi w szczególnym momencie, kiedy boginka wraz z nimfami zbierała kwiaty na łące. To wtedy na jej drodze miał zakwitnąć narcyz, odgrywający szczególne znaczenie w tym micie[437]. Kora, zauroczona pięknem niezwykłej rośliny, zrywa ją, wpadając tym samym w pułapkę zastawioną przez ojca i stryja. Zniknięcie córki było niewyobrażalną tragedią dla Demeter. W wielu wersjach mitu bogini zabrania ziemi rodzić, niszczy wszystkie ludzkie uprawy, sprowadza głód na cały świat[438]. Zeus, przerażony poczynaniami swojej siostry-małżonki, a także nękany błagalnymi prośbami ludzi, zmusił Hadesa do zwrócenia Kory matce. Choć początkowo władca podziemi bez sprzeciwu przystał na żądanie brata, wcale nie zmierzał poddać się bez walki. Na chwilę przed spełnieniem prośby Zeusa podstępem nakłonił Korę do zjedzenia kilku ziaren owocu granatu[439]. Przyjmując pokarm z zaświatów, boginka złamała boskie prawo, które

[434] Oprócz analizowanej powieści ukazały się jeszcze dwa retellingi mitu o Demeter i Korze: *Znałaś tylko Korę* Elżbiety Cherezińskiej oraz *Letniczka* Dominiki Słowik. Oba pochodzą z antologii *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet*.

[435] Zob. Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia)*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1999, s. 21.

[436] Zob. *The Homeric Hymn to Demeter*, ed. N. J. Richardson, Princeton 1979, pp. 65–67.

[437] Według starożytnych Greków jego słodki zapach mógł wywoływać szaleństwo i paraliż. Zob. L. Rzymowska, *„Piersi fiołkami pachnące"* [w:] *Kwiaty w mitach i języku dawnej Grecji*, red. I. Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001, s. 55–66.

[438] Zob. R. Graves, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1992, s. 91.

[439] Według Homera Persefona miała wyjawić matce, iż Hades „potajemnie włożył mi do ust słodkie jedzenie, ziarno granatu i zmusił mnie do jego skosztowania wbrew mojej woli". *The Homeric Hymns…*, dz. cyt., p. 275.

zabraniało bogom i innym żywym istotom spożywania jadła z królestwa Hadesa. Stronom sporu udaje się dojść do porozumienia – Kora musi spędzać z mężem jedną trzecią każdego roku, przez pozostały czas ma przebywać z Demeter. To podróżowanie Kory-Persefony pomiędzy domem matki a dworem męża stało się metaforą, która miała wyjaśniać zmiany pór roku[440].

Ta najpopularniejsza interpretacja mitu, w myśl której miał on spełniać tylko funkcję etiologiczną, jest podważana przez wielu badaczy i wiele badaczek. Należy do nich m. in. Bruce Lincoln, który dostrzega w tej opowieści triumf patriarchatu i scenariusz kobiecej inicjacji w dorosłość i seksualność. W postaci Kory-Persefony, mimo że jest ona główną bohaterką historii, widzi niemą figurę przechodzącą z rąk ciemiężyciela (Hadesa) do matki, z jednej strony żonę, z drugiej zaś córkę[441]. To właśnie milczenie dziewczyny, brak jej perspektywy w przedstawieniu rozgrywających się wokół niej wydarzeń, stają się fabularną „luką", którą współczesne autorki chcą „wypełnić" retellingami. Ich głównym tematem jest proces kobiecego dojrzewania i związanych z nim trudności. Pisarki upatrują w Korze-Persefonie postaci niezwykle aktualnej: podobnie jak protagoniści i protagonistki tzw. powieści *new adult*[442], córka Demeter musi przejść przez proces samoodkrywania i (od)zyskiwania kontroli nad własnym życiem.

[440] Czas, który Kora spędzała z Demeter był okresem letnim, ponieważ bogini urodzaju była szczęśliwa z powodu obecności córki i obdarzała ziemię łaskami i bogactwem plonów. Pozostała część roku była czasem zimy i nieurodzaju: Demeter rozpaczała za pierworodną, a z nią cierpiała i obumierała cała przyroda. Zob. B. Ludwiczak, *Mitologia Greków i Rzymian,* Warszawa 2012, s. 62–63.

[441] Zob. B. Lincoln, *The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation*, „The Harvard Theological Review" 1979, no 2 (3/4), pp. 223–235.

[442] Po raz pierwszy tego terminu użyto w 2009 roku, kiedy wydawnictwo St. Martin's Press wystosowało zaproszenie do pisarzy, zachęcające do tworzenia prozy podobnej do literatury *young adult* (dla tzw. młodych dorosłych), która jednocześnie przekracza jej granice i może uchodzić za atrakcyjną także dla starszych czytelników. Bohaterowie tego typu utworów znajdują się u progu dojrzałości. Ich wiek zazwyczaj mieści się w przedziale 18–30 lat, a perypetie i rozterki obejmują nie tyle dorastanie, ile dotyczą niezależności i samodzielności – począwszy od opisów starań o (zazwyczaj) pierwszą pracę, konfliktów rodzinnych, a skończywszy na kwestiach związanych z depresją, uzależnieniami, znęcaniem się i agresją, zaręczynami i małżeństwem, założeniem nowej rodziny oraz z seksem i odkrywaniem swojej tożsamości płciowej, która w przypadku wybranych utworów jest sprawą najważniejszą. Zob. B. Chappell, *Would You Read Novels Aimed at 'New Adults'?*, „The Guardian" 2012, https://www.theguardian.com/books/2012/sep/10/new-adult-fiction [dostęp 15.09.2024]; M. Wetta, *What is New Adult Fiction, Anyway?* „Ebsco" 2013, https://web.archive.org/web/20131103012241/https://www.ebscohost.com/novelist/novelist-special/what is-new-adult-fiction-anyway [dostęp 15.09.2024]; A. Pattee, *Between Youth and Adulthood: Young Adult and New Adult Literature*, „Children's Literature Association Quarterly" 2017, vol. 42, no 2, pp. 218–230; J. McAlister, *Defining and Redefining Popular Genres: The Evolution of 'New Adult' Fiction*, „Australian Literary Studies" 2018, vol. 33, no 4; S. Kane, *Teaching and Reading New Adult Literature in High School and College*, New York 2024.

Powyższe ustalenia można zastosować w odniesieniu do retellingu autorstwa Moniki Magoskiej-Suchar. Przypomnę, że do analizy sposobu, w jaki pisarka wykorzystała motyw katabazy jako metaforę kobiecej indywiduacji posłużę się schematem tego procesu opracowanym przez Maureen Murdock. Zaproponowane przez nią ujęcie różni się od koncepcji Pii Skogemann przebiegiem drogi (jest aż jedenaście etapów, przez które musi przejść bohaterka) oraz ostatecznym celem transformacji. Choć obie psychoanalityczki podkreślają wyjątkowość kobiecego doświadczenia inicjacyjnego, to Murdock kładzie szczególny nacisk na zindywidualizowany charakter tej drogi, uwzględniający psychiczne, emocjonalne i duchowe potrzeby jednostki. W przeciwieństwie do Skogemann, która przewiduje możliwość przekształcenia rzeczywistości zewnętrznej poprzez obecność przemienionej kobiety w strukturze patriarchalnej, Murdock nie zakłada konieczności społecznej reintegracji bohaterki. Badaczka koncentruje się na wewnętrznym scaleniu kobiecej tożsamości, osiąganym nie przez konfrontację z opresyjnym systemem, lecz przez ponowne połączenie z „utraconą żeńskością", duchową integralnością i akceptacją siebie. W tym kontekście katabaza staje się nie tyle walką o przekształcenie zewnętrznego świata, ile procesem psychicznego „uzdrowienia" i połączenia (a w omawianym retellingu także odnalezienia) zdezintegrowanych aspektów kobiecości. To właśnie w takim duchu konstruowana jest narracja Magoskiej-Suchar, której główna bohaterka, Kora, przechodzi drogę od rozproszenia do wewnętrznej jedności nie poprzez bunt wobec systemu, a dzięki (świadomej) podróży w głąb siebie i rekoncyliacji z różnymi (zwłaszcza wypartymi) komponentami własnej tożsamości.

Pierwsze sygnały potwierdzające powyższe założenia pojawiają się już w zawiązaniu fabuły osnutej wokół perypetii osiemnastoletniej Kory, która po zdaniu egzaminu maturalnego opuszcza rodzinną farmę i przenosi się do Olimpionu – nowoczesnej metropolii wyraźnie inspirowanej mitologicznym Olimpem.

Innowacyjność zabiegów intertekstualnych zastosowanych przez Magoską-Suchar nie ogranicza się jedynie do transformacji topografii znanych z mitologicznych przestrzeni. Znacząco przeobrażona zostaje także warstwa antropologiczna i społeczna narracji, czego najlepszym przykładem jest struktura władzy w Olimpionie. Zamiast istot obdarzonych nadnaturalnymi mocami metropolię zamieszkują przedstawiciele i

przedstawicielki zlaicyzowanego społeczeństwa, na którego szczycie znajdują się postacie będące reinterpretacją greckiego panteonu[443].

Powieściowe reprezentacje starożytnych bóstw to niezwykle wpływowi i uprzywilejowani członkowie i członkinie elity – swoiści celebryci i celebrytki epoki późnej nowoczesności. Ich władza opiera się na medialnym wizerunku, kapitale ekonomicznym i społecznej dominacji. Na czele tej nowej, quasiboskiej arystokracji stoi Zeus – charyzmatyczny lider i oligarcha – wraz ze swoją małżonką Herą, pełniącą funkcję medialnej matrony dbającej o wizerunek familii i strażniczki społecznych norm obejmujących m.in. kwestie związane z propagowaniem wartości rodzinnych. Towarzyszą im inne postaci nawiązujące do greckiej mitologii, takie jak Hermes, Ares, Afrodyta czy Eris. W tym kontekście wykreowany przez Magoską-Suchar Olimpion staje się nie tylko przestrzenią narracyjną, ale także socjologiczną metaforą współczesności – społeczeństwa, w którym, jak twierdzi Guy Debord, „wszystko, co kiedyś było bezpośrednio przeżywane, zostało oddalone jako reprezentacja”[444]. Zredukowani do medialnych obrazów i publicznych ról, mieszkańcy i mieszkanki Olimpionu funkcjonują w zgodzie z logiką widzialności i *performance*'u, stanowiąc personifikacje procesów opisywanych przez Chrisa Rojeka jako „celebrytyzm kulturowy”[445]. Powieściowy Olimp nie tyle stanowi odwołanie do boskiej transcendencji, ile wpisuje się w nowy porządek symboliczny, w którym „sława” staje się substytutem mocy, a obecność w przestrzeni medialnej – dowodem społecznej sprawczości[446].

Zasadniczym celem podjętej przez Korę inicjatywy jest uzyskanie niezależności. Dziewczyna pragnie rozpocząć studia, ale przede wszystkim wejść w dorosłe życie z dala od matki, która zdecydowanie sprzeciwia się jej zamiarom. Według niej Kora powinna skoncentrować się na pracy na farmie i przejęciu matczynej schedy. Marzenia dziewczyny urzeczywistniają się i opuszcza rodzinny dom.

[443] Podobne modyfikacje można dostrzec w innych retellingach tego mitu, zwłaszcza w *Neon Gods* Katee Robert. Także polskie pisarki podążają tym tropem i „przenoszą” fabuły utworów do współczesności, co można zaobserwować w np. *Wszystkich nocach Zeusa* (2024) Małgorzaty Lisińskiej, *Hiacyncie* (2025) Katarzyny Tkaczyk czy opowiadaniu *Rapsodia na temat* Joanny Rudniańskiej z antologii *Ziarno granatu*.

[444] G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 15.

[445] Zob. C. Rojek, *Celebrity*, London 2001, pp. 10–25.

[446] Więcej o takich procesach we współczesnej (pop)kulturze zob. G. Turner, *Understanding Celebrity*, London 2004, pp. 5–19.

Autorka wprowadza szereg modyfikacji greckiego mitu, wśród których największe znaczenie ma odejście od etiologicznej interpretacji, co uwidacznia się także w zmianie charakteru relacji łączącej matkę i córkę. Magoska-Suchar pomija ten aspekt na rzecz eksplorowania procesu dojrzewania, usamodzielniania i odkrywania seksualności swojej bohaterki i genezy jej związku z Hadesem. Przedstawia go jako relację w pełni konsensualną i romantyczną, rezygnując z wpisania jej w opresyjny schemat. Efektem tego zabiegu jest ograniczenie narracji, aby przystosować ją do problemów współczesnych młodych (choć nie tylko) czytelniczek i czytelników. Podobnych motywacji autorki należy poszukiwać w wyeksponowaniu i rozwinięciu zasygnalizowanego wcześniej wątku romantyczno-erotycznego. Choć nie ma on żadnych podstaw w pierwotnej wersji historii, to uczynienie z niego lejtmotywu sprawia, że opowieść jest atrakcyjniejsza dla potencjalnych odbiorców i odbiorczyń. W ten sposób prozaiczka zrywa z lapidarną, schematyczną, interpretacją losów Kory i proponuje w jej miejsce „odświeżoną" narrację o inicjacji młodej dziewczyny z prowincji w świat dorosłych, wpisującą się we wspomniany nurt prozy określany jako *new adult*.

Pierwszy, w pełni samodzielny, wybór Kory staje się nie tylko podstawą, na której Magoska-Suchar buduje oś narracyjną swojej reinterpretacji eleuzyńskiego mitu, ale przede wszystkim momentem inicjującym proces kobiecej indywiduacji. W przypadku tej powieści dochodzi jednak do zaburzenia kolejności etapów wyróżnionych przez Murdock – nie następują one w linearnie uporządkowanej sekwencji, a zachodzą równolegle lub są rozciągnięte w czasie trwania akcji utworu. Można to zaobserwować już na przykładzie pierwszego z nich.

Jak zauważyłem, w omawianym retellingu zmianie ulega paradygmat samodzielności bohaterki, bowiem to ona, świadomie i pomimo wewnętrznych rozterek, podejmuje decyzję o wyjeździe na studia. Głównym celem działań dziewczyny jest zatem oddzielenie od dotychczasowego rozumienia kobiecości. Według Murdock to „wezwanie" nie nadchodzi w żadnym konkretnym wieku, lecz zawsze wtedy, kiedy dawne „ja" przestaje odpowiadać[447]. Zazwyczaj pojawia się ono w przełomowym momencie życia kobiety: kiedy wyjeżdża w daleką podróż, rozpoczyna nową pracę czy opuszcza dom rodzinny w celu podjęcia nauki. Kluczowe w tym etapie jest odrzucenie kobiecości,

[447] Zob. M. Murdock, *Podróż bohaterki*…, dz. cyt., s. 27.

ponieważ postrzegana jest ona jako „pasywna, manipulująca lub bezproduktywna. […] Kobiety często poszukują sukcesu w androcentrycznym świecie po to, aby ten mit obalić. […] Na mentorów i wzory do naśladowania wybierają […] osoby, które aprobują ich intelekt, ambicję i zorientowanie na cel, dostarczając tym samym poczucia bezpieczeństwa”[448]. W przypadku analizowanej powieści tak rozumiane porzucenie ograniczającej rzeczywistości może zajść tylko wtedy, kiedy nastąpi konfrontacja z figurą matki. Dziewczyna nie ma możliwości wyboru męskiego mentora, nie zna bowiem tożsamości swojego ojca, a na farmie brak innych przedstawicieli płci męskiej. Warto zatem dokładniej przyjrzeć się relacji powieściowych Demeter i Kory.

W ujęciu Magoskiej-Suchar Demeter została przedstawiona jako samodzielna matka, straumatyzowana, całkowicie oddana wychowaniu jedynego dziecka, czego skutkiem jest nadopiekuńczość i dążenie do ograniczenia autonomii córki (symbol Wielkiej Matki, matki „zawłaszczającej”). Także w jej działaniach pisarka uwidoczniła obsesję na punkcie ochrony Kory przed światem zewnętrznym, która jest zarówno przejawem miłości, jak i wynikiem własnych lęków oraz potrzeby zachowania pierworodnej w stanie idealizowanej niewinności. Na uwagę zasługuje sposób, w jaki Magoska-Suchar posługuje się kategoriami spacjalnymi – Demeter postanawia opuścić Olimpion i osiedlić się na wsi, gdzie zakłada farmę, na której zatrudnia wyłącznie kobiety[449]. Główny powód tej mizoandrycznej decyzji wyjawia powieściowa przyjaciółka Demeter, Hestia, według której Kora miała zostać poczęta w wyniku gwałtu. Sprawcą napaści był nieznany mężczyzna z Olimpionu[450]. Przeżyta tragedia wypaczyła postrzeganie przez Demeter mężczyzn, którzy są dla niej zdehumanizowanymi jednostkami kierującymi się jedynie popędem seksualnym. Życie w nieustannym lęku skłania ją do podjęcia działań prewencyjnych, by ochronić córkę przed powtórzeniem swoich losów. W tym celu tworzy na farmie żeńską mikrospołeczność, wpisującą się w założenia Jakoba Bachofena matriarchalną arkadię, w której pierwiastek męski jest

[448] Tamże.

[449] Jest to motyw zaczerpnięty z mitu – bogini urodzaju, chcąc ochronić Korę przed potencjalnymi zalotnikami, otacza zaklęciami ochronnymi miejsce zamieszkania tak, aby nikt nie mógł ich odnaleźć. Wykorzystują go takie Elżbieta Cherezińska opowiadaniu *Znałaś tylko Korę* (2022) oraz Bea Fitzgerald w powieści *Girl, Goddess, Queen* (2023). Zob. M. Głos, *Od ofiarności do (nie)zależności*…, dz. cyt., s. 219.

[450] Zob. M. Magoska-Suchar, *Hades. Król Podziemia*, t. 1, dz. cyt., s. 19.

niepotrzebny, wręcz niepożądany, bowiem zakłóca utopijny fantazmat siostrzeństwa[451]. Członkinie grupy podkreślają niezależność od męskiej obecności w każdej sferze życia, nie tylko materialnej, ale również erotycznej[452]. Tak skonstruowana przestrzeń pozwala zachować matce bohaterki złudne poczucie bezpieczeństwa. Czas traci znaczenie, a proces dojrzewania Kory ma nigdy nie nastąpić, co wybawi ją przed konfrontacją z rzeczywistością, w której Demeter została skrzywdzona.

Podjęte przez Demeter próby odizolowania córki nie przynoszą pożądanego efektu. W Korze budzi się potrzeba uzyskania niezależności i poszukiwania własnej tożsamości. Dziewczyna, mimo nieukrywanej miłości do rodzicielki, postrzega jej obecność i troskę jako ograniczającą, a odczuwa strach przed bezwolnym powielaniem jej sposobu życia, który dla tak młodej osoby jest nieatrakcyjny w swojej schematyczności i przewidywalności. Stojąc u progu dorosłości, zaczyna uświadamiać sobie swoją odmienność, także względem oczekiwań matki. Jak sama zauważa, Demeter:

> dobrze wiedziała, jaki ma na mnie wpływ, ale musiałam być twarda. Ona nie rozumiała mojej potrzeby wyrwania się z domu i zdobycia nowych doświadczeń. Jej było tu dobrze. Spełniała się. Dla mnie każdy kolejny dzień był nudny i niekreatywny w swojej monotonii. Brakowało mi zarówno nieznanych wyzwań, jak i nowych znajomości, a przede wszystkim – towarzystwa płci przeciwnej, choć moja mama na pewno uznałaby to za niewłaściwe. Tak, zdecydowanie brakowało mi mężczyzn, których kompletnie nie znałam i od których matka całkowicie mnie odseparowała, starając się ukształtować w moim sercu i umyśle przekonanie, że to banda skrajnych rozpustników czekających tylko na to, aby uwieść niewinną dziewczynę z prowincji. […] Ale przecież byłam dorosła. […] Najwyższy czas zadbać o samą siebie i dowiedzieć się na swój temat czegoś więcej niż to, co już wiedziałam[453].

[451] Jak referuje Aldona Musiał-Kidawa, Bachofen wyróżnił kilka faz rozwoju matriarchatu. Za pierwszą uznał ginekokrację. Był to okres „osiadłego trybu życia. Zaczęto uprawiać rolę. Tę formę gospodarki uważa Bachofen za wynalazek kobiet. Nastała faza pełnego matriarchatu, w którym mężczyźni odgrywali rolę podrzędną, a kobiety posiadały wysoką pozycję społeczną. Mężczyźni zajmowali się łowiectwem i toczyli potyczki wojenne, co powodowało, że często przebywali poza rodzinnymi osadami. Sprawy rodzinne, w tym cały majątek, podlegały kobietom. Potomstwo dziedziczyło w linii żeńskiej. Bardzo charakterystyczną cechą jest fakt, że kulturę matriarchalną cechował humanizm, duże znaczenie miłości oraz pokojowe stosunki. Była to epoka spokoju i dobrobytu. Rozwój społeczny prezentował formy łagodnego wzrostu. Bachofen określa ten stan rzeczy mianem «macierzyńskiego» lub «matriarchalnego pryncypatu». Władza społeczna i polityczna w rodzie należała do kobiet. Z tym ustrojem wiązał się kult ziemi, w odróżnieniu do kultu słońca związanego z późniejszym patriarchatem. Według Bachofena struktury matriarchalne nadają w obszarze kosmicznym pierwszeństwo nocy przed dniem, księżyca przed słońcem, ziemi przed wodą, w ramach rodu pierwszeństwo siostry przed bratem, najmłodszego przed najstarszym, a w sferze wiary szczególne uwrażliwienie kobiet na sprawy sacrum. Zgodnie z tą tezą rozwój wzrasta z dołu ku górze, od materii do ducha". A. Musiał-Kidawa, *Od matriarchatu do patriarchatu*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej" 2017, nr 100, s. 331–332.

[452] Takie ujęcia w wersji humorystycznej odnajdujemy także w filmach, np. *Seksmisji* (1984) Juliusza Machulskiego.

[453] M. Magoska-Suchar, *Hades. Król Podziemia*, t. I, dz. cyt., s. 3–4.

Przejęcie farmy wiązałoby się nie tylko z porzuceniem marzeń o innym życiu i możliwościach, jakie stwarza przebywanie w wielkim mieście, ale oznaczałoby wyrzeczenie się własnej tożsamości i seksualności. W tym kontekście przeprowadzka staje się symbolem konieczności przekraczania granic na drodze do rozwoju: dziewczyna podświadomie czuje, że musi wyrwać się ze stanu dziewictwa, utożsamianego także z wiecznym dzieciństwem, w którym chce zatrzymać ją rodzicielka[454]. Miasto, podobnie jak w utworze Tokarczuk, zostaje przedstawione jako przestrzeń męska, będąca symbolem władzy, racjonalności oraz dominacji. W świetle teorii przestrzeni społecznej Henriego Lefebvre'a, wedle którego miejska rzeczywistość nie tylko odzwierciedla układ sił, ale także go reprodukuje, Olimpion stanowi zmaterializowaną reprezentację porządku patriarchalnego, w którym kobieca obecność domaga się renegocjacji swojej pozycji[455]. Jednakże, w odróżnieniu od wspomnianej wizji miasta-miejsca wyzysku z *Anny In w grobowcach świata*, zmitologizowana przez Magoską-Suchar metropolia początkowo jawi się jako przestrzeń pełna obietnic: oferuje emancypację, samorozwój i możliwość wyjścia poza ograniczający schemat narzucony przez matriarchalny dom rodzinny. Wyjazd Kory nie jest więc jedynie decyzją pragmatyczną, motywowaną troską o własną edukację i przyszłość, lecz stanowi wyraz potrzeby afiliacji w męskim świecie i związanej z nią defloracji: metaforycznej (zerwanie relacji z matką) i fizycznej, która nastąpi po zbliżeniu z mężczyzną funkcjonującym w światopoglądzie Kory jako gwarant jej nowej tożsamości. Istotna jest tutaj forma samej podróży, która stanowi nie tylko środek przemieszczania się w sensie lokomocyjnym, ale także zobrazowanie pragnień bohaterki.

Kora decyduje się na lot samolotem, a podniebną podróż należy rozpatrywać w kategoriach chęci ucieczki od codziennych problemów, rutyny, pragnienia nowych doświadczeń czy potrzeby realizacji ambicji i marzeń[456]. Najistotniejszy wydaje się jednak

[454] Dążenie Kory do opuszczenia beztroskiej krainy, osadzonej poza rzeczywistością i upływem czasu Nibylandii, należy rozpatrywać jako feministyczną trawestację motywu Piotrusia Pana. O ile bohater powieści J.M. Barriego nie chciał dorosnąć, o tyle pragnienia Kory są odwrotne: zamiast unikać adolescencji, dostrzega w niej szansę na wyrwanie się z marazmu. Zob. B. Giza, *Film jako remedium czy rzeczywistość?: o motywie Piotrusia Pana w wybranych niezrealizowanych scenariuszach filmowych Stanisława Dygata*, „Kultura Popularna" 2015, nr 1 (43), s. 60–71.

[455] Więcej o społeczno-politycznym znaczeniu przestrzeni, teorii przestrzeni abstrakcyjnej oraz relacji między władzą, ideologią a organizacją przestrzenną zob. H. Lefebvre, *The Production of Space*, trans. D. Nicholson-Smith, Oxford 1991, pp. 26–46; 210–229.

[456] Zob. B. Kotowski, *Semantyka podróży samolotem*, „Zabawy i Zabawki. Studia Antropologiczne" 2019, nr 17, s. 94–96.

kontekst psychoanalityczny, w którym wznoszenie się (lot) rozumiane jest jako symboliczne przedstawienie stosunku seksualnego i penetracji[457]. Znaczenie to jest szczególnie istotne w perspektywie mitologicznego pierwowzoru i powieści Magoskiej-Suchar: mityczna Kora zostaje uprowadzona przez Hadesa, który najpierw „unosi" ją na swoim rydwanie, co zostaje odwzorowane i uwspółcześnione w analizowanym utworze. Kora dosłownie „wznosi się" ku nowemu życiu, dopełniając tym aktem metaforyczny aspekt defloracji: zostawia na ziemi matkę i dotychczasową egzystencję. Jest to wybór przyszłości, w której nie ma już miejsca dla matriarchatu, konieczne staje się poszukiwanie nowej życiowej drogi na własnych zasadach i w nieznanym, obcym miejscu jakim jest współczesny Olimpion.

Zgodnie z modelem kobiecej indywiduacji zaproponowanym przez Murdock, pragnienia bohaterki należy łączyć z etapem określonym przez badaczkę jako „zdobycie skarbu". Jest to moment w życiu, kiedy kobieta, po oddzieleniu od matki i asymilacji cech przypisywanych męskości, uzyskuje tymczasowe poczucie „mocy", kontroli oraz sukcesu definiowanego przez normy patriarchalne (np. wysokie stanowisko w pracy, kariera zawodowa itp.)[458]. Jednakże, jak zaznacza Murdock, to wrażenie bywa złudne, ponieważ „osiąganie sukcesów staje się uzależnieniem, a każda nowo zdobyta kropla władzy przynosi niesamowity «haj». Często na tym etapie podróży kobieta zaczyna odczuwać w sobie dysonans"[459]. Co istotne, stadium to zachodzi symultanicznie z kolejnym, którym jest identyfikacja z męskością i zbieranie sojuszników. Wiąże się to z koniecznością przyswojenia wzorców kulturowo utożsamianych z męskością – niezależności, działania, logicznego myślenia czy rywalizacji – co ma służyć nie tyle ich afirmacji, ile zintegrowaniu z kobiecym doświadczeniem w celu wypracowania bardziej całościowego modelu tożsamości[460]. W przypadku Kory moment ten zostaje zainicjowany poprzez samodzielne podjęcie decyzji o wyjeździe, jak również poprzez spotkania z postaciami wspierającymi, które pełnią funkcję sojuszników. To osoby spoza dotychczasowego kręgu bliskich relacji, umożliwiające Korze konfrontację z nowymi sposobami myślenia, a także wspierające jej proces przekształcania własnego „ja"[461]. Na uwagę zasługują zwłaszcza te, które nie

[457] Zob. S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2012, s. 318–320.
[458] Zob. M. Murdock, *Podróż bohaterki*…, dz. cyt., 28.
[459] Tamże.
[460] Zob. tamże, s. 62–81.
[461] Zob. tamże.

pojawiają się w pierwotnej wersji mitu, a ich obecność warunkuje dalszy przebieg procesu indywiduacji Kory. Są to Artemida i Hermes. Spotkania z nimi uznaję za kluczowe dla opisanych powyżej etapów.

Kora poznaje ich krótko po wylądowaniu w Olimpionie. Na czas studiów zatrzymuje się u przyjaciółki swojej matki, Hestii, której podopieczną jest także Artemida. Szczególną uwagę poświęcę kreacji drugiej z nich, bowiem pełni ona funkcję wyróżnionej przez Murdock tzw. patriarchalnej mentorki – kobiety, która zdobyła uznanie (i władzę), przyjmując obowiązujące reguły często kosztem wyparcia swojej kobiecości bądź zdystansowania się od niej. W archetypicznej strukturze podróży bohaterki jest ona figurą niejednoznaczną: z jednej strony oferuje wsparcie i przekazuje wiedzę niezbędną do przetrwania w systemie, z drugiej zaś reprezentuje wewnętrzne napięcie między lojalnością wobec struktur władzy a poszukiwaniem prawdziwej tożsamości. Artemida – jako bogini łowów, niezależności i dziewiczości – uosabia właśnie ten paradoks: kobiecość zinternalizowaną przez pryzmat męskich wartości[462]. Dla Kory jej obecność stanowi nie tylko pomoc w orientacji w nowym środowisku, ale także wzorzec, z którym należy się zmierzyć i który trzeba zrozumieć, by móc przejść do dalszego etapu transformacji.

Równolegle pojawia się Hermes – przedstawiony jako homoseksualny mężczyzna[463] – pełniący rolę niepatriarchalnego Animusa, czyli męskiego pierwiastka. Taka konstrukcja postaci jest istotna z perspektywy procesu indywiduacji, bowiem pozwala na pierwszą, neutralną konfrontację Kory z płcią przeciwną (przypomnę, że bohaterka dotychczas nigdy nie poznała żadnego mężczyzny). Poprzez nawiązanie znajomości z Hermesem, który w powieści jest postacią wspierającą, realizującą obecny w popkulturze archetyp kolegi-geja a przez to nieodgrywającą dominującej roli[464], protagonistka symbolicznie przyswaja, a przede wszystkim poznaje, męski aspekt siebie, jednocześnie nie uświadamiając sobie jego destrukcyjnego potencjału, co będzie miało przełożenie na późniejsze wydarzenia. Symboliczny charakter omawianej fazy zostaje

[462] O takiej interpretacji archetypowej figury Artemidy wspomina także Jean Shinoda Bolen. Zob. taż, *Godesses in Everywoman: Thirteen Powerful Archetypes*…, dz. cyt., pp. 92–115.

[463] Dla Kory uczucie dwóch kobiet jest naturalne, bowiem mieszkanki farmy jej matki żyły w związkach saficznych, zaś konfundujące okazuje się dla niej odkrycie, że relację mogą tworzyć także mężczyźni. Zob. M. Magoska-Suchar, *Hades. Król Podziemia*, t. I, dz. cyt., s. 41.

[464] Szerzej takie kreacje gejów w popkulturze omawia m.in. A. Drabina, *Męskość i homoseksualizm w popkulturze – tożsamość gejów w wybranych współczesnych filmach i serialach. Zarys problematyki* [w:] *Genderowe filtry. Różnorodność doświadczenia i percepcji płci w przestrzeni publicznej i prywatnej*, red. D. Majka-Rostek, E. Banaszak, P. Czajkowski, J. Kopciewicz, Wrocław 2015, s. 1–18.

zrealizowany dzięki wydarzeniu stanowiącemu uwerturę do kolejnego stadium indywiduacji, w którym kobieta ma napotkać przeciwników i przeciwniczki znacząco nazwanych przez Murdock smokami i ogrami.

Momentem kulminacyjnym tego „wtajemniczenia" jest bal wydawany przez Herę, celebrytkę, żonę władcy Olimpionu i wroginię matki Kory. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że przyjęcie to oficjalne otwarcie sezonu towarzyskiego oraz celebracja odradzającej się przyrody. Odbywa się podczas równonocy wiosennej zwanej także Ostarą. To czas świętowania płodności, odnowy, odrodzenia i harmonii w naturze, w którym „rządy sprawują dziewicze boginie, którym oddaje się cześć, podczas gdy uwaga bogów kieruje się w stronę krzepkich młodzieńców. Ci zaś, związani z wiosną, zwierzętami, odrodzeniem i polowaniem, czczeni są najbardziej"[465]. Symbolika tego wydarzenia wyraźnie koresponduje z postacią mitologicznej Kory, ponieważ jej obecność przy matce warunkowała czas wiosenny i letni w przyrodzie. Te matriarchalne konotacje zostają w retellingu przejęte i strawestowane przez patriarchat. Bal staje się bowiem matrymonialnym targiem, na którym Zeus prowadzi interesy i zawiera transakcje w postaci kojarzonych małżeństw[466], co przywodzi na myśl zjawisko *male gaze*, polegające na prezentowaniu „kobiet jako obiektów seksualnych mających służyć przyjemności heteroseksualnych mężczyzn"[467]. Pomaga mu w tym Hera, która manipuluje opracowanym przez siebie mechanizmem dobierania potencjalnie najbardziej korzystnych par[468]. W jej projekcie bierze udział zwabiona podstępnie na bal Kora. Inwitacja na wydarzenie o tak wysokiej randze towarzyskiej nie tylko oznacza włączenie protagonistki w nową przestrzeń kulturowo-społeczną Olimpionu, ale staje się też zapowiedzią konfrontacji z antagonistycznymi siłami – wspomnianymi smokami i ogrami – czyli wewnętrznymi i zewnętrznymi mechanizmami oporu wobec kobiecego rozwoju i

[465] K. Connor, *Ostara. Rytuały, przepisy i zaklęcia na równonoc wiosenną*, tłum. A. Alochno-Janas, Białystok 2023, s. 34.

[466] Jak sam stwierdza: „to jej [Hery – dop. M. G.] ulubiony bal. Jest czujna, bo dziś utworzy relacje, które zaowocują w przyszłości. Ona przykłada wielką wagę do roli swatki arystokratów. Chce mieć nad tym pełny nadzór. Analizowanie małżeństw to jej konik. Nie będę jej w tym przeszkadzał. To babskie sprawy. […] Dzięki temu zbieram same profity". M. Magoska-Suchar, *Hades*… dz. cyt., t. I, s. 49.

[467] K. Matuszko, *Kopciuszek idzie na wojnę? Fallocentryzm a pseudofeminizm w baśniowej dystopii (na przykładzie „Cinderella Is Dead" Kalynn Bayron)*…, dz. cyt., s. 5–6.

[468] Forma przyjęcia nasuwa skojarzenia z dziewiętnastowiecznymi balami debiutantek. Głównym celem przyświecającym ich organizacji były kwestie matrymonialne. Jak zauważa Agnieszka Lisak, bale stawały się sposobem na znalezienie męża/żony. Miały one szczególne znaczenie dla dziewcząt, które, z racji niemożności prowadzenia samodzielnego życia towarzyskiego, tylko w taki sposób mogły mieć szansę na poznanie potencjalnego małżonka. Zob. taż, *Życie towarzyskie w XIX wieku*, Warszawa 2013, s. 54.

emancypacji. Kluczową postacią w tym starciu jest Hera, będąca w powieści uosobieniem lojalności wobec patriarchalnego *status quo* i symbolicznie wykorzystująca instytucję małżeństwa do umacniania własnej pozycji oraz interesów swojego męża-władcy.

Sam udział w balu o takim znaczeniu wymagał szeroko zakrojonych i szczegółowych przygotowań, w których amerykańska psychoanalityczka upatruje najważniejszego momentu dla omawianego etapu procesu indywiduacji. Według niej bohaterka „zakłada zbroję, chwyta za miecz, wsiada na najszybszego wierzchowca i wyrusza na wojnę”[469]. Wprawdzie w powieści trudno doszukiwać się dosłownej realizacji tej rycerskiej metafory, ale w tak wykreowanym obrazie można dostrzec pewne analogie. W tym celu Magoska-Suchar wykorzystuje – podobnie jak Tokarczuk – znaczenie stroju, konkretnie balowej sukni. Staje się ona odpowiednikiem rynsztunku, który ma pomóc Korze w zdobyciu męskiej uwagi, ale także przełamaniu kompleksów i odkrywaniu własnej cielesności i seksualności.

Jak zauważa Agnieszka Nęcka, współcześnie zwykło się sprowadzać seksualność do samego aktu cielesnego, którego obrazy „udostępniane są w szerokim wachlarzu możliwości: od przedstawień pornograficznych poprzez erotycznie nacechowaną sztukę, na zdominowaniu życia przez tendencje voyeurystyczne skończywszy”[470]. Tego rodzaju podejście charakteryzuje się upraszczającym, redukcjonistycznym spojrzeniem, w którym erotyzm zostaje pozbawiony wielowymiarowości i wpisany jedynie w logikę hedonizmu oraz konsumpcji[471]. Dominująca narracja społeczna i medialna traktuje seksualność jako sferę autonomiczną, oddzieloną od kulturowych, egzystencjalnych i duchowych kontekstów. Skłonność do traktowania erotyki wyłącznie jako przyjemności, gry lub biologicznej konieczności skutkuje wyparciem jej znaczenia z obszarów refleksji właściwych dla antropologii, filozofii czy literaturoznawstwa. Tymczasem – jak konstatuje badaczka – seksualność jest sferą, w której „wszystkie te płaszczyzny wzajemnych relacji nakładają się na siebie i przez którą się uobecniają”[472]. To właśnie ten interdyscyplinarny i głęboko osadzony w ludzkim doświadczeniu wymiar cielesności zdaje się stanowić punkt wyjścia dla Magoskiej-Suchar. Kora, odseparowana od życia w wielkim mieście, a

[469] M. Murdock, *Podróż bohaterki…*, dz. cyt., s. 28.

[470] A. Nęcka, *Cielesne o(d)słony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku*, Katowice 2011, s. 7.

[471] Zob. S. Rerak, *Postmodernizm i popkultura*, „Ha!art” 2003, nr 2, s. 10–15.

[472] Tamże.

także wyraźnie niewpasowująca się w olimpiońskie standardy z racji nadwagi, nie potrafi sprostać modowemu *dictum*. Co znaczące, z pomocą przychodzą Artemida i Hermes – ich zadaniem jest przygotowanie dziewczyny do towarzyskiego debiutu i pomoc przy wyborze odpowiedniej kreacji. Fakt ten nabiera szczególnego znaczenia w kontekście przywdziewania przez bohaterkę zbroi, o której wspomina Murdock – Kora nie potrafi odpowiednio „zaprezentować" swojego ciała na balu. Wątek ten można odczytać przez pryzmat założeń postfeminizmu – Artemida i Hermes, choć podkreślający oddanie nowej przyjaciółce, „wciągają" ją w patriarchalne „rozgrywki", w których sami egzystują. Całość procesu zmiany wizerunku Kory stanowi symboliczne i dosłowne „odchodzenie" od jej „starej" tożsamości. Przymierzanie „odważniejszych" kreacji, odsłaniających coraz większe partie ciała, pozwala dziewczynie przełamać gromadzone przez lata kompleksy i staje się pierwszym krokiem w stronę odkrycia swojej fizyczności:

> Moja mama nie chciała, abym epatowała swoją kobiecością. Musiałam chodzić w szczelnie zabudowanych strojach, aby kryć zarówno swój biust, jej zdaniem zdecydowanie za duży jak na młodą dziewczynę, jak i szerokie biodra. Twierdziła, że odsłaniając je, byłabym wyzywająca i mogłabym wzniecać niestosowne myśli u mężczyzn. Popatrzyłam na siebie krytycznie. Czy w tej chwili, gdy nie miałam na sobie bielizny i wszystko było widać, faktycznie byłam wulgarna? Wyzywająca? […] Poczucie wstydu walczyło we mnie z chęcią wyrwania się spod jarzma matki […] I może właśnie przez ten młodzieńczy bunt, który we mnie narastał, półnaga dziewczyna w lustrzanej tafli nie wywierała już na mnie aż tak szokującego wrażenia. Nie wstydziłam się jej […] Czułam, że nadejdzie dzień, gdy wreszcie ją zaakceptuję[473].

Powyższy monolog Kory, z którego emanuje jej rodzące się poczucie pewności siebie, jest potwierdzeniem zachodzących w niej zmian. Wątek ten można odczytać jako próbę przeniesienia współczesnych dyskursów do retellingu. W tym przypadku będzie to tzw. ruch ciałopozytywności (*bodypositivity*), który zakłada akceptację inności swojego ciała od powszechnie przyjętych standardów urody[474]. Co jednak ważniejsze, „odświeżona" garderoba pozwala Korze na kolejną konfrontację ze stale (nie)obecną postacią matki, chcącą zatrzymać ją w stanie wiecznego dzieciństwa i dziewictwa, a przez to kontynuowanie oddzielania się od dawnego „ja". Jednocześnie bohaterka przyjmuje – za poleceniem sojuszniczki i sojusznika – patriarchalną wizję kobiecości, zakłada „kostium" atrakcyjnej dziewczyny. Eksploracja nowo odkrytej fizyczności wiąże się z

[473] M. Magoska-Suchar, *Hades. Król Podziemia*…, dz. cyt., t. I., s. 43.

[474] Obecnie powstaje coraz więcej publikacji o wspominanym ruchu oraz (nie)widoczności osób grubych. Zob. np. U. Chowaniec, N. Skoczylas, *Grubancypacja. O grubości bez przepraszania*, Warszawa 2025.

uświadomieniem sobie własnego popędu seksualnego. Kora (od)zyskuje kontrolę nad seksualnością i czyni z niej integralną część swojej osobowości, podlegającą jej własnym wyborom i pragnieniom.

O pełni efektów swojej metamorfozy bohaterka powieści Magoskiej-Suchar przekonuje się już po przybyciu na bal. Wyrazy entuzjastycznego przyjęcia jej debiutu mieszają się z nieukrywaną zawiścią Hery, która dostrzega w młodszej kobiecie zagrożenie własnej pozycji. Pisarka wyposaża Olimpionkę w cały arsenał narzędzi dający możliwości upokorzenia i podporządkowania sobie rywalki, jak choćby ceremonialne klękanie w geście powitania i całowanie pierścienia – sygnalizujące obowiązującą hierarchię[475]. Inną formą zemsty jest intryga mająca na celu próbę zeswatania córki dawnej wrogini z Dionizosem, który ma opinię „starego opoja i zbereźnika”[476]. Oglądając poczynania wszystkich obecnych na balu, Kora konstatuje:

> Otaczały mnie złoto, srebro, kryształy, marmury i mnóstwo kwiatów. I choć wszystko wprost skrzyło się od światła, miałam wrażenie, że panuje tu nieprzenikniony mrok, który mnie wchłania. Co ja najlepszego zrobiłam? Po co tu przyszłam? Że też nie posłuchałam Hestii. To nie był mój świat, to nie były zasady, które znałam i którym chciałam hołdować. Ledwo dotarłam do Olimpionu, a już miała zapaść decyzja w sprawie mojej przyszłości. I to nie byle jaka decyzja… Mąż… Jak zareaguje mama, gdy powiem jej, że wybrano mi męża i to raptem dzień po przyjeździe tutaj?[477].

Rozczarowanie łączy się ze swego rodzaju uprzedmiotowieniem dziewczyny, za które odpowiada Hera. Brak siostrzeństwa i wspólnotowości między kobietami w Olimpionie Magowska-Suchar podkreśla dzięki wprowadzeniu bogini niezgody – Eris. To ona, zgodnie z rolą swojej mitologicznej odpowiedniczki, niweczy plany Hery i wiąże Korę z ukochanym synem gospodyni, Aresem. W te matrymonialne rozgrywki włącza się Hades, który znając prawdziwą naturę swojego bratanka-kobieciarza, wyzywa go na pojedynek o rękę dziewczyny. W ten sposób pisarka zawiązuje wątek romantyczny, którego głównymi bohaterami stają się Kora i Hades. To symboliczne „odbicie” córki Demeter nie wieńczy jednak etapu prób.

Kolejnym starciem z patriarchalną emanacją Animusa jest pobicie i próba gwałtu na dziewczynie przez upokorzonego Aresa[478]. Kora zostaje zwabiona przez

[475] Zob. M. Magoska-Suchar, *Hades. Król Podziemia*…, dz. cyt., t. I., s. 53.
[476] Tamże, s. 74.
[477] Tamże, s. 79.
[478] Wątek ten został zapożyczony z innego mitu, w którym Ares (Mars) wykorzystuje seksualnie matkę Romulusa i Remusa, Reę Sylwię. Zob. Z. Pasek, *Bogowie, demony, herosi. Leksykon*, Kraków 1996, s. 330.

podszywającego się pod Hadesa syna Hery, który pałając chęcią zemsty i pożądania, pragnie upokorzyć niedoszłą partnerkę. Z opresji ratuje ją Artemida – atakuje ona oprawcę przyjaciółki i razem uciekają z miejsca zdarzenia. W wyniku tych traumatycznych przeżyć, Kora popada w apatię: unika Hadesa i zrywa z nim kontakt chcąc tym samym symbolicznie „odciąć" się od całej jego rodziny.

Pojawiającej się tutaj rozczarowanie fasadowo pięknym i kuszącym Olimpionem wywołuje kryzys tożsamości – Kora uzmysławia sobie, że wpadła w pułapkę własnych imaginacji, niemalże potwierdziła obawy matki dotyczące swojej niedojrzałości i niegotowości do samodzielnego życia. Dojmujące poczucie wstydu wynikające z własnej naiwności wiąże się z kolejnym stadium procesu kobiecej indywiduacji określonym przez Murdock jako uświadomienie sobie poczucie duchowej suszy, co ma oznaczać metaforyczną śmierć.

Faza ta jest kluczowa w perspektywie katabazy Kory, która dostrzega błąd popełniony na samym początku swojej podróży – była nim decyzja o uzależnieniu swojej samooceny od norm i kanonów panujących w Olimpionie. Jak zauważa Murdock, kobieta w tym momencie (pod)świadomie przestaje przestrzegać zasad narzuconych przez patriarchalny świat, nie akceptuje „wskazówek, które mówiłyby jej, jak się zachowywać lub jak odczuwać. Kiedy przestaje powielać archaiczne normy, życie staje się ekscytujące… i przerażające"[479]. Na tym etapie procesu indywiduacji rozpoczyna się zstępowanie do podziemi. Przypomnę, że w analizowanym retellingu ma ono charakter metaforyczny, bowiem autorka zrezygnowała ze wszystkich wątków fantastycznych.

Warty podkreślenia jest fakt, że Kora, w odróżnieniu od tytułowej bohaterki *Anny In w grobowcach świata*, nie podejmuje świadomej decyzji o „zstąpieniu" w zaświaty, lecz w wyniku kolejnej intrygi asystentek Hery nieświadomie łamie prawo. Pierwszym wykroczeniem jest nielegalne przekroczenie granicy między Olimpionem a dzielnicą zarządzaną przez Hadesa – Podziemiem. Drugim: zerwanie kwiatów granatu, który w Podziemiu miał status rośliny świętej. Wynikało to z faktu, że na tamtejszych glebach „nic nie urośnie. To ugór. Tylko te drzewa nie poddają się nieżyczliwemu klimatowi […] królestwa [mroku – dop. M. G.]"[480]. Symbolika gestu odsyła do pierwotnej wersji mitu, ponieważ w konsekwencji swojego czynu protagonistka zostaje aresztowana. Jedyną

[479] M. Murdock, *Podróż bohaterki*…, dz. cyt., s. 29.
[480] M. Magoska-Suchar, *Hades. Król Podziemia*…, dz. cyt., t. I, s. 220.

różnicą pozostaje roślina – w przypadku omawianego retellingu jest to kwiat granatu. Jak odnotowuje Władysław Kopaliński, granatowiec symbolizuje żeńskie genitalia: „owoc granatu, pozostawiony na gałęzi aż przejrzeje, pęka i przez pionową szparę ukazuje swoje ogniste wnętrze”[481]. Odnosząc to znaczenie do wydarzeń zainicjowanych w powieści można dojść do wniosku, że Kora nie tyle eksploruje swoją seksualność – co miałoby miejsce, gdyby zerwała owoc – ile metaforycznie traci niewinność, związując swoje losy z Hadesem poprzez sięgnięcie po zakazany kwiat.

Moment katabazy jest kluczowy w omawianym schemacie procesu indywiduacji. Według ustaleń Murdock „zstępując” do zaświatów, Kora konfrontuje się ze swoimi ukrytymi lękami. Jest to czas przepełniony „snami o rozczłonkowaniu i śmierci, siostrach-cieniach oraz wędrówce przez pustynie i rzeki, symbolach pradawnych bogiń i świętych zwierzętach”[482]. Do podobnej sytuacji dochodzi także w przypadku indywiduacji bohaterki analizowanego retellingu. Kora, w ramach kary zostaje umieszczona w patriarchalnym „piekle”, którym jest klub ze striptizem. Zostaje rozebrana i zmuszona do wyjścia na scenę:

> Co za upokorzenie. Dopiero co zbierałam kwiaty, naiwna i głupia, nie mając pojęcia, że robię coś zakazanego. Potem ten sam mężczyzna, który do mnie strzelał, ocucił mnie na zapleczu jakiegoś klubu, gdzie następnie – wraz z innymi pracownikami tego przybytku – zerwał ze mnie ubrania i wypchnął na scenę, nie bacząc na moje protesty. Kręciło mi się w głowie, wciąż byłam na granicy jawy i snu, więc nie miałam pewności, co jest prawdziwe, a co mi się tylko wydaje. Jednego byłam pewna. To, co się właśnie działo, przypominało koszmar. Gdy już przywykłam do rażącego światła, zorientowałam się, że stoję przed publicznością, którą stanowili sami mężczyźni, a ja… ja byłam prawie naga[483].

Dziewczyna dociera do najgłębszych obszarów swojej psychiki, w których panuje surrealistyczny chaos, a wydarzenia mają formę metaforycznej śmierci. Wskazuje na to przede wszystkim doświadczona trauma i wynikające z niej przemyślenia bohaterki, której tożsamość, w obliczu tak skrajnej sytuacji, dezintegruje się. Co warte podkreślenia, ponownie pojawiają się symboliczne gesty dotyczące „pozbywania się” swojej tożsamości. W *Annie In w grobowcach świata* następowało to stopniowo – bohaterka Tokarczuk dobrowolnie musiała „oddać” kolejne części garderoby, obnażyć się, żeby ostatecznie dostrzec swoje prawdziwe „ja”, dotychczas ukryte za fałszywymi wyobrażeniami dotyczącymi własnej wielkości. Magoska-Suchar przekształca ten

[481] [hasło] *granat* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 104.
[482] M. Murdock, *Podróż bohaterki*…, dz. cyt., s. 30.
[483] M. Magoska-Suchar, *Hades. Król Podziemia*…, dz. cyt., t. I, s. 229.

moment: Kora zostaje brutalnie pozbawiona ubrań i naga postawiona przed męskim gremium jako atrakcja. Obecność męskiej publiczności jest znacząca (i konieczna z racji na miejsce) – przypomnę, że Kora wychowywała się w skrajnie mizoandrycznych warunkach. Tak skonstruowana konfrontacyjne zdarzenie stanowi ponowne odwołanie do seksualności bohaterki – Kora, dążąc do dopełnienia procesu indywiduacji, musi zmierzyć się z wypartym aspektem tożsamości i zaakceptować swoją kobiecość, a tym samym sferę erotyczną ludzkiej egzystencji.

W schemacie kobiecej indywiduacji zaproponowanym przez Murdock odbywa się to poprzez uleczenie zranionego pierwiastka męskiego. Dotychczas tłumiona, przede wszystkim pod wpływem matczynej kontroli, seksualność staje się kluczowym elementem samopoznania bohaterki i integracji własnego „ja". Kora, nieposiadająca żadnego odpowiedniego wzorca męskiego (np. ojca, brata lub dziadka), staje się potencjalną ofiarą przestępców seksualnych, czego dowodzą wcześniejsze epizody – próby dokonania gwałtu przez Aresa, a także późniejsze zdarzenie w klubie. Tym, który wybawia ją z opresji i jednocześnie (re)definiuje jej postrzeganie męskości, jest Hades. Odbywa się to w symboliczny sposób – mężczyzna ratuje/porywa Korę, zasłaniając jej ciało własnym i wyprowadzając ją z klubu[484]. W tym kontekście interwencja bohatera ma charakter nie tylko narracyjnego punktu zwrotnego, ale również aktu symbolicznego: jego gest „uratowania" Kory nie tyle wzmacnia romantyczny topos rycerza-wybawcy, co stanowi realizację wspomnianego wcześniej stadium „uleczenia" męskości i postrzegania jej jako opiekuńczej, niedominującej i afirmującej kobiecą podmiotowość. Hades staje się projekcją uzdrowionego Animusa – męskiego pierwiastka, z którym możliwa jest relacja oparta nie na hierarchii, lecz partnerstwie i wzajemnym szacunku. Kora nie wraca do domu Hestii – zatrzymuje się na stałe w Podziemiu, u boku Hadesa, który okazuje się dla niej parterem idealnym:

> To był sen. Nie mogłam uwierzyć w to, co się właśnie działo. Wczoraj myślałam, że to koniec, że nie czeka mnie już nic dobrego, a dziś byłam najszczęśliwszą kobietą na ziemi. Hades traktował mnie jak księżniczkę… Ba, jak królową. To, jak postąpił w czasie naszej wspólnej kąpieli, dało mi do myślenia. Zachował się jak dżentelmen. Uszanował moją wolę. Trauma, którą wciąż przeżywałam, nie pozwoliła mi zbliżyć się do niego tak, jakbym chciała, ale on nie zrobił z tego dramatu. Nie odtrącił mnie, wręcz przeciwnie – obdarzył jeszcze większą czułością i wsparciem. Jakby czuł, że właśnie tego najbardziej teraz potrzebowałam, aby

[484] Zob. M. Magoska-Suchar, *Hades. Król Podziemia*…, dz. cyt., t. 1, s. 231–232.

> dojść do siebie po bolesnych przejściach. Ponownie popatrzyłam na siebie w zwierciadle. […] Wyglądasz jak bogini – brzmiały mi w uszach jego słowa[485].

Następującą później scenę wspólnej kąpieli dwójki bohaterów może oznaczać nieodbyty stosunek seksualny i zachowanie dziewictwa. Taki zabieg sugeruje, że bohaterka Magoskiej-Suchar nadal pozostaje dziewczynką, co podpowiada jej niezmienione imię – nie jest jeszcze Persefoną, dorosłą kobietą, ale wciąż Korą, córką pozostającą pod wpływem matki[486]. Choć takie przetworzenie tego wątku z mitycznego pierwowzoru ma swoje uzasadnienie w nurcie *new adult* (inicjacja seksualna, radzenie sobie z traumami, pokonywanie własnych kompleksów) oraz estetyce romansu, gdzie kładzie się nacisk na jednoznacznie binarny podział ról, to z perspektywy opisanego przez Murdock wzorca procesu indywiduacji należy stwierdzić, że bohaterka nie osiągnęła jeszcze pełni swojej psychicznej transformacji. Dowodzi tego przebieg kolejnych stadiów – potrzeba uleczenia i asymiliacji pierwiastka kobiecego, pogodzenie się z matką i ostateczna integracja obu aspektów swojej osobowości w celu stworzenia indywiduum.

Na tych etapach dochodzi do powolnego tożsamościowego leczenia, które zaczyna się „wewnątrz samej kobiety, kiedy zaczyna się ona opiekować swoim ciałem i duszą oraz [podejmować – M.G.] jasne wybory i wyrzeczenia, które dla każdej ukierunkowanej patriarchalnie osoby wyglądać mogą jak kapitulacja”[487]. Konieczne jest zatem opuszczenie zaświatów, powrót do świata żywych. Do podobnej sytuacji dochodzi także w retellingu. Kora „powraca” do Olimpionu w celu spotkania się z poszukującą jej matką (która dowiedziała się o związku córki z tabloidów i portali społecznościowych, co ponownie stanowi nawiązanie do celebrytwa kulturowego i podkreśla osadzenie fabuły we współczesnych realiach). Moment ich spotkania, będący symbolicznym nawiązaniem do fabuły mitu, nie daje się interpretować jako triumfu kobiet nad patriarchatem – wręcz przeciwnie, bowiem na widok odmienionej Kory matka podejmuje interwencję:

> – Wiedziałam aż za dobrze, że mu się oddała. Moja Kora przestała być niewinnym dzieckiem. Stała się wulgarną, samoświadomą kobietą, która wabiła mężczyzn nagością. Musiałam sprowadzić ją do podstaw, przywrócić jej to, co utraciła w ramionach tego parszywca

[485] Tamże, s. 260.

[486] *Korē* w języku greckim oznacza młodą i niedojrzałą dziewczynę. Zob. [hasło] *Kora* [w:] W. Kopaliński, *Encyklopedia „drugiej płci”*, Warszawa 1995, s. 338–339.

Zmiana imion, a tym samym tożsamości pojawia się w innych retellingach mitu. Bohaterka powieści *Neon Gods* Katee Robert od samego początku znana jest jako „Persefona”, nie jest dziewicą w momencie pierwszego spotkania z Hadesem. Zob. M. Głos, *Od ofiarności do (nie)zależności*…, dz. cyt., s. 215–216.

[487] M. Murdock, *Podróż bohaterki*…, dz. cyt., s. 31–32.

> [Hadesa – przyp. M.G.]. On odarł ją z dziewictwa i skromności. Musiałam przypomnieć jej, kim była i jak dziewczyna taka jak ona powinna się prowadzić i zachowywać[488].

Demeter, oburzona nowym stylem życia córki, postanawia siłą sprowadzić ją na rodzinną farmę, co stanowi znaczącą ingerencję w autonomię drugiej osoby. Tę fabularną modyfikację należy odczytywać jako kolejną manifestację bezsilności bohaterki. Podobnie jak w przypadku zainicjowanej intrygą katabazy, tak i tutaj Kora nie ma realnego wpływu na bieg wydarzeń. Zostaje pozbawiona sprawczości i poddana woli matki, która uzurpuje sobie prawo do ponownego „kształtowania" jej tożsamości. W tym kontekście Demeter przestaje pełnić wyłącznie funkcję zatroskanej rodzicielki, stając się symbolem opresyjnego modelu macierzyństwa, opartego na kontroli i dominacji. Jej działania mają na celu nie tylko przywrócenie wcześniejszego stanu, lecz próbę rekreacji córki poprzez akt symbolicznych „ponownych narodzin" – powrotu do podporządkowania i dziecięcości. W szczególny sposób unaocznia to wybór przestrzeni, w której Demeter zamyka Korę: dawny dziecięcy pokój można interpretować jako metaforyczne łono, miejsce zatrzymania rozwoju, zaprzeczenia podmiotowości i regresji do stanu całkowitej zależności[489].

Ubezwłasnowolnienie Kory daje impuls do wkroczenia na scenę wybawicieli: Hadesa, Artemidy i Hermesa. Ich interwencja stanowi zarówno próbę oswobodzenia dziewczyny z rzeczywistego więzienia, jak i metaforyczną walkę o jej prawo do samookreślenia i autonomii. Kluczowym momentem jest eskalacja konfliktu. W powieści dochodzi bowiem do konfrontacji pomiędzy przybyszami z miasta a mieszkankami farmy. Bitwa między nimi staje się symboliczną manifestacją walki o wolność bohaterki – starciem dwóch światów i porządków: tradycyjnego, represyjnego modelu kobiecości reprezentowanego przez Demeter oraz nowoczesnego, zindywidualizowanego rozumienia kobiecej tożsamości, które uosabia Kora.

Przytoczone wydarzenia mają wpływ na zwieńczenie procesu indywiduacji. Symboliczna bitwa z Demeter stanowi bowiem ostateczne, dramatyczne zerwanie więzi z matką. Kora nie jest już w stanie prowadzić dialogu z Demeter, która konsekwentnie

[488] M. Magoska-Suchar, *Hades. Król Podziemia*…, dz. cyt., t. II, s. 107.

[489] Pełny opis pomieszczenia: „otworzyłam oczy, jednak zamiast minimalistycznej nowoczesności luksusowego domu Hadesa przygniotła mnie ilość bibelotów, którymi zawalony był pokój, w jakim się znalazłam. Zielone ściany pokrywały malunki polnych kwiatów. Drewniane półki uginały się od książek, a nad łóżkiem wisiał baldachim ozdobiony lampkami w kształcie gwiazdek". Tamże, s. 135.

odmawia jej prawa do samostanowienia. Wobec braku możliwości porozumienia konieczne okazuje się siłowe „wyzwolenie" – nie tylko fizyczne, ale przede wszystkim psychiczne. Wspomniane starcie przyjmuje zatem formę rytuału przejścia, swoistego aktu emancypacyjnego, poprzez który dziewczyna symbolicznie uwalnia się od macierzyńskiej kontroli i potwierdza swoją dojrzałość[490], konstytuuje własną tożsamość. Nie jest postrzegana i nie postrzega siebie jako przedłużenie woli i istnienia matki (co wiązałoby się z pozostaniem na farmie i przyjęciem dziedzictwa), lecz jako autonomiczna kobieta, zdolna do samodzielnych decyzji i świadoma swoich pragnień. Istotna jest także rola Hadesa, który jawi się jako przyjaciel i przewodnik. Mężczyzna wspiera swoją wybrankę na każdym etapie jej drogi ku dorosłości, szanuje jej granice i potrzeby związane z przeżytymi traumami.

W ten sposób Magoska-Suchar dokonuje daleko idącej, postfeministycznej rewizji mitu o Demeter i Korze, podejmując próbę „prze-pisania" kobiecego dojrzewania w sposób zgodny z wrażliwością współczesnej kultury. Mimo tej deklaratywnej emancypacji taka interpretacja mitu stanowi pewien paradoks. Choć bohaterka przechodzi proces indywiduacji i zrywa (symbolicznie i dosłownie) więzi z ograniczającą ją matką, to jednak jej autonomia zostaje ugruntowana dopiero poprzez relację z mężczyzną. Postulat emancypacyjny jest częściowo unieważniony, gdyż kobieca sprawczość okazuje się możliwa jedynie za sprawą „dobrego" mężczyzny – co wpisuje się w charakterystyczną dla konwencji romansu narrację, według której kobieta może być silna i niezależna, ale pod warunkiem, że znajduje oparcie w zreformowanej, bo wspierającej i tym samym „bezpiecznej", męskości.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że bohaterka nie przyjmuje miana Persefony, w przeciwieństwie do tradycyjnych wersji mitu, w których przemiana tożsamości wyraża się poprzez zmianę imienia jako znak wejścia w nową rolę i nowy porządek relacji. W micie greckim „Persefona" ma bowiem charakter funkcjonalny i statusowy: nie tyle oznacza indywidualną tożsamość, ile sygnalizuje zmianę pozycji bohaterki – jej przejście

[490] Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006, s. 23–43. Van Gennep opisuje rytuał przejścia jako trójfazowy proces: oddzielenie (*séparation*), przejście (*marge*) i włączenie (*agrégation*). W omawianej scenie bitwa pełni funkcję liminalnej fazy przejścia – dramatycznego zawieszenia pomiędzy przeszłym stanem zależności a przyszłą autonomią. Zob. również: V. Turner, *Rytuał: struktura i antystruktura*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2006, s. 97–115, gdzie badacz rozwija pojęcie *communitas* i struktury przejściowej, która towarzyszy jednostce w momencie wyłaniania się nowej tożsamości społecznej i osobistej.

spod władzy matki w strukturę małżeńską i królewską, a zarazem wpisanie w porządek patriarchalny. Imię to nie jest więc jedynie nazwą własną, lecz nośnikiem relacji i władzy, znakiem przynależności oraz podporządkowania.

Z perspektywy klasycznego modelu inicjacyjnego zachowanie personaliów nadanych przez Demeter mogłoby sugerować zatrzymanie w fazie liminalnej, zawieszenie pomiędzy dzieciństwem a dorosłością, a tym samym niepełność procesu indywiduacji. Taka interpretacja zakładałaby jednak, że taka zmiana jest koniecznym warunkiem osiągnięcia podmiotowości, co samo w sobie odtwarza patriarchalny schemat przejścia, oparty na zerwaniu z relacją macierzyńską i przyjęciu tożsamości nadanej z zewnątrz.

Z drugiej strony – i to odczytanie wydaje się bardziej adekwatne – rezygnacja ze zmiany personaliów można rozumieć jako świadomy gest uwspółcześnienia mitu, który podważa tradycyjną logikę inicjacyjną[491]. Pozostanie „Korą" nie musi oznaczać niedojrzałości: może być odczytane jako forma ciągłości i autonomii. Bohaterka nie przyjmuje nowego imienia jako znaku podporządkowania się kolejnemu porządkowi władzy, zachowuje nadane przy narodzinach jako fundament tożsamości, która nie wymaga sankcji ani potwierdzenia z zewnątrz. W tym sensie brak zmiany personaliów nie świadczy o niepełnym „wyjściu" z cienia matki, a o odmowie wpisania się w model tożsamości oparty na wymianie jednego nadzoru na inny.

Warto jednak podkreślić, że pomimo obecnej ambiwalencji postać Hadesa zostaje poddana pozytywnej reinterpretacji. Tytułowy król „podziemia", co stanowi metaforę jego gangsterskiego stylu życia, ma skłonności do nadużywania alkoholu, sięgania po substancje psychoaktywne, jest stałym bywalcem klubów ze striptizem, niestroniącym od przygodnego, ale konsensualnego seksu (mimo deklarowanego uczucia do Kory) także z podwładnymi, traktowanego jako sposób na „poprawę" nastroju. Pomimo tego staje się figurą wspierającego mężczyzny, który nie rości sobie prawa do dominacji: towarzyszy Korze jako równorzędny partner i przewodnik, respektujący jej potrzeby, granice i przeżyte traumy. Taka przemiana figury Hadesa stanowi interesujący przykład reartykulacji męskości w duchu alternatywnym, a przede wszystkim postfeministycznym, wobec wzorców patriarchalnych – z jednej strony autorka neutralizuje opresyjny

[491] Symbolikę zmiany imienia córki Demeter szczegółowo omawiają m.in. Z.W. Dudek, M. Jaszewska, *Psychologia mitów greckich*, Warszawa 2013, s. 77–102.

potencjał mitu, z drugiej jednak reprodukuje jego strukturalną zależność kobiecego „ja" od obecności męskiego Innego, co uwarunkowane też jest logiką romansu.

Najbardziej kontrowersyjną modyfikacją wprowadzoną przez Magoską-Suchar pozostaje romans pomiędzy główną bohaterką a dwukrotnie starszym Hadesem (Kora niedawno skończyła osiemnaście lat, zaś Hades ma około czterdziestu). Tak ukształtowana relacja wpisuje się w częsty w kulturze popularnej motyw znany jako *sugar daddy romance* – starszy, zamożny mężczyzna oferuje młodszej kobiecie opiekę i korzyści finansowe (tzw. *princess treatment*) w zamian za jej wspólnie spędzany czas lub inne formy towarzystwa[492]. Zbliża się również do zjawiska *groomingu*, tj. asymetrycznego związku, w którym osoba starsza przejmuje kontrolę emocjonalną nad znacznie młodszym/młodszą partnerem/partnerką[493]. Autorka posuwa się jednak o krok dalej, przedstawiając związek Hadesa i Kory jako incest. Co prawda takie ujęcie pozostaje zgodne z genealogią bóstw olimpijskich, w której Hades jako brat Demeter i Zeusa (a tym samym wuj Kory) rzeczywiście jest tzw. krewnym „trzeciego stopnia", niemniej literalne przeszczepienie mitologicznych koligacji do świata przedstawionego osadzonego we współczesnych realiach prowokuje pytanie o etyczną odpowiedzialność autorki. Decyzja ta nie wydaje się przypadkowa ani nieprzemyślana – sama pisarka konsekwentnie ją legitymizuje, wkładając w usta bohaterów deklaracje *explicite* znoszące znaczenie pokrewieństwa. Szczególnie istotny jest głos Kory, która stwierdza: „– Nie ma znaczenia, kim dla mnie jesteś. Więzy krwi, która jest mi obca, nie liczą się dla mnie. […] Jako jedyny potraktowałeś mnie poważnie. Nie jak głupie dziecko, a kobietę, która chce niezależności"[494]. Wypowiedź ta ujawnia ambiwalentny mechanizm emancypacji. W tym sensie motyw kazirodczy nie pełni funkcji skandalu samego w sobie, a odsłania paradoks wpisany w proces kobiecego „wyzwolenia": autonomia Kory zostaje pomyślana nie jako zerwanie z porządkiem patriarchalnym, lecz jako przesunięcie zależności – spod władzy matki ku władzy mężczyzny, który oferuje podmiotowość pod warunkiem emocjonalnego i cielesnego podporządkowania. Incest staje się więc figurą przemocy

[492] Zob. D.J. Kruger, M. Fisher, I. Jobling, *Proper and Dark Heroes as Dads and Cads: Alternative Mating Strategies in British Romantic Literature*, „Human Nature" 2003, no 14, pp. 305–322.

[493] Zob. S.J. Collings, *Defining and Delimiting Grooming in Child Sexual Exploitation*, „Child Abuse Research in South Africa" 2020, no 9, pp. 1–9.

[494] M. Magoska-Suchar, *Hades*…, dz. cyt., t. II, s. 243–244.

symbolicznej, zamaskowanej językiem wyboru, miłości i dojrzałości, a nie jej naturalizacją czy afirmacją.

W takim ujęciu omawiany retelling pełni nie tylko funkcję intertekstualnej reinterpretacji mitu; staje się także nośnikiem aktualnych zjawisk kulturowych, zwłaszcza tych związanych z problematyką nadużyć, nierówności oraz jawnej normalizacji niewłaściwych wzorców relacji międzyludzkich.

### II.2. Monstryfikacja jako strategia (re)definicji kobiecości

„Kto walczy z potworami, niech uważa, by sam nie stał się potworem”[495], przestrzega Fryderyk Nietzsche. Choć aforyzm nie odnosi się bezpośrednio do mitologii, trafnie punktuje kulturową „dwuznaczność” figury potwora i prowokuje do refleksji nad tym, czym (a przede wszystkim kim) w istocie jest monstrum oraz kto i na jakich zasadach uzurpuje sobie prawo do jego definiowania. Czy potwór jest bytem rzeczywistym, czy raczej odbiciem lęków tych, którzy go „tworzą”? Czy każde monstrum to jedynie pewna forma Innego – ekskludowanego, wykluczonego, postrzeganego jako zagrożenie dla normatywnego porządku? I wreszcie: czy kobieta uznana za „potwora”[496] nie ujawnia granic społecznie skonstruowanej kobiecości? Próby odpowiedzi na te pytania w odniesieniu do sposobu przedstawień monstrów w mitach nie dostarczają jednoznacznych konkluzji.

Jak zauważa Michał Mencfel, we współczesnych badania nad monstrualnością (tzw. *monster studies*[497]) naukowcy i naukowczynie coraz częściej podkreślają kulturowy i społeczny charakter figur potworów, dostrzegając w nich nie anomalie biologiczne, lecz symbole systemowego lęku przed innością i nieprzewidywalnością[498]. W tym kontekście monstra stają się narzędziem marginalizowania: poprzez „potworność” wyznacza się

[495] F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem. Preludium do filozofii przyszłości*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2001, s. 146.

[496] W pracy posługuję się wymiennie feminatywami „potwora” i „potworzyca”, stąd w niektórych zdaniach następuje zbieżność z odmianą męskiej formy tego rzeczownika.

[497] Spośród najważniejszych opracowań tego zagadnienia warto wymienić: K. Park, L.J. Daston, *Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England*, „Past and Present” 1981, no 92, pp. 20–54; też, *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, New York 1988; B.M. Benedict, *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago 2001; N. Kenny, *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford 2004.

[498] Zob. M. Mencfel, *Potworność ukrywana/potworność eksponowana*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 2 (1), s. 130–137.

granice normy, sankcjonuje to, co nieprzystające do powszechnych standardów, a jednocześnie ujawnia mechanizmy wykluczenia i przemocy. Zauważył to również amerykański badacz Jeffrey Jerome Cohen, który we wstępie do monografii *Monster Theory: Reading Culture* (1996) stwierdził, że „kultura kształtuje monstra, a monstra odzwierciedlają kulturę”[499]. Z kolei Slavoj Žižek postrzega kategorię „potworności” jako opis obscenicznego wymiaru Realnego, który pojawia się tam, gdzie porządek symboliczny traci spójność. To, co potworne nie jest więc estetyczną deformacją, lecz sygnałem nadmiaru – „obscenicznego rdzenia” ideologii i społecznej więzi, elementu niemożliwego do pełnego włączenia w symboliczne struktury, a zarazem warunkującego ich działanie[500]. W ujęciu Žižka fantazja działa jako mechanizm zasłaniający ten wymiar: wytwarza figury „monstrualnego”, aby podmiot mógł uniknąć konfrontacji z właściwą potwornością Realnego[501]. Analizując filmy, filozof podkreśla, że obraz szczególnie skutecznie przywołuje ten nadmiar: potworność objawia się jako moment „przebicia” reprezentacji, kiedy odbiorca i odbiorczyni zostają skonfrontowani z tym, co zarazem przyciąga i pozostaje nieprzyswajalne[502]. Potworność staje się tu nie tyle figurą estetyczną, ile symptomem – punktem, w którym porządek symboliczny ujawnia swoją konstytutywną niemożliwość.

To właśnie w tej perspektywie należy rozpatrywać coraz częstsze zwroty ku figurze kobiety-potwora, która w tradycyjnych mitologiach bywała przedstawiana jako istota deformująca porządek świata, będąca zagrożeniem zarówno cielesnym, fizycznym, jak i symbolicznym, bo reprezentującym „inność”. Zainteresowanie tymi konstrukcjami wpisuje się w szerszy nurt badań nad kulturowym statusem odmienności – od ciał nienormatywnych po queerowe formy tożsamości.

W kontekście postfeministycznym postać potwory nabiera szczególnego znaczenia jako metafora kobiecej sprawczości utożsamianej z zagrożeniem dla patriarchalnego ładu. Dowodzi tego Jess Zimmerman, która we wstępie do zbioru esejów *Kobiety i inne potwory. Tworzenie nowej mitologii* (2023) konstatuje:

[499] J.J. Cohen, *Monster Culture (Seven Theses)* [in:] *Monster Theory: Reading Culture*, ed. tenże, Minneapolis 1996, p. 3.

[500] Zob. S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Deybel, Wrocław 2001, s. 182–227.

[501] Zob. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 145–181.

[502] Zob. S. Žižek, *Lacrimae rerum*. *Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. G. Jankowicz, J. Kutyła, K. Mikurda, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 150–170.

> Nasza kultura została wzniesiona na grzbietach kobiecych potworów, to one podtrzymują wyświechtane slogany na temat bezpieczeństwa, normalności i tego, co nam przystoi. Lecz uosabiane przez nie cechy – wytrwałość w dążeniu do celu, wiedza, siła, pożądanie – nie są odrażające. W opowieściach mężczyzn to cechy herosów. Mitologiczne potwory strzegą granic po to, żebyśmy ich nie przekraczały; przypominają nam, co się dzieje, kiedy kobieta pragnie więcej niż jej wolno[503].

Powyższa obserwacja wyznacza ramy rozumienia tzw. procesu potwornienia – złożonego mechanizmu kształtującego kulturowe postrzeganie i definiowanie kobiecości. Współczesne monstry, choć „zepchnięte na obrzeża, przestały być dla nas widoczne i straciły wiele ze swoich dawnych znaczeń”[504], wciąż – jak podkreślają badaczki – wchodząc w obszar kulturowego centrum, stają się „skandalem widzialności”, a więc estetyczną i etyczną prowokacją, która zakłóca „normalny” przepływ obrazów i sensów. Monstrualność w imaginarium współczesnej kultury jawi się zatem jako ucieleśniony znak „wywrotowej” marginalności, jako bunt wobec narzuconej „czystości” pojęć i przedstawień – i to właśnie w ten sposób figury potworzyc pojawiają się szczególnie często w literaturze kobiet.

Zdaniem Rosi Braidotti „w zachodnioeuropejskiej kulturze nie tyle potworność opatrzono kobiecym znakiem płci, ile to sama kobiecość uznana została za anomalię, wskazującą na męskość jako fundament pełnego człowieczeństwa”[505], bowiem:

> kobieta-matka jest potworna przez nadmiar; przekracza ona ustalone normy i wykracza poza granice. Ona jest potworna także z powodu braku – kobieta-matka nie posiada substancjalnej jedności męskiego podmiotu, […] jest znakiem czegoś, co jest pomiędzy; czegoś, co nieokreślone, ambiwalentne, pomieszane[506].

Tak rozumiany proces potwornienia pozwala odzyskać dla współczesnej kultury mitologiczne monstry – istoty, które tradycja obciążyła cechami społecznie potępianymi u kobiet, uznawanymi za niebezpieczne bądź odrażające. Autorki wykorzystują te postaci jako narzędzie emancypacji i subwersji: ukazują mityczne historie z punktu widzenia dotąd milczących bohaterek, dzięki czemu możliwe staje się zrozumienie ich motywacji, pragnień i doświadczeń. Protagonistki-potworzyce ucieleśniają cechy i postawy kobiet

[503] J. Zimmerman, *Kobiety i inne potwory. Tworzenie nowej mitologii*, tłum. H. Pustuła-Lewicka, Wołowiec 2023, s. 20.

[504] M. Świerkosz, *„Gdy rozum śpi budzą się… potwory”. Monstrualne przestrzenie w prozie Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2014, nr XIV, s. 149.

[505] Tamże, s. 150.

[506] R. Braidotti, *Matki, potwory i maszyny* [w:] tejże, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009, s. 111–133.

marginalizowanych i niechcianych w patriarchalnym społeczeństwie – wytrwałość, inteligencję, siłę fizyczną i psychiczną, a także pożądanie i ambicję.

Potwornienie staje się zatem mechanizmem transformacji kulturowej: kobiety odzyskują kontrolę nad własną reprezentacją i przełamują procesy internalizacji negatywnych stereotypów, które w przeszłości ograniczały ich potencjał. Jak pisze Barbara Creed w klasycznej już pracy *The Monstrous-Feminine* (1993), potworna kobieta to ta, która „nie tyle przekracza granice, ile je destabilizuje”[507]. Natalie Haynes zauważa zaś, że w mitologii greckiej niektóre „stwory takie się urodziły, inne, zwłaszcza płci żeńskiej, stają się potworami po przykrym spotkaniu z bogiem”[508], co nie pozostawia złudzeń odnośnie do źródeł ich stygmatyzacji. Pojawiająca się konieczność indywidualnego ujęcia postaci kobiety-potwora staje się dla mnie punktem wyjścia dla dalszych rozważań.

Odnosząc się do mechanizmu potwornienia, skoncentruję się na drugiej z zaobserwowanych przeze mnie strategii, które obierają polskie autorki retellingów. Będzie to strategia monstryfikacji – posługuję się terminem autorskim, ukutym z połączenia rdzenia *monstrum* z formantem sugerującym przekształcenie (analogicznie do pojęć takich jak feminizacja czy demonizacja). Monstryfikacja nie oznacza jedynie przemiany cielesnej czy przypisania postaci cech nadnaturalnych – to proces nadania znaczeń, które służą marginalizacji, dehumanizacji i napiętnowaniu bohaterki „wyłamującej” się z patriarchalnych wzorców kobiecości.

Poddam refleksji dwa retellingi, których autorki w szczególnie wyrazisty sposób podejmują próbę dekonstrukcji mitologicznych reprezentacji Meduzy i Medei. Są to opowiadania *Zabawka bogów* Katarzyny Boni oraz *Dzikuska, czyli jak Grecy wynaleźli barbarzyństwo* Agnieszki Jelonek, opublikowane w antologii *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet*. Teksty te stanowią przykłady feministycznego retellingu, w którym nie tylko dokonuje się rewaloryzacji postaci kobiety-potwora, lecz również demaskuje kulturowe mechanizmy odpowiedzialne za jej wcześniejszą stygmatyzację i dehumanizację. W obu narracjach figura monstrum przestaje funkcjonować jako symbol „obcości” i „grozy” – zostaje przeformułowana w narzędzie krytycznego namysłu nad

[507] B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London 1993, p. 12. W rozdziale poświęconym abiektalności, zdefiniowanej przez Julię Kristevą, badaczka wskazuje, że pierwotnym potworem w filmie i kulturze jest ciało reprodukcyjne kobiety.

[508] N. Haynes, *Puszka Pandory. Kobiety w mitologii greckiej*, tłum. A. Szling, Warszawa 2023, s. 111.

kulturowymi konstrukcjami kobiecości. Tym samym postacie Meduzy i Medei zostają osadzone w emancypacyjnym dyskursie, w którym „potworność" staje się symbolem oporu wobec hegemonicznych narracji patriarchalnych, afirmacji kobiecej sprawczości, odmienności i podmiotowości oraz sposobem przezwyciężania traum (np. związanych z przemocą seksualną).

### II.2.1. Zabić potworę, uciszyć kobietę

Wśród licznych ofiar greckich bogów i bogiń prawdopodobnie najbardziej emblematyczne są śmiertelniczki ukarane przez Atenę – Meduza i Arachne. Wynika to z charakterystycznego dla współczesnej kultury przeświadczenia o konieczności budowania i utrzymywania więzi między kobietami, niesienia wzajemnej pomocy w świecie zbudowanym na patriarchalnych fundamentach i celebrowania siostrzeństwa *sensu largo*. Te powody przesądziły o uznaniu Ateny za nieprzyjazną kobietom strażniczkę fallocentrycznego Olimpu[509]. Tymczasem bogini działała w sposób uzasadniony dla norm mitologicznego świata, w którym ludzie byli postrzegani przez bóstwa jako istoty niegodne uwagi, zabawki lub narzędzia do osiągnięcia konkretnych celów.

Przyjrzę się teraz postaci najmłodszej z Gorgon. Meduza była córką Forkosa i Keto[510], pierwotnych bóstw morskich, którzy spłodzili również siostry Graje, zwane Forkidami (Dejno, Enyo i Pemfredo), półkobietę, półwężycę Echidnę i smoka Ladona. W przeciwieństwie do sióstr – Steno i Euriale – Meduza nie była potworą[511], lecz śmiertelniczką, nie miała skrzydeł. Pindar nazwał ją „pięknolicą" (*euparaos*)[512], a Owidiusz „wdziękiem piękności"[513] o wspaniałych włosach. Według autora *Metamorfoz* została zgwałcona przez Posejdona w świątyni Ateny, natomiast Hezjod opisywał ten akt jako konsensualny. Niezależnie od interpretacji pewne jest jedno – w akcie zemsty bogini mądrości zmieniła Meduzę w potworę[514]. Kobieta zamieszkała na wyspie, odizolowana

[509] Na co wskazuje Monika Świerkosz w artykule *Arachne i Aten: w stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, „Teksty Drugie" 2015, nr 6, s. 70–90.

[510] Hezjod, *Narodziny bogów (Teogonia)*, 274–276, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1999, s. 40.

[511] K. Karoglou, *Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 1.02.2018, no 75, p. 9.

[512] Pindar, *XII Oda pytyjska*, 12 16 [w:] tegoż, *Ody zwycięskie: olimpijskie, pytyjskie, nemejskie, istmijskie*, tłum. M. Brożek, Kraków 1987, s. 42.

[513] Owidiusz, *Przemiany (Metamorfozy)*, 4, 815, tłum. B. Kiciński, Kraków 2002, s. 105.

[514] Natalie Haynes wspomina o feministycznej interpretacji tego czynu – Atena, zmieniając włosy Meduzy w węże, miała zrobić jej „przysługę", gdyż żaden mężczyzna nie naprzykrzałby się szkaradzie. Zob.

od świata, tam zginęła z rąk Perseusza, a z jej martwego ciała narodzili się Pegaz i Chrysaor. Gdy Gorgony odkryły zabójstwo siostry, ruszyły w pościg za synem Danae, którego z opresji uratowała Atena.

Współczesne pisarki podążają tropem Owidiusza i odzyskują historię Meduzy jako ofiary gwałtu, postrzegając ją jako symbol kobiecego gniewu i wyzwolenia z oków piękna[515]. Brzydota stanowi zatem przepustkę do wolności i samostanowienia, nie jest przekleństwem, a błogosławieństwem, pozwala kobietom na uniknięcie *male gaze*[516] i rozwinięcie własnego potencjału bez bycia uprzedmiotowioną i seksualizowaną[517]. Niestety, ta trudna i istotna problematyka wielokrotnie ulega spłyceniu i trywializacji, mimo że powieści o Meduzie powstało już wiele i prawdopodobnie pojawią się kolejne. Obecnie na rynku wydawniczym dominują anglosaskie retellingi mitu[518], zaś w Polsce ukazała się tylko jedna reinterpretacja historii najmłodszej z Gorgon[519], jest nią opowiadanie *Zabawka bogów* Katarzyny Boni.

Pierwszą wymagającą odnotowania kwestią jest fakt oryginalności utworu. Jak podkreślają recenzentki, autorka stosuje niestandardową narrację oraz kunsztowny,

taż, *Puszka Pandory*, dz. cyt., s. 113. W omawianym retellingu brak przesłanek przemawiających za taką interpretacją.

[515] Wątek Meduzy pojawia się również w *Ariadnie* (2023) Jennifer Saint oraz *The Voyage Home* (2024) Pat Barker, w której imię Gorgony nosi statek Agamemnona. Wywołuje to dyskusję płynących o tym, czy była potworą, czy ofiarą:

„– To Meduza, prawda?

– Tak. Wyrzeźbił ją mój dziadek.

– Czy to nie dziwny wybór na galion? – zapytał Machaon. – Potwora?

Kasandra obróciła się, by na niego spojrzeć.

– A była *potworą*?

– Zmieniała każde napotkane żywe stworzenie w kamień. Ja bym ją nazwał potworą. Ty nie?

– Ale czy nie o to właśnie chodzi? Kto decyduje, kto jest potworem?

– Zwycięzca. […]

– Więc mówisz, że gdyby to ona zabiła Perseusza, a nie odwrotnie, to *on* byłby potworem. Czy tak?

– Przypuszczam, że tak".

P. Barker, *The Voyage Home*, London 2024, pp. 64–65.

[516] Zob. A.W. Eaton, *Feminist Philosophy of Art*, „Philosophy Compass" 2008, no 3, pp. 873–893.

[517] Zob. J. Zimmerman, *Kobiety i inne potwory. Tworzenie nowej mitologii*, dz. cyt., s. 9–28.

[518] Warto wymienić także: *Medusa* (2021) Jessie Burton, *Medusa* (2021) Rosie Hewlett, *Stone Blind* (2022) Natalie Haynes, *Athena's Child* (2021) Hannah Lynn, *The Shadow of Perseus* (2023) Claire Heywood i *Medusa's Sisters* (2023) Lauren J.A. Bear.

[519] Warto odnotować, że jedną z pierwszych prób „odpotwornienia" Meduzy podjęła się także Helena Mniszek w dramacie *Pluton i Persefona* (1919). Autorka kreśli scenę, w której na dwór Plutona przybywają Gorgony. Potworzyce chcą prosić o łaskę władcę podziemi, bowiem tylko on potrafi ochronić śmiertelną Meduzę przed śmiercią z rąk Perseusza. Pluton odmawia jej pomocy i z obojętnością godzi się na wydanie jej herosowi. Co również istotne, nakłaniają go do tego nimfy, snując przed nim wizję zdobycia upragnionej partnerki (Kory).

niemalże poetycki język[520]. Te fragmenty opowiadania charakteryzuje pierwszoosobowa narracja: Meduza zwraca się bezpośrednio do odbiorców i odbiorczyń, snując opowieść o swoim życiu, jednocześnie mając świadomość nieuchronnie zbliżającej się śmierci. Podkreśla to również zastosowany przez Boni zabieg przerywania monologu krótkimi, brzmiącymi jak refren zdaniami, opisującymi czynności wykonywane przez tych, którzy przyniosą bohaterce zgubę: „Atena polerowała tarczę. Perseusz ścinał główki kwiatów na wianek dla matki”[521]. Jednakże innowacyjność nie dotyczy już zmian w stosunku do treści pierwowzoru. Opisywane wydarzenia nie wykraczają poza znane dzieje najmłodszej z Gorgon: zgwałconej przez Posejdona, ukaranej przez Atenę i zamordowanej przez Perseusza. Pozyskanie mocy jej morderczego spojrzenia stanowi bowiem pośredni cel misji herosa, którego ostatecznym zadaniem jest ocalenie Argos przed innym morskim potworem. Znany schemat fabularny pozwala dokładnie przewidzieć finał opowiadania, ale na uwagę zasługuje sposób jego przedstawienia, implikujący możliwości nowych interpretacji tragicznych losów Meduzy.

Najbardziej wyraźną różnicą względem oryginału jest rozpisanie narracji na trzy poziomy: oprócz dominującego monologu głównej bohaterki, a także wspomnianych jednozdaniowych wtrąceń o Atenie i Perseuszu, pojawia się punkt widzenia społeczności żyjącej u podnóża góry zamieszkałej przez Meduzę. Reprezentuje ją nieznana z imienia kapłanka, która w inicjalnych scenach opowiadania jest świadkinią przebudzenia potwory: „krzyk niósł się przez wydmy aż nad brzeg morza […]. Zerwała się, przerażona. Wysoki, świdrujący dźwięk wyrwał ją z ciężkiego snu. […] Dotknęła twarz. Łzy? Nie czas na nie, trzeba ostrzec bogów”[522]. Kobieta podejmuje konkretne działania – za pomocą rytualnych ognisk prosi bogów o interwencję i pomoc w pozbyciu się niebezpieczeństwa. Zastosowanie takiego mechanizmu pozwala nakreślić kontekst dla sytuacji, w jakiej znalazła się Meduza.

Bohaterka w zawiązaniu akcji utworu jawi się jako bezduszna potwora oraz źródło zagrożenia dla wszelkich istot żywych. Snuje refleksje dotyczące własnej przeszłości i przerażającej *physis*:

[520] Zob. A. Klęczar, *Labirynty i manowce, albo Eurydyka w piekle egzystencji pure*, „Mały Format” 2023, https://malyformat.com/2023/03/labirynty-i-manowce-albo-eurydyka-w-piekle-egzystencji-pure/ [dostęp 14.03.2025].

[521] K. Boni, *Zabawka bogów*, dz. cyt., s. 187.

[522] Tamże, s. 185.

> Moją matką jest wściekłość, moim ojcem ból.
> Narodziłam się na wzgórzu porośniętym malwami w świątyni z jasnożółtego marmuru. Z grzechotu muszelek i błysku bogini, pod bacznym okiem kamiennych rzeźb. Rodziłam się w bólu na posadzce mokrej od słonej wody. Szczypała mnie w oczy, piekła w rany, przywracała do życia, gdy traciłam przytomność. Pamiętam to dokładnie, choć nie chcę pamiętać. Kim byłam wcześniej – nie wiem, choć chciałabym wiedzieć. Moja skóra zmieniła się w grubą łuskę, pokryła gruzłowatymi, sinymi bliznami. Wodzę po nich zrogowaciałym palcem. Linie nowego życia, dotknięcie boga – lekko łaskoczą, kiedy je głaszczę. […] Za towarzyszy mam węże. Wiją się na mojej głowie, moszczą w kołtunach włosów. Nocą sprowadzają sny o świątyni podpartej marmurowymi kolumnami […]. Jestem potworem[523].

Opis „ponownych" narodzin stanowi nieoczywistą metaforę gwałtu, którego dopuścił się na niej Posejdon. Jednakże nie jest dosłowny i nie dominuje nad narracją. Choć Boni przywołuje go w dalszej części tekstu, to w inicjalnej scenie retellingu zdecydowała się wyeksponować siłę i (nie)zależność swojej protagonistki, skupiając uwagę czytelników nie tyle na samej krzywdzie Meduzy, ile na konsekwencjach traumy, która doprowadza do rozpoczęcia procesu monstryfikacji.

Przeistoczenie Meduzy w potworę jest przede wszystkim aktem samoidentyfikacji i zaakceptowaniem swojego nowego losu. Potwierdza to deklaracja bohaterki, która w symbolicznych słowach – „Jestem potworem" – redefiniuje własną tożsamość i próbuje tym samym „oderwać" się od słabszej, bo skrzywdzonej, wersji siebie. Meduza dokonuje aktu podmiotowej reapropriacji, „zawłaszcza" własną deformację, nadając jej znaczenie, które wykracza poza porządek przemocy. Na szczególną uwagę zasługuje użycie rodzaju męskiego w tej autoidentyfikacji – nie jako błąd językowy, lecz świadomie obrana strategia. Zabieg ten uwypukla dwupłciowość lub transgresyjny charakter odmienionej Meduzy: łączy ona w sobie pierwiastki kobiecy, stanowiący jej esencję biologiczną i mitologiczną, oraz męski, który może być interpretowany jako symboliczna reprezentacja gwałtu dokonanego przez Posejdona. Meduza jawi się jako figura hybrydyczna i liminalna, byt przekraczający binarne podziały płci, zyskujący tym samym wyjątkową moc. Kluczowe w tym kontekście są „zyskane" atrybuty fizyczne.

Skóra bohaterki pokrywa się dodatkową warstwą, grubieje i zostaje osłonięta łuskami. Kulminacyjnym momentem metamorfozy jest jednak przemiana włosów: stają się one autonomicznymi, świadomymi istotami – wężami. W starożytnej ikonografii greckiej gady te kojarzone były z cyklem życia i śmierci, regeneracją (zrzucaniem skóry),

[523] Tamże, s. 186–187.

ale również z kobiecością, szczególnie w aspekcie płodności, intuicji i pierwotnej siły[524]. Miały także duże znaczenie w matriarchalnych kultach Wielkiej Bogini, w których pełniły funkcję łącznika między zaświatami a światem żywych[525]. W analizowanym przedstawieniu Meduzy przejmują one rolę znaku zewnętrznego, ale też towarzyszą jej nowej tożsamości, dochodzi tym samym niejako do „rozszerzenia" własnego „ja" bohaterki. W tym kontekście węże nie tylko stanowią cechę zaświadczającą o potworności, lecz również – a może przede wszystkim – archetypowy znak kobiecej mocy, której nie da się już dłużej ujarzmiać ani wymazać. Swoją obecnością sygnalizują odzyskanie przez bohaterkę prawa do własnego ciała, gniewu i redefinicji samej siebie poza patriarchalną narracją.

W wyniku przeobrażenia Meduzy powstaje *gorgoneion* – przedstawienie jej głowy, które w starożytnej Grecji funkcjonowało jako amulet ochronny[526]. Fizyczna deformacja, utożsamiana z brzydotą, zyskuje w tym kontekście ambiwalentne znaczenie: z jednej strony stanowi narzędzie emancypacji i symboliczny akt wyzwolenia z opresji, z drugiej – przekształca się w oręż zapewniający noszącej go postaci poczucie bezpieczeństwa i autonomii[527]. Podobnie jak w wielu anglosaskich retellingach potworność przestaje być tu wyłącznie wyrazem stygmatyzacji, a zaczyna pełnić funkcję subwersywną, podważającą tradycyjne, patriarchalne konstrukcje kobiecego ciała i jego reprezentacji w kulturze. W ten sposób Boni odchodzi od przedstawienia Meduzy jako ofiary, konstruując ją jako postać zachowującą podmiotowość mimo doznanej przemocy. Przepełniona furią i bólem bohaterka rozpoczyna walkę o przetrwanie w świecie bogów, którzy zesłali na nią tak wiele cierpienia.

Jednakże to symboliczne zaakceptowanie narzuconej roli kobiety wyklętej nie gwarantuje jej spokoju i bezpieczeństwa. Autorka zmienia bieg akcji poprzez ponowne zetknięcie się głównej bohaterki z patriarchalną władzą reprezentowaną przez

[524] Więcej o przedstawieniach Meduzy i ich obecności w kulturze zob. M. Beard, *Women & Power: A Manifesto*, London 2017, pp. 61–67.

[525] Są stałym elementem przedstawień tych bóstw chtonicznych. Zob. M. Gimbutas, *The Language of the Goddess*… dz. cyt., pp. 219–223.

[526] Był to wisior z głową Meduzy, zazwyczaj przedstawioną jako wyjątkowo szpetna, noszony w celach ochronnych. Jego pochodzenie nie jest pewne; w przekonaniu ówczesnych Greków i Greczynek miał odstraszać złe moce i zapewniać pomyślność. Zob. J.E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, New Jersey 1991, pp. 187–188.

[527] O takim wykorzystaniu „brzydoty" jako źródła siły w narracjach kobiecych wspomina także Emily Erwin Culpepper. Zob. taż, *Body, Power and Liberation: Feminist Theological Reflections* [in:] *Feminist Theology: A Reader*, ed. A. Loades, Louisville 1990, pp. 183–192.

bezimiennych herosów, którzy podejmują się zadania zgładzenia jej. Co interesujące, mężczyźni nie mają ku temu wyraźnych powodów – Meduza nie krzywdzi mieszkańców i mieszkanek pobliskiej wioski. Używa przemocy tylko w samoobronie:

> To bogowie mnie odszukali i wskazali im drogę. Lubią dobrą rozrywkę. Najpierw dają im włócznie, miecze i łuki, a potem patrzą, jak rozrywam ich na strzępy. Niektórzy nawet nie walczą. Rzucają broń i biegną, wśród kamieni, do wylotu wąwozu. […] Powołali mnie do zabijania, furia lecąca na czarnych skrzydłach w wirach piachu, w bryzgach morskiej piany. Więc zabijam[528].

Postępowanie śmiałków można odczytać jako kolejne próby symbolicznego ponowienia gwałtu, w których przemoc zostaje przebrana w kostium heroicznej wyprawy. Manifestująca się w ten sposób obecność patriarchatu podkreśla systemowy charakter przemocy, której Meduza doświadcza nawet w izolacji – nie jako serii jednostkowych aktów agresji, co mechanizmu wciąż reprodukowanego przez porządek symboliczny. Co znamienne, bohaterka pozostaje w pełni świadoma ironii własnego położenia: podkreśla, że nie wybrała roli zabójczyni, lecz została w nią wtłoczona, zmuszona do uczestnictwa w krwawym spektaklu, którego reguły ustanowili bogowie Olimpu dla własnej rozrywki.

Kluczowe jest przy tym rozróżnienie poziomów władzy: śmiałkowie, choć inicjują akty przemocy, nie stanowią dla Meduzy realnego zagrożenia. Właściwymi sprawcami pozostają bogowie – to oni nieustannie przywołują traumę gwałtu, sankcjonują jej potworność i wymuszają zachowania zgodne z narzuconą rolą. W tym sensie Meduza funkcjonuje jako figura „nagiego życia" w rozumieniu Giorgia Agambena: byt pozbawiony ochrony symbolicznej i politycznej, który może być bezkarnie wystawiany na przemoc i instrumentalizowany, a zarazem pozostaje niezbędny dla podtrzymania porządku władzy[529]. Jej ciało – naznaczone pierwotnym aktem przemocy – zostaje wpisane w strefę wyjątku, w której zabijanie nie wymaga usprawiedliwienia, ponieważ zostało zmitologizowane.

Jednocześnie doświadczenie Meduzy można opisać w kategoriach wypracowanych przez Cathy Caruth, która postrzega traumę jako formę przymusu powtórzenia[530]. Każda

[528] K. Boni, *Zabawka* bogów…, dz. cyt., s. 188–189.

[529] Wspominaną teorię badacz omawia w rozdziale *Upolitycznienie życia*, zob. G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 163–172.

[530] Zob. C. Caruth, *Introduction: The Wound and The Voice* [in:] tejże, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore–London 1996, pp. 1–9.

kolejna konfrontacja nie stanowi nowego wydarzenia, a rekonstrukcję pierwotnej krzywdy, która nigdy nie została symbolicznie przepracowana ani uznana. Przemoc, raz uruchomiona, domaga się nieustannej reprodukcji, a ofiara zostaje zmuszona do odgrywania narzuconej jej roli – w tym przypadku roli potwory – co prowadzi do wtórnej wiktymizacji[531]. Meduza nie jest zatem ani w pełni sprawczynią, ani jedynie ofiarą, lecz figurą przemocy wymuszonej, zawieszoną pomiędzy odpowiedzialnością a całkowitym jej brakiem.

Co jednak najsitotniejsze, tak skonstruowany obraz można odczytać przez pryzmat ustaleń właściwych dla feminizmu czwartej fali. W tej perspektywie Boni, zamiast oferować figurę emancypacyjnego triumfu charakterystycznego dla postfeminizmu, obnaża mechanizmy, dzięki którym przemoc wobec kobiet zostaje znormalizowana, estetyzowana i powtarzana. Losy Meduzy stają się w ten sposób nie tyle mitem o potworze, ile krytycznym zwierciadłem porządku odpowiedzialnego za (re)produkcję potworności i wykorzystywania jej do własnej legitymizacji.

Kontynuacją tej logiki jest wprowadzenie przez Boni postaci kapłanki – sojuszniczki Meduzy, która, analogicznie do Anny In w *Grobowcach świata*, przejmuje rolę psychopompy, pośredniczki między doświadczeniem przemocy a możliwością jego przekroczenia. Zwróćmy uwagę, że moment ten, symbolicznie nawiązujący do idei siostrzeństwa, jest efektem sennych wizji ludzi żyjących u zbocza góry, halucynacji ewokowanych obecnością bohaterki. Gorgona staje się swego rodzaju lustrem dla ich traum[532]. To w nim metaforycznie odbijają się doświadczenia duchowej przewodniczki plemienia[533], która również została w przeszłości zgwałcona. Jej wizyta to gest solidarności z Meduzą. Dzięki niej bohaterka przypomina sobie swoją tożsamość:

> Moją babką jest Gaja, a dziadkiem jej syn Ocean. Moją matką jest Keto, władczyni potworów, moim ojcem morski potwór Forkos, jej brat. Moje rodzeństwo jest tak liczne jak gwiazdy na niebie, rządzi ruchem chmur i wiatrów, wzburza i wstrzymuje fale. Nasz ród jest starszy od czasu, tak stary jak świat, jak matka Ziemia […]. Urodziłam się gotowa. Moje zęby – perły, usta – koralowce, a oczy – bursztyny. Podlegały mi morskie i ziemskie stworzenia. Oto ja! Władnąca. Prastara pierwotna siła. Nowi bogowie chcieli, żeby o nas zapomniano, siłą zmuszali do służenia w ich świątyniach. […] Raz na tysiąc lat – jak każdy z prastarych – szłam

[531] Zob. tamże.

[532] Zob. T. Kucmin, A. Kucmin, A. Nogalski, S. Sojczuk, M. Jojczuk, *Historia traumy i zaburzeń potraumatycznych w literaturze*, „Psychiatria Polska" 2016, nr 50, s. 269–281.

[533] Zob. Lacanowski opis fazy lustra: J. Lacan, *The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire* [w:] tegoż, *Écrits. The First Complete Edition in English*, tłum. B. Fink, New York–London 2006, pp. 671–702; J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, tłum. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia" 1987, nr 4, s. 5–9.

> na Olimp. Czas się wtedy wykrzywiał. Wśród olimpijczyków słabły moje moce. […] Kiedy poczułam jego zapach, […] [p]owinnam wiedzieć, że to pułapka[534].

Te informacje pozwalają na dekonstrukcję procesu monstryfikacji, którego ofiarą stała się protagonistka. W tym momencie zmienia się czas narracyjny. Stopniowo zostaje odtworzona historia Meduzy wraz z wszystkimi tajemnicami jej towarzyszącymi (knowania Posejdona i odebranie władzy od dziedziczki najstarszej generacji bóstw). Chęć symbolicznego „zdobycia" protagonistki nie jest zatem wynikiem pożądania – to przejaw lęku przed jej mocą będącą zagrożeniem dla nowo ustanowionego ładu. W tym kontekście gwałt to nie tylko jednostkowy akt przemocy, ale przede wszystkim starcie pomiędzy pierwotnym (a przez to także w pewnym aspekcie matriarchalnym), porządkiem a nowym, patriarchalnym. Gwałt na Meduzie miał być czynem sankcjonującym dominację Olimpu i legitymizującym jego rządy. Monstryfikacja jest konieczna – przemoc fizyczna nie spowodowała oczekiwanego podporządkowania i uległości, wręcz „dozbroiła" Meduzę, czyniąc z niej uosobienie kobiecego gniewu. Zauważyła to Hélène Cixous, która w kanonicznym już manifeście *Śmiech Meduzy* (1976) formułuje koncepcję dotyczącą kobiecej ekspresji twórczej. Najciekawsza jest jednak jej interpretacja głowy Gorgony, mająca symbolizować kobiece genitalia, zaś dekapitacja to kastracja kobiety, uciszanie jej[535]. Podobny mechanizm można zaobserwować w analizowanym opowiadaniu – bogowie olimpijscy, usiłując podporządkować sobie Meduzę i zniszczyć jej niezależność, nie osiągają zamierzonego rezultatu. Monstryfikacja bohaterki nie prowadzi bowiem do jej ostatecznego upokorzenia i wykluczenia, przeciwnie, wzmacnia jej autonomię oraz stanowi symbol oporu wobec narzuconego porządku. I choć proces ten przynosi Meduzie pewne korzyści, ułatwia też doprowadzenie do jej zagłady. Udaje się to jednemu z nich, wyraźnie faworyzowanemu przez bóstwa synowi Zeusa, Perseuszowi.

Scena egzekucji zamyka opowiadanie. Znaczące jest umiejscowienie postaci względem siebie. Meduza, pozornie niczego nieświadoma, siedzi tyłem do napastników, Perseusza i Ateny, przygotowujących się do zadania zabójczego ciosu:

> Widziałam jego odbicie w wodzie. Sandały zabrane Hermesowi, czapka niewidka pożyczona od Hermesa, diamentowy sierp, który Atena wybłagała u Zeusa. Kolejny chłopczyk, którego

[534] K. Boni, *Zabawka bogów*, dz. cyt., s. 197–198.

[535] Zob. H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6, s. 168–188 oraz S. Chutnik, *Meduza na strychu. O teorii i praktyce procesu twórczego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica" 2022, nr 80, s. 11–22.

> rodzice ubrali na wojnę. Miałam nadzieję, że przynajmniej ostatni będzie choć trochę inny. Ale nowych bogów nie stać na więcej[536].

Pojawia się tu charakterystyczny dla współczesnych retellingów mechanizm deheroizacji postaci męskich. Perseusz w patriarchalnych wersjach przedstawiany był jako dokonujący niemożliwych czynów zwycięzca, a przede wszystkim wybawca ludności od tyranów i założyciel miast (Myken i Tirynsu). W uznaniu za jego dokonania po śmierci bogowie przenieśli jego ciało na sklepienie niebieskie jako gwiazdozbiór[537]. W opowiadaniu Boni zostaje przedstawiony skrajnie odmienny wizerunek syna Zeusa: jawi się on jako niedojrzały mężczyzna, wręcz chłopiec – jak podkreśla bohaterka – który nie jest gotowy do wykonania zleconego mu zadania. Jego niegotowość podkreśla także posiadany rynsztunek. Co warte odnotowania, Perseusz nie zostaje obdarowany boską łaską w sposób spontaniczny ani bezinteresowny. Przeciwnie – artefakty, które mają mu umożliwić wykonanie zadania, zostają udostępnione pośrednio, często po negocjacjach i prośbach, a nie jako wyraz ojcowskiej troski czy jednoznacznej faworyzacji. Sierp trafia do bohatera za sprawą Ateny, która musi interweniować u Zeusa, zaś pozostałe artefakty zostają raczej chwilowo „użyczone" niż ofiarowane. W tym sensie olimpijskie „doposażenie" Perseusza nie tyle wzmacnia jego podmiotowość, ile maskuje jego brak realnej sprawczości. Bohater staje się wykonawcą zadania zaprojektowanego przez innych, a sukces zależy od technologiczno-magicznego zaplecza, do którego nie ma autonomicznego dostępu. Władza pozostaje po stronie bogów, podczas gdy ciało wojownika funkcjonuje jako zinstrumentalizowane. Taki model wsparcia nie świadczy więc o męskiej solidarności czy uprzywilejowaniu syna, lecz ujawnia mechanizm patriarchalnej selekcji, w której nawet mężczyzna musi zasłużyć na tymczasowe „uzbrojenie". Odwołanie do refleksji Cixous nie dotyczy tylko przeciwstawienia „uprzywilejowanych mężczyzn" i „wykluczonych kobiet", a strukturalnej logiki braku: kobieta zostaje wykluczona jako podmiot, mężczyzna zaś dopuszczony wyłącznie jako nośnik cudzej woli i cudzych narzędzi. W przypadku Perseusza pozbawienie Meduzy głowy można rozpatrywać także jako pewnego rodzaju „test" na męskość, ale również legitymizację patriarchalnej władzy, nad niechcącymi się podporządkować kobietami, które reprezentuje Meduza.

[536] K. Boni, *Zabawka bogów*, dz. cyt., s. 199.
[537] Zob. D. Ogden, *Perseus*, London 2008, p. 3.

Wieńcząca utwór konfrontacja z potworą nie przebiega jednak tak chwalebnie, jak zostało to opisane w wersji Owidiusza. Co znamienne, źródłem przerażenia Perseusza nie jest potworność ciała Meduzy, a jej śmiech. To właśnie on okazuje się doświadczeniem granicznym, sięgającym „głębiej" niż jakikolwiek wizualny znak grozy, uruchamiającym w bohaterze to, co dotąd pozostawało wyparte:

> Odwróciła się w jego stronę, uniósł tarczę, żeby osłonić twarz. Roześmiała się. Dziko. Szalenie. Oczy miała zamknięte. Upuścił sierp. Ten śmiech przerażał go bardziej niż jej szpony i węże na głowie. Sięgał głębiej niż Perseusz kiedykolwiek pozwolił sobie sięgnąć. Budził w nim coś, o czym nawet nie wiedział, że tam było.
> – Zamilcz! – Wrzask zamienił się w pisk. Perseusz schylił się po sierp, osłaniając twarz tarczą[538].

Śmiech Meduzy sytuuje ją w rejestrze figury wariatki lub dzikuski – postaci, której ekspresja wymyka się porządkowi rozumu, języka i kontroli. W kulturze patriarchalnej tego rodzaju kobieca ekspresywność bywała tradycyjnie patologizowana i marginalizowana, interpretowana jako „szaleństwo" właśnie dlatego, że nie poddaje się racjonalizacji ani dyscyplinowaniu[539]. W tym sensie Boni wpisuje Meduzę w długą tradycję reprezentacji kobiecej inności jako groźnej nie ze względu na fizyczną siłę, lecz na afekt, który nie daje się podporządkować narracji heroicznej ani mitowi męskiej sprawczości. Interpretacja ta również koresponduje z rozpoznaniami Cixous, dla której śmiech Meduzy staje się figurą kobiecego pisania i kobiecej ekspresji – żywiołowej, nieprzewidywalnej, podważającej fallocentryczny porządek sensu. Śmiech bohaterki nie jest tu oznaką obłędu w sensie klinicznym, a aktem oporu wobec przypisanej jej roli potwory, a zarazem chwilowym odzyskaniem podmiotowości. To dlatego Perseusz reaguje panicznie: upuszcza broń, krzyczy, osłania twarz, a jego okrzyk brzmi jak próba ponownego narzucenia kontroli i przywrócenia hierarchii, w której kobieta – zwłaszcza ta naznaczona traumą – ma pozostać milcząca.

Kluczowa jest tutaj obecność Ateny, która, stojąc za plecami herosa, nie tylko wspiera go (sankcjonując w ten sposób „słuszność" ataku), co aktywnie uczestniczy w wykonaniu wyroku. To jej ręka literalnie „prowadzi" ostrze Perseusza, co dowodzi, że to

[538] K. Boni, *Zabawka bogów*, dz. cyt., s. 199.

[539] Zob. m.in. S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven–London 1979; E. Showalter, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*, Virago–London 1987; M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987. W ujęciach tych „szaleństwo" funkcjonuje nie jako kategoria medyczna, lecz jako kulturowy mechanizm dyscyplinowania kobiecej ekspresji, afektu i nieposłuszeństwa wobec norm patriarchalnych.

ona symbolicznie „domyka" narrację o potworności Meduzy, której była inicjatorką. Atena nie działa jednak jako autonomiczna postać, a raczej funkcjonariuszka i egzekutorka patriarchalnego porządku. Jej działania wpisują się w proces, który Michel Foucault określił mianem „reżimu prawdy". Pojęcie to odnosi się do zbioru dyskursywnych mechanizmów ustanawiających, kontrolujących i reprodukujących wiedzę uznawaną w danym czasie i miejscu za prawdziwą[540]. Dla Foucaulta prawda nie jest kategorią uniwersalną ani transcendentną, lecz konstruktem społecznym i politycznym: efektem działania instytucji, systemów edukacyjnych, formacji naukowych, a także praktyk kulturowych i religijnych, które „produkują" wiedzę zgodną z interesami struktur władzy[541].

W tym kontekście Atena funkcjonuje jako przedstawicielka dyskursu władzy, której rola polega na reprodukcji i legitymizacji represyjnego porządku. Zgodnie z Foucaultowską koncepcją, reżim prawdy nie działa jedynie poprzez przemoc fizyczną, a poprzez kontrolę narracji, decydując o tym, kto może mówić, w jaki sposób, z jakim autorytetem i do jakiego celu. Atena, przemawiając w imieniu bogów, ucisza Meduzę, nie dopuszczając do zaistnienia jej wersji wydarzeń. Interwencja bogini staje się więc aktem symbolicznego wymazania, nie tylko kończy fizyczną egzystencję Gorgony, co przede wszystkim odbiera jej prawo do opowiedzenia o własnej traumie.

Moment morderstwa bohaterki należy postrzegać jako triumf patriarchalnej narracji, w której kobieta, nawet jako ofiara, jest piętnowana, uprzedmiotowiona i wykorzystywana w grze o dominację (zdobycie jej głowy było potrzebne, aby zabić innego morskiego potwora). W tym kontekście dekapitacja symbolizuje jej redukcję do roli obiektu-trofeum, które ma potwierdzać bohaterstwo mężczyzny i władzę bogów[542]. Jednakże patriarchalna opowieść o zwycięstwie zostaje podważona, bowiem Boni wprowadza istotną modyfikację. Wymowa zabójstwa zostaje zmieniona przez gest Meduzy, która unosi wężowe włosy, tym samym odsłaniając szyję i „ułatwiając" Perseuszowi wykonanie zadania. Jednocześnie wypowiada słowa: „i tak nie przestaniesz

[540] Zob. M. Foucault, *Truth and Power* [in:] *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, ed. C. Gordon, trans. tenże, New York 1980, p. 131.

[541] Zob. M. Foucault, *Historia seksualności*…, dz. cyt., s. 27–28.

[542] Głowę Meduzy odnajdziemy także na tarczy Ateny. Wspomina o tym Homer w *Iliadzie*. Zob. tenże, *Iliada,* tłum. K. Jeżewska, Warszawa 1999, s. 191.

się mnie bać. Nigdy nie przestaniecie się mnie bać”[543]. W tym symbolicznym akcie dobrowolnego poddania się ujawnia się pozorna sprzeczność: rezygnacja z walki staje się przejawem sprawczości, który dezawuuje „heroiczny” triumf Perseusza.

Wypowiedź bohaterki bezpośrednio można ponownie odnieść do przekonań Cixous. Meduza, choć w tym momencie symbolicznie wykastrowana, nadal reprezentuje pierwotną siłę kobiecej ekspresji, tę, której nie da się całkowicie stłumić, mimo wszelkich prób jej wymazania czy ujarzmienia. Kluczową rolę odgrywa jej śmiech, także dostrzeżony przez francuską krytyczkę. Oddzielona od ciała głowa nadal ma moc, jej spojrzenie wciąż zamienia w kamień. W ten sposób śmierć nie staje się końcem, lecz momentem przejścia, bowiem protagonistka, choć fizycznie unicestwiona, pozostaje obecna w zbiorowej wyobraźni jako symbol kobiecego buntu i gniewu. Cixous podkreśla, że patriarchat obawia się nie tylko fizycznej obecności silnych kobiet, ale także ich głosu, który może podważyć struktury władzy. Gest odsłonięcia szyi i dobrowolnego poddania się Perseuszowi paradoksalnie odbiera mu zwycięstwo – bohater nie triumfuje, zostaje z lękiem, który nigdy go nie opuści. Tym samym Gorgona nawet po śmierci wciąż stanowi zagrożenie.

W opowiadaniu Boni Meduza nie tyle zostaje jednoznacznie zrehabilitowana jako figura emancypacyjnego oporu, ile ukazana jako podmiot uwięziony w sytuacji bez wyjścia. Jej decyzja o przyjęciu śmierci nie musi być odczytywana wyłącznie jako akt sprawczości, lecz także jako wyraz przekonania, że z roli „zabawki bogów”, figury permanentnie wystawionej na przemoc i instrumentalizację, nie istnieje inna droga ucieczki niż unicestwienie własnej jednostkowej egzystencji. Dobrowolność tego aktu nie znosi jego tragicznego wymiaru – przeciwnie, podkreśla radykalność opresji, w której nawet gest decyzyjności realizuje się w horyzoncie śmierci. W tym sensie Meduza zachowuje pozorną podmiotowość, naznaczoną doświadczeniem „nagiego życia”, pozbawionego realnej ochrony i alternatywnego scenariusza przyszłości. Jej śmierć nie tyle rozwiązuje konflikt, ile obnaża mechanizm, w którym kobieca figura zostaje dopuszczona do głosu jedynie pod warunkiem własnej anihliacji.

W analizowanym retellingu Boni nie oferuje postfeministycznej narracji emancypacyjnej a odsłania ryzyko, jakie niesie nawet krytyczna, feministyczna

[543] K. Boni, *Zabawka bogów*, dz. cyt., s. 199.

reinterpretacja mitu: możliwość ponownego przekształcenia bohaterki w figurę symboliczną kosztem jej jednostkowego istnienia. W tym kontekście twierdzenie Rosi Braidotti, która zauważa, że „figury monstrualne są nie tylko przestrzenią marginalizacji, ale również miejscem, w którym może zaistnieć alternatywna podmiotowość”[544] wymaga doprecyzowania. Należy zgodzić się z badaczką, że „figury monstrualne” mogą stanowić przestrzeń wyłaniania się alternatywnej podmiotowości, jednak w przypadku Meduzy potencjał ten realizuje się przede wszystkim na poziomie znaczenia, nie zaś egzystencji. Monstrualność bohaterki zostaje przekształcona w znak oporu wobec hegemonicznego dyskursu patriarchalnego, ale cena tej transformacji pozostaje wysoka: Meduza jako jednostka musi umrzeć, aby mogła funkcjonować jako figura. W retelling nie tyle zniesiono przemoc mitu, ile ujawniono jej nieprzekraczalność.

Co jednak najistotniejsze, dzięki zastosowanej strategii monstryfikacji autorka obnaża mechanizmy ukrytego przymusu kulturowego, które regulują stosunek do ciała odmieńczego – nie tylko kobiecego, lecz także klasowo, fizycznie i symbolicznie „innego”. Kluczowe staje się tu ciało przedstawiane jako potworne: naznaczone odchyleniem od normy, a przez to jednocześnie piętnowane i dyscyplinowane, zarazem intensywnie fetyszyzowane, poddane spojrzeniu, pożądaniu i kulturowej konsumpcji. Tego rodzaju ambiwalencja wpisuje się w tradycję traktowania odmienności niczym widowiska – od rzymskich igrzysk i erotyzacji gladiatorów funkcjonujących jako „inni” wobec obywatelskiego ideału męskości, przez dworskie praktyki utrzymywania karłów, aż po nowoczesne cyrki osobliwości[545]. W tym sensie monstrualność nie jest tu kategorią ontologiczną, a relacyjną: powstaje w spojrzeniu władzy, która zarazem wyklucza i zawłaszcza. Ciała odmieńcze funkcjonują jako swoiste „zabawki bogów” – figury pozbawione realnej podmiotowości, podporządkowane logice spektaklu, przyjemności i kontroli, nawet wówczas, gdy pozornie obdarzane są wyjątkowym statusem[546]. Tytuł retellingu nie ma więc charakteru metaforycznego, lecz demaskatorski: wskazuje na

[544] R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge 2002, p. 90.

[545] Zob. m.in. T. Wiedemann, *Emperors and Gladiators*, London–New York 1992; M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, zwłaszcza rozdziały poświęcone spektaklowi i ciału jako obiektowi władzy. W literaturze przedmiotu podkreśla się, że gladiator – jako figura klasowo i symbolicznie „niższa”, a zarazem hiperwidzialna – funkcjonował jednocześnie jako obiekt wstrętu i erotycznej fascynacji, szczególnie w relacjach elitarnych kobiet, co czyni go przykładem ambiwalentnego statusu ciała odmieńczego w porządku widowiskowym.

[546] Wspomina o tym m.in. A. McCullough, *Female Gladiators in Imperial Rome: Literary Context and Historical Fact*, „The Classical World” 2008, pp. 197–209.

strukturalny mechanizm, w którym to, co inne, zostaje przechwycone przez porządek hegemoniczny i zredukowane do roli obiektu – fascynującego, użytecznego i jednorazowego.

Ów ambiwalentny stosunek do kobiecej cielesności dostrzegła także Barbara Creed, wskazując, że potworność kobiety w kulturze Zachodu często wiąże się z jej biologiczną i seksualną „nadmiarowością", która zagraża porządkowi społecznemu[547]. Meduza – z hybrydycznym ciałem: petryfikującym spojrzeniem i wężowymi włosami – uosabia to napięcie w sposób radykalny. W analizowanym utworze jej fizyczność nie jest źródłem hańby, a nośnikiem siły: śmierć protagonistki nie kończy opowieści, lecz otwiera ją na nowe formy pisania (o) kobiecości.

Tym samym *Zabawka bogów* przekracza ramy reinterpretacji mitu, stając się narzędziem, dzięki któremu zostaje zdekonstruowane przemocowe przesłanie oryginalnej wersji. W jego miejsce autorka proponuje alternatywne rozumienie kobiecej „inności", bowiem Meduza zyskuje podmiotowość nie z powodu swojej monstrualności, ale właśnie dzięki niej. To, co miało być końcem (śmierć bohaterki), staje się początkiem – w wymiarze symbolicznym i literackim – nowej opowieści, w której kobieta nie musi już milczeć ani bać się własnej siły, zwłaszcza tej, która pochodzi z jej osobistych doświadczeń i traum.

### II.2.2. Medea, czyli potwornienie w imię wolności

Zamknięcie opowieści o Meduzie nie oznacza końca rozważań nad mechanizmami monstryfikacji w retellingach mitów tworzonych przez polskie pisarki. Przeciwnie, stanowi punkt wyjścia do dalszej analizy tego, w jaki sposób kobiecość bywa przedstawiana jako zagrożenie i dewiacja nie tylko poprzez cielesną deformację, lecz również kulturowe praktyki stygmatyzacji i wykluczania. Kolejnym przykładem zastosowania strategii monstryfikacji jest opowiadanie Agnieszki Jelonek *Dzikuska, czyli jak Grecy wynaleźli barbarzyństwo*.

Autorka sięga po postać Medei, jedną z najbardziej wielowymiarowych i kontrowersyjnych (o czym przyjdzie jeszcze powiedzieć) bohaterek mitologii greckiej, by podjąć próbę jej kulturowej rehabilitacji. W przeciwieństwie do Meduzy w retellingu

[547] Zob. B. Creed, *The Monstrous-Feminine*…, dz. cyt., pp. 3–5.

Katarzyny Boni, monstrualność Medei w prozie Jelonek nie zostaje wyrażona poprzez dosłowną deformację ciała czy przemiany w potworę. Kobieta staje się raczej alegorią procesu społecznej stygmatyzacji, wykluczenia i przykładem transformacji kobiecej „inności" w figurę obcej, ekskludowanej barbarzynki, która (tak jak w *Zabawce bogów*) jawi się jako zagrożenie dla androcentrycznego porządku. Zanim jednak przejdę do szczegółowego omówienia, zasadne wydaje się krótkie przypomnienie kluczowych aspektów z historii Medei oraz jej funkcjonowania w europejskim imaginarium kulturowym. Pozwoli to uchwycić kierunek proponowanej przez Jelonek (re)interpretacji oraz wprowadzone modyfikacje antycznego pierwowzoru.

Medea, córka króla Kolchidy Ajetesa i nimfy Idyi, bratanica Kirke, wnuczka Heliosa i Perseidy, jest jedną z najbardziej znanych wiedźm z greckiej mitologii. Jej imię oznacza „intrygantkę, spiskowczynię"[548]. Bywa przedstawiana jako kapłanka bogini Hekate lub – podobnie jak jej ciotka – czarodziejka, wykorzystująca znajomość ziół. Pierwszy raz pojawia się w *Teogonii* Hezjoda, lecz najbardziej znaną wersją mitu o niej jest tragedia Eurypidesa – *Medea* – oraz epos *Wyprawa Argonautów po złote runo* Apolloniosa z Rodos. Miała siostrę Chalkiope (żonę Friksosa) i brata Apsyrtosa.

Choć przywołane wersje jej historii różnią się w wielu szczegółach, to niezmiennie pojawiają się w nich stałe motywy takie jak: miłość do Jazona, zdrada mężczyzny, nieposłuszeństwo Medei wobec norm i oczekiwań społecznych, związana z nim zemsta oraz dzieciobójstwo jako następstwo wyobcowania i desperacji.

Według najbardziej rozpowszechnionej wersji mitu, gdy do brzegów Kolchidy dopłynął Jazon, książę Jolkos, chcący zdobyć ukrywane na wyspie złote runo, Medea – pod wpływem czaru Afrodyty i Erosa – miała zakochać się w młodzieńcu i zaoferować pomoc w trzech próbach wyznaczonych przez Ajetesa (zaoraniu pola ziejącymi ogniem wołami, zasianiu smoczych zębów i pokonaniu wojowników, którzy z nich wyrośli, oraz w konfrontacji ze smokiem strzegącym złotego runa) w zamian za obietnicę małżeństwa. W trakcie dramatycznej ucieczki z ojczyzny Medea, chcąc opóźnić pościg zorganizowany przez ojca, zamordowała Apsyrtosa, którego ciało rozczłonkowała i nakazała rozrzucić za burtą statku. W ten sposób zmusiła Ajetesa do postoju i zebrania szczątków syna.

[548] M. Grant, J. Hazel, *Who's who in Classical Mythology*, London 2003, p. 32. Zob. także [hasło] *Medea* [w:] H. Furgo, *Boginie, dziewice, potworzyce. Leksykon kobiet w mitologii greckiej*, Warszawa 2022, s. 427–437.

Następnie wspólnie z Argonautami udała się na wyspę Ajaję, gdzie zabiegała o rytualne oczyszczenie z win u swojej krewniaczki Kirke[549]. Kolejnym etapem podróży była rodzinna wyspa Jazona, Jolkos. Medea ponownie wykorzystała swoje magiczne umiejętności, aby pomóc Jazonowi odzyskać tron z rąk jego wuja-uzurpatora, Peliasa. Manipulując córkami króla, przekonała je, że dzięki posiadanej wiedzy i czarom potrafi przywracać do życia i jednocześnie odmładzać wskrzeszane istoty. Na dowód swoich słów „przywróciła" do życia jagnię. Zwiedzione dziewczęta poćwiartowały swojego ojca w nadziei na przywrócenie mu sił witalnych. Wkrótce podstęp Medei wyszedł na jaw, co wzbudziło przerażenie i niechęć poddanych do Jazona i jego partnerki. Narastająca wrogość społeczności Jolkos zmusiła parę do opuszczenia miasta. Na miejsce wygnania wybrali Korynt, gdzie zawarli związek małżeński i doczekali synów Mermerosa i Feresa. Jednak ich pozornie udane pożycie nie doczekało się *happy endu*.

Jazon, dążąc do wzmocnienia swojej pozycji politycznej, postanowił poślubić Glauke, młodą córkę króla Koryntu, Kreona. Zdradzona i upokorzona żona poprzysięgła zemstę. Przesłała rywalce zatrutą szatę ślubną, wyjaśniając w liście, że to znak zgody i akceptacji swojego losu. Zachwycona prezentem dziewczyna ubrała suknię, a zawarte w niej toksyny doprowadziły do jej bolesnej śmierci. Ofiarą został również jej ojciec: chcąc ratować córkę, dotknął nasączonego trucizną materiału[550]. Jednakże śmierć konkurentki to nie koniec *vendetty* Medei, która popełniła jedną z najstraszliwszych zbrodni – dzieciobójstwo. Kobieta bowiem dodała silnie trującej substancji do kolacji Mermerosa i Feresa, a później porzuciła ich we własnych łóżkach, żeby Jazon mógł odnaleźć zwłoki synów. Następnie zbiegła do Aten, gdzie została przyjęta przez króla Egeusza. Z ich związku narodził się syn, Medus, który według niektórych przekazów dał początek medyjskiej dynastii[551].

W świetle przytoczonych informacji Medea jawi się jako jedna z najbardziej złożonych figur kobiecych w mitologii greckiej. Jej losy ilustrują dramatyczny los kobiety wykluczonej na wielu poziomach: jako cudzoziemki, wiedźmy, matki, kochanki, naznaczonej piętnem własnych (i w pełni świadomych) zbrodni morderczyni, a także, biorąc pod uwagę prezentystyczną perspektywę, kobiety porzuconej na rzecz młodszej,

[549] Zob. E. Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989, pp. 198–202.

[550] Zob. N. Sorkin Rabinowitz, *Greek Tragedy*, Chichester 2008, pp. 90–95.

[551] Zob. E. Griffiths, *Medea*, London-New York 2006, pp. 132–138.

„bardziej odpowiedniej" partnerki. Historia Medei może być odczytywana jako jeden z pierwszych przykładów ageizmu, współczesnego zjawiska dyskryminacji ze względu na wiek, które dotyczy szczególnie kobiet, łącząc się z seksizmem i kulturową fetyszyzacją młodości[552].

Choć Medea bez wątpienia funkcjonuje jako ofiara patriarchalnego porządku, nie sposób uznać ją wyłącznie za niewinną, bezbronną i skrzywdzoną. Tragizm kolchidzkiej księżniczki wynika z tego, że jej losy, mimo iż jest porzucona i zdradzona (choć sama postępuje tak wobec swoich bliskich), nie budzą jednoznacznego współczucia. Podjęte przez nią brutalne działania na rzecz pomocy Jazonowi, oraz tragiczny finał ich małżeństwa, nie pozwalają zaakceptować jej w roli „klasycznej" ofiary. Medea nie wpisuje się w schemat pasywnej, cierpiącej kobiety, nie wywołuje empatii, a raczej lęk i dystans, przez co zostaje symbolicznie „wyciszana" w opowieściach o Jazonie, mimo że jej działania były kluczowe dla powodzenia jego misji.

Warto jednak zauważyć, że pomimo wspomnianych kontrowersji postać Medei w ostatnich latach cieszy się rosnącym zainteresowaniem[553], również na gruncie literatury polskiej. Świadczą o tym między innymi trylogia o Medei (Madzie) Steinbart autorstwa Magdy Knedler[554] oraz wspomniane opowiadanie Agnieszki Jelonek, któremu poświęcę uwagę.

Jelonek, podążając wzorem zachodnich autorek, rekonstruuje historię Medei w sposób odtwórczy. W wielu partiach tekstu mamy do czynienia raczej ze streszczeniem niż z pełnoprawną reinterpretacją mitu. Twórczyni rekonstruuje przebieg wydarzeń znanych z wersji klasycznych, począwszy od dzieciństwa bohaterki i jej relacji z ojcem i młodszym bratem, poprzez związek z Jazonem, aż po jego zdradę i krwawą zemstę

[552] Zob. A. Woodward, *Ageing and Its Discontents: Freud and Other Fictions*, Bloomington 1991; M. Calasanti, K. Slevin, *Age Matters: Realigning Feminist Thinking*, New York-London 2006.

[553] Warto wspomnieć o trzech retellingach wydanych w 2024 roku: *Medea* Eilish Quin, *Medea: Priestess, Princess, Witch* J.J. Taylor oraz *Medea* Rosie Hewlett, która jest znana także pod tytułem *The Witch of Colchis* (być może w celu odróżnienia jej od powieści Quin). Na uwagę zasługują także liczne prace naukowe, w których badacze i badaczki analizują kulturowe przedstawienia Medei. Są to np. książka Kingi Anny Gajdy, będąca próbą interpretacji antycznych dramatów inspirowanych losami Medei (zob. taż, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*, Kraków 2008) czy interdyscyplinarna monografia zbiorowa *Medea in World Artistic Culture*, ed. I. Drachia, L. Gordeziani, L. Gordeziani, Tiblisi 2018.

[554] W jej skład wchodzą: *Medea z Wysypy Wisielców* (2024), *Medea z Wyspy Ognia* (2024) i *Medea z Wysypy Błogosławionych* (2024). Ponieważ jest to powieść historyczna, ilustrująca możliwości awansu kobiety w pierwszej połowie XX wieku, zdecydowałem się ograniczyć jej rolę do kontekstu dla omawianego opowiadania.

Medei, co znacząco ogranicza potencjał retellingu (z tego powodu nie będę zarysowywał fabuły utworu).

Zasygnalizowane niedostatki konstrukcyjne rekompensuje niekonwencjonalna forma narracji, którą wybrała pisarka. Jak odnotowuje w jednym z przypisów, opowiadanie można czytać „na dwa sposoby: albo jako mit, albo jako projekt filmu w stacji telewizyjnej, która musi mieć na uwadze oglądalność”[555]. Stylizacja na scenariusz serialu dotyczy także pozostałych aspektów retellingu: oprócz uwag dotyczących treści (pojawiają się komentarze do poszczególnych wydarzeń, najczęściej nawiązujące do sytuacji politycznej w Polsce[556]), warto jeszcze zwrócić uwagę na kwestie edytorskie. Sekwencje tekstu podzielono krótkimi, trzywyrazowymi frazami pełniącymi funkcję didaskaliów i nakreślającymi odbiorcom oraz odbiorczyniom scenografię, np. „wnętrze, pałac Ajetesa, dzień”[557].

Zastosowany przez Jelonek zabieg implikuje istotne znaczenia w perspektywie odczytania przez nią losów Medei a także samej jej postaci. Z jednej strony twórczyni dąży do wyeksplikowania kulturowego potencjału i ponadczasowości tej historii, która, dzięki obecności takich motywów jak zdrada, zemsta, dzieciobójstwo i kobieca „potworność”, wpisuje się w koncepcję współczesnych formatów medialnych. Mam na myśli zjawisko tzw. estetyzacji przemocy[558] postrzeganej jako środek służący do uatrakcyjnienia narracji, spełniający jednocześnie funkcję emocjonalnego bodźca mającego „przyciągnąć” uwagę potencjalnych widzów i widzek a tym samym zapewnić komercyjny sukces produkcji.

Równocześnie wszystkie ironiczne adnotacje autorki należy odczytywać jako satyrę na współcześnie dominującą medializację cierpienia[559]. Jelonek, poprzez zaakcentowaną

[555] A. Jelonek, *Dzikuska*…, dz. cyt., s. 133.

[556] Należy do nich m.in. komentarz dotyczący pojawiającego się w opowiadaniu rozgwieżdżonego nieba („Może nie odwołujmy się do gwiazd? Zwłaszcza, że mówimy tu o kobiecym gniewie i może kojarzyć się z ***** ***” tamże, s. 135), który jest analogią do tzw. Ruchu Ośmiu Gwiazd, zwłaszcza do ocenzurowanej wersji sloganu, za pomocą którego osoby sympatyzujące z opozycją wyrażały niezadowolenie z polityki rządu Prawa i Sprawiedliwości w latach 2020–2024. Zob. T. Kasprowicz, *Ruch Ośmiu Gwiazd*, https://liberte.pl/ruch-osmiu-gwiazd/ [dostęp: 13.07.2025].

[557] A. Jelonek, *Dzikuska*…, dz. cyt., s. 136.

[558] Pojęcie to zapożyczam od Susan Sontag. Zob. taż, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.

[559] Jak dowodzi Lilie Chouliaraki, medializacja cierpienia to proces, w którym trauma zostaje przekształcona w estetyczny spektakl, podporządkowany logice widowiska i konsumpcji emocji. W konsekwencji prowadzi to do dystansowania się odbiorców i odbiorczyń od realnego wymiaru przedstawianej tragedii a przede wszystkim do banalizacji doświadczeń ofiar. Współczesne media, prezentując cierpienie w sposób „estetyzowany i bezpieczny”, czynią z widzów i widzek biernych

w przytoczonym cytacie konieczność dbania o „oglądalność", ukazuje, jak łatwo tragedia kobiety (a także jednostki w ogóle) może zostać zredukowana do konspektu rozrywkowego widowiska wpisanego w estetykę *true crime* i/lub thrillera psychologicznego, w której cierpienie nie staje się już przedmiotem autentycznego współczucia, lecz zostaje sprowadzone do produktu kultury wizualnej. W tym kontekście trafna okazuje się także diagnoza Angeli Ndalianis, która zauważa, że we współczesnych narracjach audiowizualnych dochodzi do fetyszyzacji przemocy i emocjonalnego ekstremum poprzez ukazywanie ich jako spektaklu, gdzie rozmywa się granica między empatycznym przeżyciem a ekscytacją wywołaną przez brutalność[560]. W tej perspektywie doświadczenia Medei nie prowokują do refleksji: zostają wypaczone i przekształcone w atrakcyjną formę, której jedynym celem jest wzmaganie intensywności przekazu i zaspokojenie konsumpcyjnych oczekiwań odbiorców i odbiorczyń. W rezultacie wprowadzonych modyfikacji Medea, jako postać przekraczająca granice zarówno moralne, jak i społeczne, zostaje wystawiona na pokaz: nie tylko jako bohaterka domagająca się zrozumienia, ale jako potwora, która ma zaspokoić kulturowy „głód" widowiska i rozrywki. Ten zabieg narracyjny, choć pozornie podporządkowany regułom współczesnych mediów, w istocie działa demaskatorsko. Pisarka obnaża dyskurs opowiadania o przemocy, zwłaszcza tej, która dotyczy kobiet, w którym często marginalizuje się jej tragiczny wymiar i zamyka w estetycznej formule, pozbawionej autentycznej i etycznej głębi.

Pierwsze oznaki tak rozumianej strategii monstryfikacji pojawiają się już w dzieciństwie głównej bohaterki. Wówczas staje się obiektem systematycznego wykluczenia wewnątrz własnej rodziny, szczególnie za sprawą młodszego brata, który okazuje jej nie tylko emocjonalny dystans, ale także niechęć i pogardę. Autorka eksponuje te napięcia, ukazując Apsyrtosa jako osobę czerpiącą satysfakcję z psychicznego znęcania się nad siostrą oraz prób jej upokorzenia, co konstytuuje fundament późniejszej potworności dziewczyny:

> Drewniany miecz uderza ją boleśnie w ramię, a kiedy dziewczyna chce je rozmasować, chłopiec popycha ją z całej siły na trawę i opiera tępe ostrze na jej gardle.

„spektatorów" nie tyle pozbawionych realnej etycznej sprawczości, ile wytłumaczonych ze swojej obojętności. Zob. taż, *The Spectatorship of Suffering*, London 2006, pp. 7–12.

[560] Zob. A. Ndalianis, *The Horror Sensorium: Media and the Senses*, Jefferson (NC) 2012, p. 27.

> – Zginiesz w męczarniach – syczy. Te słowa sprawiają mu wielką przyjemność. Najwidoczniej myśli, że kiedy nad górną wargą wysypał mu się ciemny włosek, delikatny jak sierść kociaka, to następne w kolejności jest mordowanie […] – Chcesz krwi? – Medea wkłada sobie rękę pod sukienkę, między nogi, potem wyjmuje dłoń i pokazuje chłopcu. […] Głupek! Może sobie rządzić w domu, ale nie tutaj [na łące – M.G.]. […] Ona i jej siostra Chalkiope cały czas są upominane, żeby słuchać poleceń przyrodniego brata. Ma tego dosyć[561].

Kolchidzki książę zostaje przedstawiony jako niedojrzały, niczym Perseusz w *Zabawce bogów*, młodzieniec, który „chowa" się za rekwizytami, mającymi wyeksponować jego męskość. W przytoczonej scenie dochodzi do szczególnie symbolicznej manifestacji dziecinności bohatera dzierżącego drewniany miecz. Ten pozorny atrybut władzy i męskości zostaje zdekonstruowany już na poziomie materialnym: to zaledwie atrapa, broń służąca do ćwiczeń, bowiem Apsyrtos nie jest jeszcze gotowy, aby władać pełnoprawnym orężem. Poprzez ten rekwizyt autorka podkreśla iluzoryczność roszczeń chłopca do dominacji nad Medeą oraz jego wykluczenie z przestrzeni realnej władzy. W tym kontekście istotny jest także inny szczegół – wąsy, które stereotypowo kojarzone są z dojrzałą męskością[562]. W opisie Jelonek zarost Apsyrtosa jest ledwo widoczny, co wzmacnia jego obraz jako usiłującego odgrywać rolę przyszłego władcy, nieposiadającego jednak ani odpowiednich aspektów cielesnych, ani społecznego przyzwolenia na rzeczywiste sprawowanie kontroli.

Porażkę Apsyrtosa potwierdza również kulminacyjny moment omawianej sceny, w którym Medea ironicznie ofiarowuje mu to, czego nie był w stanie zdobyć swoją „bronią" – własną krew. W kontekście tej konfrontacji znaczenie ma nie tylko gest fizycznego przekroczenia tabu, ale także jego symbolika. To bowiem krew menstruacyjna – znak biologicznej kobiecej dojrzałości – kontrastuje z chłopięcym zarostem. W ten sposób bohaterka nie tylko przejmuje symboliczne „panowanie", lecz również świadomie odwraca porządek władzy płciowej, oparty na patriarchalnym kodzie. Ostentacyjne ukazanie wydzieliny staje się gestem o szczególnym znaczeniu transgresyjnym. Comiesięczne krwawienie, będące w wielu kulturach znakiem nieczystości i powodem społecznego wykluczenia kobiet[563], zostaje tu (ponownie) przekształcone w rekwizyt służący do demonstracji siły i przewagi. Medea nie tylko nie ukrywa tego, co kulturowo stygmatyzowane, ale celowo eksponuje krew jako element władzy cielesnej i

[561] A. Jelonek, *Dzikuska*…, dz. cyt., s. 132–134.

[562] Zob. [hasło] *broda* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*…, dz. cyt., s. 31–32.

[563] Zob. M. Vancauwenbergh, K. Frano, *Women, blood and dangerous things: socio-cultural variation in conceptualization of menstruation*, „Language and Cognition" 2024, no 16, pp. 505–535.

psychicznej. W oczach Apsyrtosa staje się potworą, dewiantką[564], istotą wykraczającą poza ramy powszechnie (w patriarchalnym świecie) znanego i akceptowalnego. Scena zyskuje zatem dodatkowe znaczenie: Medea udowadnia swoją „wyższość" nad bratem dzięki determinacji i braku zahamowań, ale także zostaje niejako naznaczona – staje się osobą, która nie boi się przekraczać granic, nawet kosztem swojego wizerunku czy relacji rodzinnych. Jest to kluczowy moment w retellingu, stanowiący zapowiedź późniejszej bezwzględności księżniczki i jej zdolności do działania wbrew oczekiwaniom społecznym. W tej perspektywie otwierająca utwór kłótnia jest symbolicznym sporem o władzę, który wyznacza trajektorię przyszłych wydarzeń.

Zarysowana opozycja pomiędzy Medeą a Apsyrtosem znajduje swoje rozwinięcie w obrazie rodzinnego domu, który Agnieszka Jelonek rekonstruuje jako przestrzeń emocjonalnej pustki oraz braku rodzicielskiego wsparcia. Matka dziewczyny umiera, kiedy oboje z bratem byli jeszcze małymi dziećmi, co pozostawia trwały ślad w psychice dorastającej Medei. Brak kobiecej figury opiekuńczej, która mogłaby pełnić rolę przewodniczki w procesie dojrzewania, skutkuje nie tylko emocjonalnym deficytem, ale zerwaniem ciągłości dostępu do podstawowego wymiaru kobiecej podmiotowości i dziedzictwa. Warto w tym miejscu sięgnąć po kategorię *mother loss*, rozwijaną m.in. przez Marianne Hirsch, która wskazuje, że utrata rodzicielki – realna bądź symboliczna – może stanowić jedno z kluczowych doświadczeń konstytuujących kobiecą tożsamość. W kontekście literackim brak matki nie ogranicza się wyłącznie do bólu i żalu po stracie; staje się raczej znakiem szerszego braku transmisji kulturowej i afektywnej, która umożliwiałaby identyfikację, rozwój oraz integrację kobiecego „ja"[565]. Nieobecność matki prowadzi do przerwaniem kobiecej genealogii, w efekcie czego dorastająca Medea zostaje pozbawiona nie tylko troski, ale i dostępu do wiedzy, nierozerwalnie wiążącej się z magią, intuicją i sprawczością.

[564] Termin dewiant obejmuje „każdą jednostkę, która ze względu na wrodzone dyspozycje lub akcydentalny wpływ wczesnego wychowywania, czy sprzeczne wpływy jakiejś heterogenicznej sytuacji kulturowej, została kulturowo wywłaszczona, jednostkę, dla której naczelne zasady jej społeczeństwa brzmią bezsensownie, nierealnie, nie do przyjęcia albo wręcz błędnie". M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego,* tłum. J. Hołówka, Warszawa 2000, s. 289.

[565] Zob. M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington 1989, pp. 9–12. O doświadczeniu „braku" matki wspominają także inne badaczki, m.in. Andrea O'Reilly (*Toni Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart*, New York 2004) i Marina Warner (*From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, New York 1995).

W świecie przedstawionym w opowiadaniu Jelonek kobiecość zostaje zatem przedstawiona jako nieciągła, odizolowana i pozbawiona mechanizmów legitymizacji. Choć pisarka, podobnie jak inne współczesne autorki retellingów, sięga po wątek siostrzeństwa jako potencjalnej strategii kompensacyjnej wobec braku matki, czyni to w sposób odmienny, akcentując nie wspólnotowość, a samotną walkę jednostki z otaczającą ją patriarchalną strukturą. W odpowiedzi na tę utratę Jelonek konstruuje fantastyczny komponent narracji, w którym elementy nadnaturalne zostają ukazane jako przestrzeń potencjalnego odzyskiwania kobiecej mocy, lecz zarazem podkreśla, że wiedza ta pozostaje niepełna, szczątkowa i nieprzekazana. Medea musi ją zdobywać samotnie:

> Matka nauczyła ją usypiać zwierzęta szeptem, przepowiadać pogodę i odczytywać przyszłość człowieka z jego pulsu. Ta wiedza była wspólna córkom, matkom i siostrom w kręgu. Dzieliły się nią jak jedzeniem. Dla Medei jednak przekaz urwał się wraz ze śmiercią matki i zostawił ją głodną. Wciąż mogłaby czerpać wiedzę od innych, ale tam, gdzie nie ma miłości, nie ma nauki. Została z gniewem. Trzyma go w sobie i pozwala, żeby rósł w ciszy. Nocą szuka na niebie gwiazd, które mogłaby zapytać, co dalej[566].

Niemożność uzyskania dostępu do kobiecego dziedzictwa inicjuje tożsamościowy kryzys. Księżniczka nie potrafi odnaleźć swojego miejsca w strukturze kolchidzkiego dworu, który staje się dla niej źródłem alienacji. Pozbawiona relacji opartej na zrozumieniu i wsparciu, pozostaje osamotniona w procesie dojrzewania, zaś jedynym możliwym punktem odniesienia stają się dla niej mężczyźni, zwłaszcza ich działania, gesty i uprzywilejowana pozycja społeczna. Nie dziwi zatem, że dorastająca bohaterka pragnie partycypować w rzeczywistości dostępnej dotąd wyłącznie im. Jak sama stwierdza: „mężczyźni mają takie ekscytujące zajęcia, poświęcają całe miesiące, żeby płynąć do zupełnie nieznanych miejsc, i ryzykują życie po to, żeby żądać czegoś, co do nich nie należy”[567]. W tej z pozoru ironicznej uwadze wybrzmiewa głęboka potrzeba aktywności i sprawczości, wykraczająca poza ramy tradycyjnie wyznaczone kobietom. Medea nie godzi się na bierną egzystencję pięknej, ale milczącej córki królewskiej; nie interesuje jej rola obiektu pożądania czy pasywnej strażniczki domowego ogniska. Wręcz przeciwnie, jej ambicje nakierowane są na przejęcie kontroli nad własnym życiem. Pragnie sama decydować o swoim losie, ryzykować, wybierać i działać, nawet jeśli oznacza to konfrontację z męską władzą oraz społeczną dezaprobatę. Medea to postać, której rozwój psychiczny i egzystencjalny odbywa się w warunkach braku: matki, akcesji

[566] A. Jelonek, *Dzikuska*…, dz. cyt., s. 135.
[567] Tamże, s. 137.

kobiecej wspólnoty i przyzwolenia na autonomię. To właśnie tak rozumiana „luka" wzmacnia jej determinację w dążeniu do uwolnienia się z ograniczającego otoczenia, nawet za (a może zwłaszcza) cenę przekroczenia akceptowanych i respektowanych granic i norm.

Spotkanie z Jazonem jest punktem zwrotnym fabuły. Medea, tak jak w tragedii Eurypidesa, zakochuje się w nim od tzw. „pierwszego wejrzenia" i postanawia pomóc mu przejść próby wyznaczone przez Ajetesa[568]. Dywersyjne działania Medei (chce pozbawić skarbu własną ojczyznę) przypominają poczynania jej kreteńskiej kuzynki, Ariadny. Podobnie jak ona, bohaterka musi zdradzić rodzinę i wręczyć obcemu mężczyźnie broń w postaci swoich magicznych zdolności, które pomogą mu wykonać misję[569]. Medea jest jednak znacznie bardziej świadoma własnych celów niż córka Minosa, bowiem to nie Jazon, lecz ona narzuca warunki współpracy, stawiając ultimatum, które (tak jak w przypadku otwierającej sceny z Apsyrtosem) odwraca klasyczne role płciowe i przesuwa wektor władzy. Zmusza księcia do złożenia przysięgi oraz zobowiązania do wspólnej ucieczki z Kolchidy. Pomoc nie jest więc bezinteresownym darem, a transakcją: „Pomogę ci. Ale zabierz mnie na Argo. Jako żonę […]. Ani dziś, ani przez kolejne dni nic nie będzie liczyło się bardziej niż Jazon. Jest nie tylko jej mężczyzną, ale też przepustką do wspaniałego świata, którego ona, Medea, stanie się już niedługo częścią"[570]. Jazon staje się zatem nie tyle obiektem romantycznego afektu, ile symbolicznym katalizatorem transformacji. Medea projektuje na niego swoje pragnienie ucieczki z opresyjnego porządku Kolchidy oraz wejścia w „nową" rzeczywistość, bardziej otwartą, obiecującą zmianę i redefinicję jej pozycji społecznej. Jazon zostaje uprzedmiotowiony i potraktowany jak narzędzie kobiecego samowyzwolenia, a jego postać traci status podmiotu działań na rzecz roli uczestnika „aktywowanego" przez decyzję Medei scenariusza, w którym to ona jest reżyserką.

W ten sposób Jelonek ponownie podkreśla dychotomiczną naturę psychiki bohaterki. Medea jawi się jako postać rozdarta pomiędzy dwiema, pozornie sprzecznymi

[568] Zob. N. Haynes, *Puszka Pandory*…, dz. cyt., s. 279.

[569] Mam na myśli bohaterkę powieści *Pani Labiryntu* (2022) Magdaleny Knedler. Analizuję ten retelling w artykule *Kto uratuje Ariadnę? – palingeneza kreteńskiego mitu w popfeministycznych retellingach (na przykładzie „Pani labiryntu" Magdy Knedler i „Ariadny" Jennifer Saint)*…, dz. cyt., s. 248–259.

[570] A. Jelonek, *Dzikuska*…, dz. cyt., 136.

siłami. Z jednej strony uosabia niezależność i bunt. To właśnie ona, jako adeptka czarów, „której bały się nawet dzikie psy włóczące się po okolicy”[571], zdaje się przekraczać tradycyjnie rozumiane granice kobiecości, manifestując siłę, z którą należy się liczyć. Z drugiej jednak strony ma potrzebę przynależności, bliskości i emocjonalnego bezpieczeństwa. Ta druga, zraniona i wrażliwa, warstwa jej osobowości sprawia, że jest gotowa poświęcić wszystko, łącznie z własnym domem i rodziną, dla mężczyzny, który obiecuje stać się jej partnerem i otworzyć przed nią możliwość nowego życia.

Zawarcie symbolicznego układu-małżeństwa z Jazonem, choć zainicjowane przez Medeę, staje się głównym powodem stopniowego pogłębiania jej kryzysu tożsamościowego. Miłość, która miała być formą wyzwolenia i afirmacji podmiotowości, przekształca się w niepewność, zależność i coraz silniejsze rozchwianie emocjonalne. Bohaterka, zafascynowana obietnicą innego życia, pozwala, by pragnienie bliskości przeważyło nad rozsądkiem i wewnętrznym kompasem moralnym. Obsesyjna potrzeba „posiadania” Jazona, rozumiana nie tylko jako romantyczna więź, ale także jako gwarancja jej przynależności do wyobrażonego, lepszego porządku, uruchamia w niej destrukcyjne mechanizmy. W efekcie, paradoksalnie, to pragnienie wolności i miłości – tak silnie nacechowane – staje się zarzewiem narastającego okrucieństwa. Medea, przekonana o słuszności swojego postępowania, zaczyna bezwzględnie eliminować każdego, kto zagraża jej wizji szczęścia. W tej konfiguracji emocje nie są przeciwieństwem racjonalności, ale stają się jej alternatywnym napędem, który wytrąca z etycznej równowagi i popycha ku działaniom o radykalnym charakterze. Ostatecznie Medea nie tyle zostaje „zdeprawowana” przez uczucie, ile raczej obrazuje, jak silnym i ambiwalentnym afektem może być miłość w społeczeństwie, które nie przewiduje przestrzeni dla autonomicznej kobiecej sprawczości.

Pierwszą zbrodnią, której dopuszcza się Medea, jest zabójstwo Apsyrtosa. Choć początkowo akt ten może być odczytywany jako desperacka próba ochrony ukochanego i jego towarzyszy – a także jako wyraz oddania i zemsta za własne upokorzenia – w rzeczywistości stanowi on początek cyklu przemocy, który z każdą kolejną zbrodnią coraz bardziej izoluje Medeę i potęguje jej osamotnienie i poczucie wyobcowania. Każde

[571] Tamże, s. 135.

kolejne morderstwo, dokonane w imię miłości, zamiast zbliżać ją do Jazona, stopniowo ją od niego oddala, aż do momentu całkowitego odrzucenia.

Kluczowym momentem retellingu jest decyzja rady Jolkos, a następnie społeczności Koryntu, o wygnaniu Medei, za którą przemawiają zarówno ksenofobiczne lęki związane z jej obcym pochodzeniem, jak i ocena postępowania, oparta na braku zrozumienia dla motywacji i kontekstu dla podejmowanych przez nią działań:

> Medea jest żoną przywiezioną, mówią, że zdobytą siłą i sprytem Jazona. Chodzą o niej plotki, że jest czarodziejką, nimfą, że umie uśmiercać wzrokiem, że poświęciła dla Jazona tuzin ludzi. Grecy się jej boją. Medea też się boi. Po raz pierwszy lęka się, chociaż nie widzi zagrożenia. Boi się złych głosów, duchów, snu i nagłej śmierci[572].

Jak wynika z przytoczonego fragmentu, pisarka w sposób wyraźny i konsekwentny podkreśla wykluczenie Medei z hermetycznej, etnocentrycznej wspólnoty greckiej. Królowa zostaje uznana za barbarzynkę, obcą nie tylko kulturowo, lecz również moralnie. Jej działania oraz magiczne umiejętności, zamiast budzić respekt, stają się dowodem „inności", której nie sposób wpisać w kanon helleńskich wyobrażeń o kobiecości. Tym samym społeczność Jolkos odmawia Medei przyznania pełni praw obywatelki polis, a jej tożsamość pozostaje „zawieszona" między światem, który porzuciła, a rzeczywistością, do której nie zostaje dopuszczona. Warto podkreślić, że odrzucenie Medei ze względu na jej etniczne pochodzenie i odmienność kulturową otwiera możliwość interpretacji tej postaci jako pozbawionej przynależności antybohaterki-nomadki, będącej nieustannie w ruchu i funkcjonującej na marginesie struktur społecznych i tożsamościowych. Jak zauważa Agata Skrzypek, ten typ bohaterki charakteryzuje zupełny brak tęsknoty do „zakorzenienia i wszystkiego co z nim związane"[573], co wyraźnie odróżnia ją od utrwalonego w literaturze portretu melancholijnej emigrantki, których nostalgię za ojczyzną i rodzinnym domem opisuje Jolanta Pasterska[574]. Wykreowana w ten sposób postać Medei staje się figurą radykalnej wolności i nieprzewidywalności: kobieta nie powraca do żadnego porządku – ani „domowego", ani społecznego – nie podlega procesowi reintegracji w obowiązujące struktury, lecz wybiera egzystencję poza nimi,

[572] Tamże, s. 149.

[573] A.M. Skrzypek, *Wędrówki nieutulonych. Oblicza antybohaterek w polskiej literaturze współczesnej* [w:] *Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*, red. M. Januszkiewicz, A. Müller, Kraków 2021, s. 76.

[574] Zob. J. Pasterska, *Emigrantki, nomadki, wagabundki. Kobiece narracje (e)migracyjne*, Rzeszów 2015.

samodzielnie redefiniując granice własnego istnienia, nawet jeśli oznacza to trwałe pozostawanie poza normatywnymi ramami wspólnoty.

Jak wspomniałem, strachu przed Medeą doświadcza przede wszystkim Jazon. Chce ją odprawić i wziąć sobie nową żonę, córkę władcy Koryntu, Glauke. W tym politycznym manewrze widoczna jest próba wymazania przeszłości: małżeństwo z Kolchidyjką staje się wizerunkowym „ciężarem", który mężczyzna musi odrzucić, aby legitymizować swoją pozycję i umocnić władzę, bowiem tylko dziedziczkę Kreona Grecy mogli zaakceptować jako królową. Reakcja Medei jest natychmiastowa i równie bezwzględna jak wobec pozostałych jej ofiar – posyła wybrance męża zatrutą suknię.

Zabójstwo Glauke stanowi punkt kulminacyjny nie tylko osobistego dramatu, ale również procesu monstryfikacji bohaterki, która, podobnie jak Meduza w opowiadaniu Katarzyny Boni, internalizuje narzuconą jej społeczną rolę „Innej" i przejmuje kontrolę nad własnym wizerunkiem, w pełni go akceptując. Zwieńczeniem przemiany jest dzieciobójstwo: Medea odbiera życie synom, Mermerosowi i Feresowi, „zwracając" Jazonowi to, co mu ofiarowała. Kiedy chłopcy umierają po spożyciu trucizny, bohaterka goli głowę i podkłada ogień pod dom rodzinny, komentując swoje działanie słowami: „dała im życie jak kobieta, a zabrała jak mężczyzna. Więc teraz jest jednym i drugim, jest całością. Nie rozpacza. Jest całkiem pusta. […] Pozbyła się z siebie matki. I jest z powrotem kobietą […] Medea zawsze robi, co chce. Jeśli chce zemsty, to tak to właśnie wygląda"[575]. Gest obcięcia włosów – tradycyjnie kojarzony z karą, żałobą lub oczyszczeniem pełniącym funkcję ponownych „narodzin"[576] – nabiera tu znaczenia radykalnego zerwania z normatywnym porządkiem płciowym. Medea usuwa z ciała znak kobiecej tożsamości kulturowej, by unaocznić, że role przypisywane jej przez patriarchat nie mają charakteru esencjalnego: są konstruktami możliwymi do odrzucenia. Szczególnie istotna jest zawarta w cytacie sugestia, że macierzyństwo wyklucza kobiecość, a bycie „kobietą" wymaga uprzedniego „pozbycia się z siebie matki". W tej optyce jawi się ono nie jako naturalne spełnienie kobiecej egzystencji, a funkcja narzucona i podporządkowująca ją obowiązkowi reprodukcji. Dzieciobójstwo –

[575] A. Jelonek, *Dzikuska*…, dz. cyt., s. 156.

[576] Symbolikę włosów w kulturze (nie tylko ludowej) w szczegółowy sposób omówiła m.in. Anna Figiel, zob. taż, *Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej*, „Zeszyty Wiejskie" 2017, nr XXIII, s. 125–137.

jakkolwiek radykalne – nie pełni tu wyłącznie formy zemsty: staje się aktem granicznym, poprzez który bohaterka (od)zyskuje możliwość samookreślenia[577].

Deklaracja bycia „jednym i drugim" oraz „całością" stanowi wyraźną próbę przekroczenia binarnego podziału na to, co kobiece i męskie, a zarazem demaskuje arbitralność przypisywanych tym kategoriom ról: rodzenia, zabijania, opieki i sprawczości. Medea nie tyle przyjmuje nową tożsamość, ile ujawnia przemoc wpisaną w sam system, który zmusza ją do wyboru między nimi. Jej pustka – brak rozpaczy, emocjonalne wyjałowienie – nie jest oznaką triumfu, a ceną, jaką płaci za akt radykalnej autonomii. W tym sensie Medea nie zostaje zrehabilitowana ani moralnie oczyszczona; przeciwnie, pozostaje postacią głęboko ambiwalentną. Jej emancypacja dokonuje się poprzez destrukcję – zarówno relacji, jak i samej siebie – i właśnie dlatego odsłania granice postfeministycznej narracji wyzwolenia: wolność okazuje się możliwa jedynie kosztem zerwania z tym, co kultura uznaje za „kobiece", „ludzkie" i społecznie akceptowalne.

Opowieść o Medei zaproponowana przez Jelonek nie tyle gloryfikuje przemoc, ile ją demaskuje, wpisując się w szerszy kontekst medializacji cierpienia i estetyzacji przemocy charakterystyczny dla współczesnej kultury wizualnej. Bohaterka zostaje wystawiona na pokaz jako figura jednocześnie tragiczna i spektakularna – potwora, która przyciąga uwagę odbiorców i odbiorczyń, zaspokajając ich zapotrzebowanie na narracje skrajne, afektywne i transgresyjne. Ten mechanizm nie unieważnia jednak krytycznego potencjału retellingu; przeciwnie, ujawnia sposób, w jaki przemoc wobec kobiet – zarówno fizyczna, jak i symboliczna – bywa przekształcana w estetyczny produkt przeznaczony do kulturowej konsumpcji. W tym sensie strategia monstryfikacji obnaża logikę spektaklu, w której kobiece cierpienie staje się widoczne dopiero wówczas, gdy przyjmuje formę „potworności" – radykalnej, nieakceptowalnej i niemożliwej do reintegracji z porządkiem normatywnym. Medea nie zostaje tu ani uniewinniona, ani

[577] Na kwestię dzieciobójstwa inaczej zapatrują się także inne pisarki. Magda Knedler w powieści *Medea z Wyspy Wisielców* znacząco zmodyfikowała wymowę tej sceny. W jej wersji główna bohaterka, Mada (to skrót od Medei), oszczędza życie swoich synów, ale ich opuszcza. Jest to wyraz największej matczynej miłości i oddania – Mada dobrowolnie oddaje dzieci chcącemu rozwieść się z nią mężowi. Decyzję motywuje przekonaniem, że przy ojcu chłopcy zyskają lepsze warunki do rozwoju. Zob. M. Knedler, *Medea z Wyspy Wisielców*, Warszawa 2024, s. 260–262.

jednoznacznie potępiona, a raczej usytuowana w przestrzeni granicznej, gdzie widzialność jest zawsze okupiona wykluczeniem.

Szczególnie istotny jest także motyw wygnania, które nie ma charakteru kary narzuconej z zewnątrz, lecz staje się świadomym wyborem bohaterki. Medea nie dąży do odzyskania miejsca w społeczeństwie ani do moralnej rehabilitacji; trwa poza wspólnotą i strukturami, które wcześniej ją uformowały i wykorzystały. Jej wygnanie nie oznacza klęski, a konsekwencję autonomii – decyzji, by nie podlegać żadnemu porządkowi domagającemu się od niej skruchy, milczenia lub samounicestwienia. Tak wykreowana postać Medei wyraźnie rezonuje z wrażliwością czwartej fali feminizmu, która nie ogranicza się do samego ujawniania przemocy, a kieruje uwagę ku jej strukturalnym uwarunkowaniom oraz sposobom, w jakie jest ona przedstawiana, przetwarzana i konsumowana w przestrzeni publicznej. Potworność bohaterki nie oznacza moralnej degeneracji, co radykalną niezależność – groźną właśnie dlatego, że nie poddaje się ani etycznej normalizacji, ani narracji odkupienia.

### II.3. Eskapizm jako forma kobiecego buntu

Izydora Dąmbska, poświęcająca w swoich badaniach wiele miejsca kategorii ciszy, zauważyła, że milczenie „odgrywa nie byle jaką rolę zarówno jako wyraz i środek ekspresji, jak też jako środek taktyczny działania oraz jako objaw pewnej postawy duchowej człowieka”[578]. Cisza jest ważna również w refleksji krytyczek feministycznych. W centrum ich poszukiwań[579] znalazły się historie wykorzystanych i skrzywdzonych mitycznych bohaterek, które w wyniku traumatycznych doświadczeń straciły zdolność mówienia i nie mogły wyrazić cierpienia ani oskarżyć oprawców. Jednakże pozbawienie głosu nie dotyczy wszystkich aspektów kobiecej egzystencji, zwłaszcza w przypadku wykonywanych przez nie czynności. Przypomnę, że najbardziej inspirujące dla XX-wiecznych feministek były tkactwo i przędzenie, w których upatrywały źródeł kobiecej twórczości. Największe zainteresowanie wzbudziła opracowana przez Nancy K. Miller

[578] I. Dąmbska, *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne” 1963, nr 11, s. 73.

[579] Do mitów tego typu odwoływały się m.in. Mary Daly (*Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston 1978), Marta Weigle (*Spiders and Spinsters: Women and Mythology*, Albuquerque 1982) czy Carolyn Heilbrun (*Hamlet's Mother and Other Women*, New York 1990).

arachnologia[580], aczkolwiek historie o tkaczkach i przędzarkach są znacznie starsze[581]. Należą do nich mniej znane mity, np. o Filomeli, siostrze królowej Aten, Prokne, która, choć pozbawiona języka przez oprawcę, opowiada o doznanej krzywdzie za pomocą utkanego przez siebie gobelinu. Co warte odnotowania, to nie jedyna przedstawiona w ten sposób opowieść. Bohaterką jej arrasów zostaje także Dejanira, niedościgniona woźniczka rydwanów konnych, biegła w sztuce wojennej, która pokonuje i zabija Heraklesa, jednego z największych herosów starożytnej Grecji[582]. W tym świetle milczenie nie powinno być postrzegane jako forma buntu wobec patriarchalnej władzy opartej na przemocy, lecz jako impuls do przyjęcia odpowiedniej strategii walki z o wiele silniejszym agresorem. Każda ze wspomnianych bohaterek znajduje sposób na ominięcie ograniczeń i wizualizuje swoje doświadczenia w alternatywnych formach ekspresji, które pozwalają (od)zyskać „głos" i tożsamość. Jednakże przyjęcie takiej perspektywy wobec wszystkich pokrzywdzonych postaci kobiecych nie jest możliwe. Pojawiają się liczne pytania i wątpliwości, jak bowiem potraktować te, które nie zajmują się rzemiosłem? W jaki sposób mają opowiedzieć swoją historię? Złożoność tych kwestii skłoniły mnie do wyróżnienia trzeciej strategii – eskapizmu.

W tym przypadku dochodzi do zmiany paradygmatu względem pierwszej z analizowanych strategii, bowiem samobójstwo i śmierć przestają tu pełnić funkcję transformacyjną, nie są konieczne do „ponownych" narodzin i integracji kobiecej psychiki, lecz stają się aktami oporu i formą ucieczki. Tak rozumiany eskapizm jest nie tyle oznaką słabości czy rezygnacji, ile radykalnym gestem sprzeciwu wobec reguł fallocentrycznego świata. Bohaterki albo dokonują aktu suicydalnego, by wyzwolić się od swych ciemiężycieli, albo czekają na śmierć opresora. Uciekają do kobiecych wspólnot –

[580] Mit o Arachne ponownie staje się obiektem zainteresowania pisarek. Przykładem jest retelling *Spin* (2023, w wolnym tłumaczeniu tytuł brzmi *Przęść*) autorstwa Rebekki Caprari, gdzie to nie Atena przemienia Arachne w pajęczycę, lecz dokonuje tego ona sama poprzez wypicie magicznej mikstury. Córka Zeusa przypisuje sobie rzucenie na zuchwałą tkaczkę klątwy, która miała być dla niej karą, a jednocześnie łaską, bowiem bogini ocaliła jej życie. Takie przedstawienie losów Arachne jest jeszcze mocniejszym zaakcentowaniem kobiecej podmiotowości i potrzeby buntu wobec patriarchalnych strategii uciszania niepokornych kobiet.

[581] Dowodzi tego Kazimiera Szczuka, proponując syntezę refleksji nad wszystkimi znanymi opowieściami o tkaczkach i przędzarkach, która miałaby dać pełniejszy obraz istoty kobiecej twórczości. Według niej motyw przędzenia jest jeszcze starszy niż historia Arachne, bowiem wywodzi się już od bóstw przeznaczenia, Mojr. Zob. K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne*…, dz. cyt., s. 27–41.

[582] Więcej o historii Filomeli i innych mitycznych tkaczek i prządek zob. C. Higgins, *Mity greckiej opowiedziane na nowo*, tłum. D. Fryzowska, Warszawa 2024, s. 105–136.

tworzonych od podstaw lub już istniejących – postrzeganych jako potencjalna przestrzeń wyzwolenia spod patriarchalnej władzy i męskiej dominacji.

Najpełniejszą realizację tak rozumianej strategii eskapizmu znajduję w opowiadaniach *Nie wracaj* Aleksandry Zbroi, która podjęła się reinterpretacji losów Eurydyki oraz *Świat, który wymyśliłam dla Odysa* Barbary Sadurskiej dotyczących kobiet z otoczenia Odyseusza, m.in. Euryklei, Penelopy, Kirke i Kalipso. Milczenie odgrywa w nich kluczową rolę. Wszystkie bohaterki zostają do niego zmuszone w sposób dosłowny (ekstrakcja języka w przypadku Eurydyki) lub metaforycznie (protagonistki z utworu Sadurskiej), tracąc nie tylko możliwość (fizycznie i systemowo) przedstawienia swojej historii z własnej perspektywy, ale też autonomię, zdolność do samostanowienia. Nieustannie zastraszane, żyją w cieniu swoich oprawców – herosów i bogów, którzy w mitach przedstawiani są jako wybawcy, wzorowi mężowie. W przeciwieństwie do bohaterek omawianych wcześniej retellingów, nie potrafią wyzwolić się z opresji ani samodzielnie zdecydować o własnej przyszłości, ale odczuwają pragnienie ucieczki od niszczącej relacji i przepracowania doznanych krzywd i traum, zarówno w wymiarze fizycznym, jak i psychicznym.

### II.3.1. *Vox Eurydyce*: eskapistyczne przekształcanie rzeczywistości

Pierwszym z utworów, który odczytam przez pryzmat powyższych ustaleń, jest *Nie wracaj* Aleksandry Zbroi, „prze-pisane" dzieje jednej z najsłynniejszej mitologicznych par – Orfeusza i Eurydyki.

Choć Eurydyka nie posiada własnej biografii, niezależnej od Orfeusza, jest symbolem miłości absolutnej, katalizatorką tragedii oraz metaforą przemijania. Jej imię miało oznaczać „głęboki osąd"[583]. Najczęściej jest przedstawiana jako driada, czyli leśna nimfa; rzadziej jako śmiertelniczka. Uciekając przed Aristajosem, nadepnęła na żmiję, po ukąszeniu której umarła. Zrozpaczony Orfeusz podążył za nią do Hadesu, by błagać królewską parę o zwrócenie mu żony. Hades i Persefona, zachwyceni śpiewem poety, zgodzili się oddać mu Eurydykę, jeśli Orfeusz wyprowadzi ją z zaświatów, nie odwróciwszy się za siebie. Jednakże śpiewak, sądząc, że król Podziemia próbuje go oszukać, zerknął w

[583] Zob. J. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*, Cambridge 1986, p. 397; J.B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Syracuse 2000, p. 89; A. Cavarero, *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, Hoboken 2014, p. 104.

stronę żony, a ta zniknęła. Wedle Wergiliusza Orfeusz został zamordowany przez menady na rozkaz Dionizosa, a jego dusza trafiła do świata podziemnego, gdzie ponownie połączył się z Eurydyką[584]. Pozostałe starożytne źródła ukazują jednak wizytę Orfeusza w Hadesie w innym świetle. W *Uczcie* Platona Fajdros relacjonuje, że bóstwa podziemi ukazały mu jedynie cień Eurydyki – złudzenie zamiast rzeczywistego zjednoczenia. Platon interpretuje postawę Orfeusza jako przejaw tchórzostwa – bohater nie był gotów poświęcić życia, by dołączyć do ukochanej, lecz próbował przechytrzyć bogów, chcąc ją odzyskać[585]. Z tego powodu jego uczucie zostało uznane za nieautentyczne i egoistyczne, a on ukarany: najpierw władcy podziemi zaoferowali mu jedynie pozór Eurydyki, a ostatecznie doprowadzili do jego śmierci z rąk kobiet. Za paralelę tej historii uznaje się biblijną opowieść o żonie Lota[586].

Interesujący mnie retelling nie przypomina żadnej z przytoczonych wersji. Aleksandra Zbroja, przyjmując ironiczny, sarkastyczny wręcz ton, przedstawia małżeństwo poety i nimfy jako nieudane i ograniczające – głównie Eurydykę. To ona jest tutaj postacią wyjątkowo (s)krzywdzoną: pada ofiarą swojego teścia, Apolla, który, zazdrosny o jej liryczny talent, pozbawia ją języka i umieszcza go w ustach Orfeusza. Kiedy próby odzyskania organu na drodze transplantacji nie przynoszą efektu, mężczyzna zmusza niemą kobietę do poślubienia syna i zastania jego muzą. Dziś można by ją nazwać *ghostwriterką*, przyczyniającą się do budowy legendy męża, bowiem Eurydyka tworzy dla Orfeusza utwory, które on przedstawia jako swoje.

W ten sposób Zbroja nie tylko nawiązuje do milczenia bohaterki w mitologicznym pierwowzorze, ale także wypełnia narracyjne luki, wprowadzając nowe wątki, które umożliwiają reinterpretację losów Eurydyki z nieznanej perspektywy. Już na tym etapie dostrzegalna jest zasadnicza odmienność konstrukcji narracji analizowanego opowiadania. Pisarka odeszła od znanego schematu chronologicznego opisywania wydarzeń zawartych w oryginalnej wersji na rzecz przedstawienia ich *post factum*: zamiast eksplorowania genezy związku Orfeusza i Eurydyki koncentruje się tylko na

[584] Zob. Wergiliusz, *Georgiki: wiersz o ziemiaństwie w czterech pieśniach*, 565, tłum. F. Frankowski, Warszawa 1819, s. 79. Zob. L. Impelluso, *Gods and Heroes in Art*, Los Angeles 2002, pp. 91–92.

[585] Zob. Platon, *Uczta*, 179D-E [w:] tegoż, *Obrona Sokratesa, Kriton, Uczta*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 2021, s. 155.

[586] Zob. M. Clark, *Exploring Greek Myths*, Chichester 2012, p. 106.

fabularnym „tu i teraz". Na pierwszy plan wysuwa się bowiem potrzeba uwolnienia się Eurydyki z opierającej się na przemocy relacji[587].

Taki rodzaj trawestacji przywodzi na myśl powstałą w 1858 roku operetkę Jacques'a Offenbacha, *Orfeusz w piekle*, będącą parodią wersji Wergiliusza[588]. Podobnie jak u polskiej twórczyni, Orfeusz i Eurydyka są znudzeni i rozczarowani sobą nawzajem: zdradzają się i nieustannie kłócą, a śmierć staje się dla nich szansą na ucieczkę z niszczącego związku[589]. Motyw ten znajduje też rozwinięcie w produkcjach filmowych[590]. Na uwagę zasługuje brytyjski serial stworzony przez Charliego Covella dla platformy streamingowej Netflix – *Kaos* (2024). W tej czarnej komedii pojawia się postać Eurydyki tkwiącej w nieszczęśliwym związku z muzyczną supergwiazdą – Orfeuszem. Dziewczyna, nie chcąc zranić partnera, unika szczerej rozmowy o swoich uczuciach. Sytuację komplikuje tragiczny splot wydarzeń – bohaterka ginie w wypadku samochodowym. Zrozpaczony Orfeusz nie może pogodzić się z jej śmiercią i udaje się do królestwa Hadesa,

[587] Na zachodnich rynkach wydawniczych znajdziemy niewiele retellingów losów tej pary. Największa modyfikacja względem pierwowzoru pojawia się w *Midnight Ruin* (2024) Katee Robert. Bohaterką tej części cyklu *Dark Olympus* jest najmłodsza z sióstr Dimitrou, Eurydyka. Podobnie jak w przypadku protagonistek poprzednich retellingów Robert, jest niebiała (urodą przypomina Indyjkę) oraz panseksualna (jak niemal wszystkie postaci z *Dark Olympus*). Jej wątek zostaje zawiązany już w pierwszym tomie serii: dziewczyna, zrozpaczona po zdradzie Orfeusza, przekracza rzekę Styks i udaje się do siostry, Persefony. W dolnym mieście próbuje wyleczyć złamane serce. Wiąże się z Charonem, bliskim współpracownikiem Hadesa i Persefony, lecz nie potrafi w pełni zaangażować się w nową relację. Chcąc jej pomóc, Charon kontaktuje się z Orfeuszem. Pomiędzy wspomnianą trójką nawiązuje się romans przypominający fantazje z kręgu BDSM oraz tzw. *puppy play* („zabawa w szczenięta/psy"), formę fetyszystycznej gry, której uczestnicy (zazwyczaj mężczyźni) wcielają się w rolę psa, naśladując jego zachowania i wykorzystując rekwizyty, takie jak maski czy ogony.

[588] Warty wspomnienia jest także powstały w 1946 roku dramat Anny Świrszczyńskiej *Orfeusz. Sztuka w trzech aktach*. Jak odnotowuje Marina Ciccarini, utwór ten podzielił publiczność i krytykę ze względu na swoją „złożoność i heterogeniczną formę, charakteryzującą się pomieszaniem rejestrów, od groteski począwszy, na farsie skończywszy". Taż, *„Orfeusz. Sztuka w trzech aktach" Anny Świrszczyńskiej: reinterpretując mit*, tłum. A. Cypko [w:] *Boginie, bohaterki, syreny…*, dz. cyt., s. 14–15.

[589] Pełne opracowanie utworu zob. L. Kydryński, *Offenbach*, Warszawa 1999, s. 407–408.

[590] Warto wspomnieć o musicalu *Hadestown* (2006) autorstwa Anaïs Mitchell, który również stanowi współczesną reinterpretację mitu o Orfeuszu i Eurydyce, osadzoną w realiach inspirowanych Wielkim Kryzysem oraz industrialnym pejzażem Stanów Zjednoczonych Ameryki pierwszej połowy XX w. Eurydyka to młoda, zmagająca się ze skrajnym ubóstwem, dziewczyna. W obliczu narastającej biedy i braku perspektyw decyduje się podjąć pracę w tytułowym Hadestown, przerażającej, fabrycznej wersji greckiego Hadesu. Równolegle ukazany zostaje los Orfeusza – ubogiego, wrażliwego pieśniarza, który wierzy, że jego muzyka ma moc przemiany świata. Pragnąc odzyskać ukochaną, Orfeusz wyrusza w podróż do podziemnego miasta, gdzie mierzy się nie tylko z potęgą Hadesa i jego totalitarnego systemu, ale także z własnymi słabościami. *Hadestown* ukazuje miłość bohaterów wystawioną na próbę przez realia społeczne, ekonomiczne i polityczne, poruszając jednocześnie temat wolnej woli, odpowiedzialności jednostki i ceny, jaką trzeba zapłacić za marzenia. Zob. D. Browne, *The Hell With Broadway: The Story of Anais Mitchell's 'Hadestown'*, „Rolling Stone" 2019, https://www.rollingstone.com/music/music-features/broadway-hadestown-best-musical-tony-anais-mitchell-842447/ [dostęp 29.06.2025].

gdzie odkrywa, że jego ukochana ma już innego partnera[591]. Zainicjowany w ten sposób proces dekonstrukcji wizji szczęśliwego i udanego pożycia małżeńskiego jest punktem wyjścia dla dalszego rozwoju fabuły omawianego utworu.

Splot życiowych zdarzeń Eurydyki i Orfeusza zostaje zarysowany już w zawiązaniu akcji opowiadania. Autorka, operując opisami codziennych, z pozoru błahych rytuałów domowych, dokonuje konsekwentnego rozmontowywania tradycyjnych ról płciowych, ujawniając tym samym głęboko zakorzenione mechanizmy przemocy symbolicznej działające w obrębie życia prywatnego. Dom, w kulturze funkcjonujący jako przestrzeń bezpieczeństwa, intymności i emocjonalnej przynależności, zostaje przedefiniowany i ukazany jako *locus*, w którym pozornie naturalne relacje odsłaniają swój arbitralny i przemocowy charakter. Przestrzeń domowa stanowi *habitus*, rozumiany za Pierre'em Bourdieu jako zbiór uwewnętrznionych schematów działania, które – choć historycznie ukształtowane i zmienne – funkcjonują jako neutralne i oczywiste[592]. Jednym z kluczowych środków, za pomocą których autorka demaskuje opresyjny charakter życia codziennego, jest estetyzacja brzydoty, a ściślej operowanie kategorią abjektu wprowadzoną przez Julię Kristevę. Pojęcie to odnosi się do tego, co jest odrzucane, odrażające, co narusza granice i porządek, zagraża tożsamości i strukturze „Ja". Jest tym, co znajduje się poza obrębem tego, co akceptowalne i „czyste", tym, co wzbudza lęk i odrazę, ponieważ:

> we wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsadza od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia. To jest tu, tak blisko, lecz nie da się przyswoić. To się narzuca, niepokoi, fascynuje pragnienie, które mimo to nie pozwala się uwieść[593].

Abjekt przybiera tu formę domowej rutyny, która staje się nie tylko obrazem materialnego zaniedbania, ale również znakiem destabilizacji relacji, w której kobieta doświadcza odrzucenia i unieważnienia:

> Oliwki były nadpsute, więc chętnie mu je podałam. […] Udałam, że nie widzę, jak serią mlaśnięć, cmokań, skinień głowy zaprasza, żebyśmy zjedli razem, bo przecież on kocha ponad obyczaj nakazujący mi, kobiecie, czekać, aż skończy jeść. Im bardziej cmokał, tym bardziej wycierałam dopiero co odkurzoną szafkę. Nie chciałam dać się wmanewrować w maczanie chleba i całą tę miłość. […] Wstał, najpierw – jakby dodając sobie kurażu – złapał

[591] Zob. *Kaos*, prod. wyk. C. Covell, Netflix 2024.

[592] Zob. P. Bourdieu, *Reproduction in Education, Society and Culture*, trans. R. Nice, London 1990, pp. 54–68.

[593] J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 7.

> moją pierś […] – A może tak całusa? – zapytał, choć jego dłoń sunęła już po wnętrzach moich ud, jakbym dawno powiedziała na wszystko „tak". […] Brał mnie rzadko, pospiesznie, zawsze od tyłu, tak że mogłam sobie popatrzeć na zagajnik oliwny za oknem. Żadnych siniaków czy przetrąconych kości. Czasem tylko jakiś wersik, jaka jestem najcudowniejsza […] a on kocha, kocha i jeszcze raz kocha. Nic, czego nie można by udźwignąć. Tak mi się wydawało[594].

Naturalistyczne, wręcz turpistyczne obrazy codzienności – cuchnące jedzenie, ślady pleśni, niechlujstwo, ślina, odgłosy przeżuwania, fizjologiczna obecność ciała – funkcjonują jako konkretne reprezentacje abjektu. W tej groteskowej scenerii przestaje być możliwe odseparowanie tego, co „czyste", od tego, co „zanieczyszczone"; tego, co intymne od tego, co degradujące. Dotyczy to także (a może przede wszystkim) Orfeusza, który jest daleki od romantyczno-klasycznego wyobrażenia tragicznego artysty-kochanka. Mąż Eurydyki zostaje ukazany jako odpychający i nieatrakcyjny. Jego lenistwo, brak higieny i emocjonalna niedojrzałość stają się nie tylko formami krytyki męskości, lecz także nośnikami wstrętu. W tej optyce ciało mężczyzny przestaje być świadectwem siły i heroizmu, bowiem fizyczność zostaje zredukowana do destrukcyjnego mechanizmu pozbawionego kontroli, zatopionego w automatyzmie jedzenia, milczenia, obojętności i egoizmu. Z kolei ciało Eurydyki funkcjonuje jako pasywne medium doświadczania wstrętu – nie tylko wobec partnera, ale wobec samej siebie, uwikłanej w powtarzalność rytuałów, które wzmacniają jej podporządkowanie. Przemoc nie objawia się tu w postaci gwałtownego aktu, a jako proces powolnego rozkładu, wpisanego w codzienność i pozbawionego wyraźnego punktu kulminacyjnego.

W takiej perspektywie małżeństwo bohaterów jest tylko wynikiem przymusu, dobrowolnym godzeniem się na ograniczający „układ", z którego korzyści czerpie tylko mąż. Co warte odnotowania, w cytowanym powyżej fragmencie można dostrzec opis wymuszonego zbliżenia, dokonanego wbrew woli Eurydyki, które jest aluzją do dotychczas nieeksplorowanego w poprzednich retellingach zjawiska tzw. gwałtu małżeńskiego. Jak wskazują badania z zakresu feministycznej krytyki prawa, aż do końca XX wieku wiele systemów legislacyjnych wykluczało możliwość zgwałcenia małżonki przez męża, uznając akt seksualny w małżeństwie za domyślnie uprawomocniony[595]. Aleksandra Zbroja sytuuje swoją narrację w opozycji do tego poglądu i dekonstruuje stereotypowe wyobrażenia o „naturalnym" obowiązku seksualnym żony, demaskując

[594] A. Zbroja, *Nie wracaj*, dz. cyt., s. 111–112.

[595] Szczegółowe uwarunkowania tego zjawiska pod względem kulturowym, historycznym i społecznym opisała m.in. Susan Estrich. Zob. taż, *Real Rape,* London 1987.

ukryte w nich struktury dominacji i przemocy. Co więcej, gwałt nie ogranicza się jedynie do sfery cielesnej: jego konsekwencje przenikają również inne obszary życia, w tym ekonomiczny i prawny[596]. Eurydyka, jako żona, nie „tylko" zostaje wykorzystana seksualnie, ale także ekonomicznie, bowiem Orfeusz przypisuje sobie autorstwo tworzonej przez nią poezji.

Dopełnieniem obrazu patriarchalnego domu, w którym męski komfort organizuje życie codzienne, jest postać Apolla. Jego pozycja jako ojca Orfeusza i boga wyklucza możliwość jakiejkolwiek kontestacji czy sprzeciwu. To właśnie on konstytuuje ostateczną formę systemowego zniewolenia, w którym nie tylko kobiety, ale również mężczyźni (jak Orfeusz) zostają podporządkowani jego woli. Dom rodzinny zostaje przez to ukazany jako przestrzeń absolutnej dominacji, gdzie nie istnieje miejsce na negocjacje, odmowę czy choćby milczący opór. W takim układzie każda jednostka staje się pomiotem realizującym porządek narzuconego przez ojcowską władzę, a relacje emocjonalne zostają wtłoczone w schematy podporządkowania, obowiązku i kontroli. Dla Eurydyki oznacza to dalszą degradację podmiotowości, a tym samym pogłębienie opresyjnego doświadczenia, którego stawką staje się jej ciało, głos i twórczość. Władza Apolla rozciąga się nie tylko na jej fizyczność – co sugerują jednoznaczne aluzje do molestowania seksualnego – lecz także na jej możliwości twórcze, bowiem, jak wspominałem, bóg, zazdrosny o talent synowej, odbiera jej dar poetycki, próbując go „przeszczepić" (w utworze zostaje to ironicznie przedstawione jako próba transplantacji) Orfeuszowi. Akt ten ma charakter głęboko patriarchalny – stanowi próbę wymazania kobiecej podmiotowości i przekształcenia jej w narzędzie służące męskiej (auto)kreacji:

> boskim skalpelem obrzezał mój dar i zaszczepił go w ugorach synowych warg. (Tak też czułam, że ugory!) Mocy udało się jednak w ciemnych zakamarkach ciała, pod kopułą moich włosów, kości, skóry, ukryć przed jasnym panem coś jeszcze – poezję, bez której nie byłoby przecież barda Orfeusza. Apollo, nie mogąc wydrylować wszystkich moich talentów, zrobił ze mnie muzę nieudacznika, jego niemą skrybkę. (Skurwiel). Orfeuszowi nic nie powiedział. Niech ma ten swój geniusz. Mój. Mnie zostały powabne biodra, rzęsy jak u krowy i lico blade lub rumiane – każdemu adoratorowi według upodobania[597].

Eurydyka zostaje pozbawiona głosu – zarówno w sensie dosłownym, jak i symbolicznym – a tym samym zepchnięta w sferę abjektu. Funkcjonuje jako postać

[596] Zob. M. Wójcik, *Przemoc seksualna w związku małżeńskim jako przykład patologii* [w:] *Humanistyka i nauki społeczne. Doświadczenia. Konteksty. Wyzwania*, red. K. Pujer, t. 16, Wrocław 2020, s. 7–21.

[597] A. Zbroja, *Nie wracaj*, dz. cyt., s. 117.

paradoksalna: jednocześnie obecna i nieobecna, „żywa martwa", pozbawiona sprawczości i możliwości działania. W tej formie nie znika jednak całkowicie z porządku narracji – przeciwnie, jej milcząca obecność sankcjonuje i legitymizuje męską ekspresję twórczą. Kreatywność, autonomia i cielesność Eurydyki zostają przechwycone i przetworzone w surowiec, z którego konstruowany jest mit artysty–Orfeusza. Wątek ten staje się asumptem dla autorki opowiadania do ponownego włączenia wątków turpistycznych, które dookreślają stosunek Eurydyki do swojej urody. Narratorka-bohaterka nie postrzega swojej fizyczności i kobiecości jako atutów, z ironią podsumowuje swoją przeszłość i to, jak została wychowana do bycia „idealną kochanką":

> Przykuto mnie pięknym ciałem do obrońcy, którego chuć chroniła mnie od ataku innych chuci nabrzmiałych moją urodą. […] Już w szkółce przyuczano mnie, co znaczy być nimfą. W lesie nazywano nas dziewczynami, a dziewczyny poza lasem – nimfami. Zdaje się więc, że niewiele między nami różnic. Miałyśmy być urodziwe, pląsać bez celu wśród saren oraz kwiatków, ładnie śpiewać i tańczyć niezależnie od nastroju, a najlepiej mieć jeden nastrój – radosny. I dużo się razem kąpać, koniecznie nago, oraz udawać, że nie przeszkadzają nam erekcje niedbale skrywane pod okolicznych szuwarach. […] Wina mamy pić dużo, bez narzekań, że kiepskiej jakości […]. Jeszcze miałyśmy się wesoło oddawać w orszaku Pana, wedle życzeń Pana, z Panem lub panami[598].

W wypowiedzi bohaterki, nacechowanej goryczą, rozczarowaniem i ironią, ponownie zostają zakwestionowane fundamenty patriarchalnego porządku. Kluczowa w tym kontekście metafora małżeństwa jako wspólnej drogi („w jedną stronę") zostaje przywołana raz jeszcze – dzięki niej autorka dobitnie ukazuje związek nie jako przestrzeń wzajemności, lecz system przymusu i zawłaszczenia. Dla Eurydyki wejście w relację małżeńską oznacza nie tylko utratę autonomii, ale także dosłowny koniec podmiotowości. Bohaterka musi złożyć „ofiarę" z samej siebie, zapłacić cenę, jaką musi ponieść każda kobieta chcąca przetrwać w świecie urządzonym według męskich reguł. Tym samym Zbroja odsłania jedno z fundamentalnych założeń patriarchatu: kobieta istnieje wyłącznie w relacji do mężczyzny, jej wartość definiowana jest nie przez indywidualne cechy, inteligencję czy talenty, ale przez stopień „użyteczności". Ironia stosowana przez Eurydykę przekracza zatem granicę samej instytucji małżeństwa. Dotyczy również systemu wychowawczo-edukacyjnego, który od dzieciństwa kształtuje w dziewczynkach przekonanie o konieczności samopoświęcenia i podporządkowania.

[598] Tamże, s. 119–120.

Apollo, będący głównym inicjatorem i architektem małżeństwa syna, nie tylko odmawia bohaterce prawa do głosu i wolności twórczej, ale również systematycznie uniemożliwia jej jakąkolwiek próbę ucieczki. Jego działania nie ograniczają się do wymiaru cielesnego. Mężczyzna zastrasza synową, stwierdzając, że dzięki związkowi z Orfeuszem zapewnia sobie „bezpieczeństwo", ale w zamian musi coś „dać": nie tylko być posłuszną, ale przede wszystkim „użyteczną". Eurydyka, jak sama podkreśla, nie posiada żadnych realnych możliwości wyjścia z tego drenującego ją „układu". Nawet próby samobójcze (powtarzane aż „trzydzieści osiem razy"[599]) zostają udaremnione przez interwencję teścia. Bohaterka funkcjonuje jako figura tragiczna, zinternalizowana przez system, który produkuje abjekt nie poprzez jawną przemoc fizyczną, lecz poprzez narzucenie jedynej dopuszczalnej roli – ofiary przebranej za „żonę" i „muzę". W tym ujęciu wstręt nie zostaje skierowany na ciało bohaterki w sposób bezpośredni, a ulega sublimacji: przenosi się na wszystko to, co w kobiecej podmiotowości nadmiarowe, cielesne i niekontrolowalne. System symboliczny neutralizuje ten potencjalnie „odrażający" wymiar, estetyzując go i zamykając w formach społecznie akceptowalnych. W efekcie Eurydyka zostaje pozbawiona realnej sprawczości, ale jednocześnie obciążona funkcją podtrzymywania porządku, który ją wyklucza. Wstręt – rozumiany za Kristevą jako reakcja na rozpad granic podmiotu i zagrożenie tożsamości – nie znika, zostaje wyparty i przekształcony w kulturową figurę „muzy": bezpieczną, milczącą, martwą.

Punktem zwrotnym fabuły i momentem inicjującym strategię eskapizmu jest spotkanie Filomeli. Pojawienie się tej postaci jest kolejnym przykładem modyfikacji pierwotnej narracji. Autorka łączy obie historie, by ukazać właściwą tej formie palingenezę mitu, powiązaną z ideą siostrzeństwa. Ten rodzaj sojuszu ma charakter horyzontalny – nie liczą się więzy krwi, a fakt bycia kobietą i wspólnota doświadczeń wynikających z brutalnych działań mężczyzn.

Jak wspomniałem na początku podrozdziału, Filomela, zgwałcona i okaleczona przez Tereusza, musiała dochodzić sprawiedliwości tkając swoją historię na gobelinie. W *Nie wracaj* Filomelę przyprowadzają do Eurydyki nimfy: nie mogą z nią porozmawiać, ponieważ oprawca wyciął jej język, więc uznały, że tylko osoba z podobną niepełnosprawnością będzie potrafiła ją zrozumieć. Widok wykorzystanej i okaleczonej

[599] Tamże, s. 120.

dziewczyny jest dla Eurydyki swego rodzaju momentem duchowego przebudzenia. Uczucie to wzmaga przybycie Nyks, bogini nocy i ciemności. Pełni ona funkcję swego rodzaju katalizatorki przemiany głównej bohaterki, uświadamiając jej, że choć straciła głos, to nie pozbawiono jej prawdziwej mocy. Telepatyczna rozmowa z największą wroginią bogów olimpijskich[600] jest szczególnym doświadczeniem dla Eurydyki, która deklaruje, że „pierwszy raz w życiu byłam słyszana. Pierwszy. Raz. W. Życiu. Słyszana”[601].

W wyniku spotkania z Filomelą dochodzi do nawiązania kobiecego sojuszu, którego celem staje się udzielenie pomocy skrzywdzonej dziewczynie. Kluczową rolę w tej inicjatywie odgrywa Eurydyka oraz jej wyjątkowy talent poetycki. Obdarzona mocą słowa, potrafi poprzez swoją twórczość wpływać na otaczającą rzeczywistość, podporządkowując sobie zarówno zjawiska atmosferyczne, jak i świat fauny, flory czy ludzi. Zdolności te okazują się nieocenione w kontekście wsparcia Filomeli. Eurydyka tworzy utwór poetycki, w którym opisuje proces odbudowywania języka nowej towarzyszki. Nie deklamuje utworu samodzielnie, a wykorzystuje do tego nieświadomego Orfeusza. Dochodzi do znaczącego odwrócenia ról: mężczyzna, dotychczas przedstawiany jako oprawca, staje się mimowolnym narzędziem kobiecej zemsty:

> Wypływająca z Orfeuszowych ust pieśń poniosła się bezchmurnym niebem aż do lasu, gdzie leżała [Filomela –M.G.]. Zstąpiła z koron drzew na nią śpiącą, wpełzła jej do uszu, znieczuliła. Występem swym mój mąż czynił Filomeli nową przyszłość. Czynił ją nieświadomie jak parobek wykonujący polecenia pana. Moje polecenia. Orfeusz był naczyniem dla moich słów, mojego talentu, mojej woli. […] [Ślimaki – dop. M.G.] uplotły jej język. Język, który stał się i moim językiem. Dowodem, że nie-mowa potrafi zrodzić nowy świat. Że ja potrafię[602].

Choć Eurydyka nie tworzy tkaniny, takiej jak mityczny gobelin Filomeli czy Arachne, również znajduje własny sposób na wyrażenie siebie w patriarchalnej rzeczywistości. Można stwierdzić, że Aleksandra Zbroja idzie o krok dalej niż XX-wieczne feministyczne teoretyczki badające metafory tkania i przędzenia w odniesieniu do twórczości kobiet. Eurydyka nie tylko „odtwarza” kobiecą obecność w kulturze, ale wywalcza dla niej przestrzeń w sferze tradycyjnie przypisywanej mężczyznom – w poezji. Co więcej, pisarka

[600] Strach olimpijczyków, głównie Zeusa, przed Nyks wynikał z jej pochodzenia. Należała do *protogenoi*, bóstw pierwotnych, bezpośrednich dziedziców Chaosu. Czyniło ją to na tyle potężną, że mogła z łatwością obalić obowiązujący porządek. Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 39.

[601] A. Zbroja, *Nie wracaj*, dz. cyt., s. 116.

[602] Tamże, s. 118–119.

wprowadza ironiczny kontrapunkt, ukazując paradoks: Orfeusz, podziwiany za swój rzekomy talent, zawdzięcza pozycję kobiecie, której głos został systemowo unieważniony i zepchnięty na margines społecznej świadomości. To czytelne nawiązanie do stereotypu, według którego kobiety w potocznej świadomości były muzami, ale nie twórczyniami czy współtwórczyniami prac artystów, zawsze były w cieniu, nawet jak były równie zdolne/zdolniejsze[603].

Warto podkreślić, że nowo odkryte zdolności poetyckie stają się metaforycznym kluczem do wymarzonej wolności, pozwalają też na realizację strategii eskapizmu. Bohaterka ponownie sięga po poezję, pisząc utwór, którego treść zawiera opis własnej śmierci. Zainscenizowane w ten sposób samobójstwo jest modyfikacją zdarzenia z antycznego wariantu mitu: gdy Orfeusz recytuje przygotowany przez żonę wiersz, Eurydyka zostaje ukąszona przez jadowitego węża. Symbolika tego zwierzęcia, podobnie jak w przypadku Meduzy w opowiadaniu Katarzyny Boni, jest tu znacząca. Wąż – kojarzony z zagrożeniem – zostaje ukazany jako sprzymierzeniec oraz pośrednik między światem żywych a krainą zmarłych. Jego obecność katalizuję przemianę kobiety, która „zrzuca skórę", porzuca dawne role, by narodzić się na „nowo" w przestrzeni śmierci, która paradoksalnie okazuje się dla niej wolnością: „wśród tych istot bez formy i koloru byłam u siebie. Ci chowający erekcje po szuwarach, ci w chitonach z targów i ze spacerów, oni bytowali gdzie indziej. W innych wymiarach Tartaru. Tu byłyśmy my"[604]. Obecność innych, równie skrzywdzonych, postaci z mitologii takich jak Alekto pozwala jej odzyskać utracone poczucie bezpieczeństwa i zrozumienia. Kluczowe jest tutaj „wyjście" z ciała. Eurydyka dosłownie „porzuca" krępujący ją „kostium" atrakcyjnej kobiety i odsłania swoje prawdziwe oblicze, które dotychczas było ukryte pod formą narzuconą przez patriarchat. Kiedy do zaświatów przybędzie Orfeusz, a bohaterka ponownie będzie zmuszona „ubrać" ten kostium, stwierdzi, że „ohydny alabaster dawnej powłoki sprawił, że stałam się widoczna"[605]. Znaczący jest także tytuł opowiadania – *Nie wracaj* to zaprzeczenie procesu ponownych narodzin, którego dokonały bohaterki utworów ilustrujących pierwszą wyróżnioną przeze mnie strategię. Eurydyka chce uciec z

[603] (Nie)widoczność kobiet w historii sztuk jest współcześnie zagadnieniem omawianym przez wielu badaczy i badaczek, czego przykładem jest publikacja *Własny świat. Artystki wobec przeciwności* (2025) Frances Borzello.

[604] A. Zbroja, *Nie wracaj*, dz. cyt., s. 123.

[605] Tamże, s. 125.

patriarchalnego świata, bez wywoływania rewolucji. Przypomina Korę z powieści Magoskiej-Suchar. Obie chcą się uwolnić z narzuconych im ról, aczkolwiek córka Demeter, żeby zachować zdobytą z trudem autonomię, musi przystać na kompromis, zaś Eurydyce udaje się zdecydować o swoim losie i odzyskać utracony „głos".

Atmosfera panująca w zaświatach sprzyja eksploracji idei siostrzeństwa. Wizja kobiecej społeczności stanowi alternatywną wersję tej, którą zaproponowała Magoska-Suchar w swoim retellingu. Podobnie jak w przypadku Demeter, impulsem do jej powstania była krzywda oraz potrzeba ochrony przed powtórzeniem swoich losów. Wywalczona przez Eurydykę matriarchalna idylla okazuje się jednak nietrwała, bowiem pod bramy zaświatów przybywa Orfeusz. Nakłaniany do tego przez ojca, chce odzyskać ukochaną. Kobieta, pomimo wewnętrznych oporów wychodzi mu na spotkanie. Finał jest znany i pisarka nie zmienia jego wymowy, akcentując jedynie, jak w przypadku sceny z ukąszeniem przez węża, sabotujące działania Eurydyki. Orfeusz, zmanipulowany przez żonę, wyśpiewuje przygotowany przez nią utwór i wpada w starannie przygotowaną zasadzkę. Chcąc spojrzeć na długo niewidzianą partnerkę, odwraca się, a Eurydyka bezpowrotnie przepada. Jak zauważa bohaterka, Orfeusz „nie płakał nawet, tylko – wykastrowany z Eurydyki – wpatrywał się w martwy punkt na horyzoncie. Jedyne, co mu zostało"[606].

Analizowany retelling stanowi zatem przykład „prze-pisania" historii kobiecego cierpienia, w którym na pierwszy plan wysuwa się nie tyle próba rekonstrukcji przeszłości, ile zaprojektowania alternatywnej narracji, w której kobieca podmiotowość może zaistnieć mimo milczenia, przemocy i wykluczenia. Centralnym motywem tej opowieści staje się strategia eskapizmu, rozumiana nie jako ucieczka od rzeczywistości, lecz jako akt oporu wobec systemu, który nie pozostawia przestrzeni na inne formy egzystencji. Kulminacyjnym momentem utworu jest akt suicydalny. Odwołując się do klasycznego mitu (momentu ukąszenia przez węża), Aleksandra Zbroja tworzy nowy scenariusz emancypacji, w którym to kobieta przejmuje inicjatywę i sama decyduje o momencie oraz sposobie swojej śmierci.

Choć taki eskapistyczny gest może być odczytany jako kontrowersyjny – zwłaszcza ze względu na ryzyko interpretacji śmierci jako jedynej możliwej drogi ucieczki z

[606] Tamże, s. 129.

opresyjnej relacji – pisarka nie romantyzuje samobójstwa. Przeciwnie, przedstawia je jako tragiczną konsekwencję systemowego braku alternatyw, a nie akt wyzwolenia. Szczególnie znamienne pozostaje to, że kobiecy głos, który wyłania się z tego doświadczenia granicznego, okazuje się słyszalny niemal wyłącznie dla innych kobiet – funkcjonuje więc w obiegu zamkniętym, pozbawionym realnej mocy sprawczej wobec struktur przemocy. W tym sensie w *Nie wracaj* sformułowana została pesymistyczna diagnoza współczesności: nawet gdy kobiecy sprzeciw zostaje artykułowany, jego oddziaływanie pozostaje ograniczone, niezdolne do naruszenia dominującego porządku. Eskapizm w wizji Aleksandry Zbroi nie stanowi zatem gestu eskalacji rozpaczy ani emancypacyjnej fantazji: to gorzkie rozpoznanie sytuacji, w której jedyną dostępną przestrzenią dla kobiecego głosu jest margines – wspólnota doświadczenia, a nie realna zmiana. To nie obietnica wyzwolenia, lecz świadectwo trwałości przemocy, która mimo historycznego dystansu wciąż reprodukuje te same mechanizmy wykluczenia.

### II.3.2. *Fabulantes:* kobiety Odyseusza i afirmatywny wymiar eskapizmu

Zagadnienie przemocy domowej stanowi również centralny problem opowiadania Barbary Sadurskiej *Świat, który wymyśliłam dla Odysa*. Podobnie jak w utworze Aleksandry Zbroi śmierć wpisuje się w strategię eskapizmu – ucieczkę od bólu i cierpienia wynikającego ze współegzystowania z oprawcą, ale Sadurska nie uznaje aktu suicydalnego za jedyną możliwą formę oporu. W jej narracji to nie ofiara, lecz ciemiężyciel musi umrzeć, aby możliwe było wyzwolenie – zarówno jednostkowe, jak i systemowe. Pisarka reinterpretuje losy rodziny Odyseusza, skupiając się przede wszystkim na symbolicznym znaczeniu jego śmierci i pogrzebu, które stają się katalizatorem „przebudzenia" osób pozostających dotąd w jego cieniu. Aby w pełni zrozumieć znaczenie tego momentu, konieczne jest przypomnienie postaci mitycznego króla Itaki i jej znaczenia w kulturze śródziemnomorskiej[607].

Odyseusz był synem herosa Laertesa i Antyklei, półnimfy i wnuczki Hermesa, zatem w jego żyłach płynęła krew bogów. Jednakże to nie pochodzenie było powodem jego chwały, a udział w wojnie trojańskiej i pełna przygód podróż do domu[608]. Homer

[607] Ta część dysertacji jest zmodyfikowaną wersją artykułu M. Głos, *(Anty)bohaterowie. Kreacje Odyseusza i Dedala w popfeministycznych retellingach greckich mitów*, dz. cyt., s. 30–40.

[608] Zob. P. Grimmal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, dz. cyt., s. 255–259.

sportretował Odysa jako człowieka pomysłowego (inicjatora podstępu z koniem trojańskim), dzielnego wojownika i szanowanego wodza, odpowiedzialnego za powrót podwładnych do ojczyzny przez zdradliwe morza.

Feministycznie zorientowane pisarki dekonstruują ten obraz, zadając pytania, na które nie odpowiedziały *Iliada* i *Odyseja*, na przykład o konsensualność jego przelotnych związków w trakcie dziesięcioletniej tułaczki czy prawdziwość uczuć do Penelopy. Mniej interesuje je Odys jako wojownik i przywódca, bardziej jako mąż, kochanek i ojciec. Do najważniejszych retellingów losów Odyseusza należy *Penelopiada* (2005) Margaret Atwood, zawierająca wizję matriarchalnej Itaki rządzonej – pod nieobecność władcy – przez jego żonę, Penelopę. Kanadyjska prozaiczka ukazuje obłudę króla, czyniąc z niego kłamcę i manipulanta, a także okrutnika, bowiem jego powrót oznacza koniec panowania Penelopy i śmierć niewinnych kobiet[609]. Ten prawie dwudziestoletni utwór wciąż inspiruje kolejne pokolenia pisarek[610].

Barbara Sadurska w opowiadaniu *Świat, który wymyśliłam dla Odysa* kontynuuje narrację zapoczątkowaną przez Atwood, jednocześnie jeszcze mocniej deheroizując króla Itaki. Jak zasygnalizowałem, fabuła retellingu koncentruje się na momencie pogrzebu bohatera spod Troi, podczas którego postaci zebrane wokół stosu funeralnego, m.in. Euryklea, Kirke, Kalipso czy Penelopa, wygłaszają monologi. Narracja prowadzona jest z perspektywy bezimiennej służki, która wielokrotnie podkreśla, że „na dworze Odyseusza nie był[a] nikim ważnym”[611]. Taki sposób przedstawiania wydarzeń ma szczególne znaczenie dla strategii eskapizmu bowiem, jak zaznaczyłem, śmierć Odyseusza, będącego ciemiężcą wszystkich osób zgromadzonych przy jego zwłokach, pełni funkcję *katharsis*. Jego synowie, małżonka, kochanki i piastunka zostają postawieni w obliczu zgonu osoby, która twardą ręką rządziła ich codziennością. Odejście króla nie jest traktowane jako powód do żałoby, lecz jako moment wyzwolenia, który ostatecznie rozrywa więzy narzucone przez patriarchalny porządek. Bohaterowie i bohaterki utworu nie reagują w konwencjonalny sposób: zamiast opłakiwać Odyseusza jako wojownika i króla,

[609] Zob. M. Zatorska, *Odbieranie spokoju Penelopie. Mit opowiedziany na nowo w „Penelopiadzie” Margaret Atwood*, dz. cyt., s. 258–265.

[610] Jako przykład warto przywołać trylogię Claire North: *Ithaca* (2022), *House of Odysseus* (2023) oraz *The Last Song of Penelope* (2024).

[611] B. Sadurska, *Świat, który wymyśliłam*…, dz. cyt., s. 206.

konfrontują się z własnymi doświadczeniami przemocy, zniewolenia i zależności. Warto zatem skoncentrować się na królu Itaki i jego wpływie na najbliższych.

Odpowiedzi na pytanie, jakim mężczyzną (i władcą) był Odyseusz, dostarczają wyznania związanych z nim kobiet. Twórczyni celowo stawia obok siebie piastunkę, żonę i kochanki króla Itaki, starając się wytworzyć między nimi nić porozumienia pozwalającą na wymianę doświadczeń i traum. W ten sposób eksploruje kobiecą genealogię i doświadczenia bohaterek w układzie wielokrotnie pojawiającym się w analizowanych wcześniej retellinach, który Luce Irigaray określiła mianem horyzontalnego. Przypomnę, że zakładała istnienie idei międzypokoleniowego siostrzeństwa, w którym nieistotne są relacje pokrewieństwa, a samo kobiece doświadczenie, bowiem każda kobieta jest dla drugiej „siostrą", co daje poczucie więzi umożliwiającej współodczuwanie i pomoc w sytuacjach kryzysowych[612].

Powyższe ustalenia znajdują odbicie w kształcie konduktu żałobnego, który ukazuje schemat „dziedziczenia" traumy związanej z czynami Odyseusza. Na jego czele stoi Eurykleja, „najstarsza kobieta, niańka i opiekunka Odyseusza, jego mamka i pierwsza nauczycielka [...] ta, która kochała go bardziej niż wszystkie inne"[613]. Po prawej stronie zajmuje miejsce żona zmarłego – Penelopa i dziedzic, Telemach, dalej zaś jego kochanki Kirke i Kalipso wraz ze swoimi synami[614]. Oczywiście na próżno szukać pokrewieństwa między kobietami – Eurykleja nie jest teściową Penelopy w dosłownym znaczeniu, natomiast Kirke i Kalipso powinny być postrzegane jako wroginie wdowy, zwłaszcza że ich synowie stanowią ujmę dla pamięci o Odysie, są przecież bękartami. Jednakże patriarchalna narracja zostaje unieważniona na rzecz wspomnienia o mężczyźnie, który powodował międzypokoleniowe cierpienie bliskich mu kobiet. Podkreśla to również służka-narratorka, która w „tajemnicy posłał[a] wiadomość o pogrzebie do Kirke i Kalipso. Pomyślał[a], że i one powinny wiedzieć o jego śmierci"[615]. Opisana konfiguracja postaci zgromadzonych przy stosie pogrzebowym staje się również punktem wyjścia dla refleksji nad obecnością strategii eskapizmu w analizowanym utworze. Szczególną uwagę warto poświęcić Euryklei – najstarszej spośród obecnych, a zarazem tej, która znała Odyseusza najdłużej.

[612] Zob. L. Irigaray, *Éthique de la différence*…, dz. cyt., pp. 86–87.
[613] B. Sadurska, *Świat, który wymyśliłam*…, dz. cyt., s. 202.
[614] Tamże, s. 203–204.
[615] Tamże, s. 213.

Została przedstawiona jako bohaterka podwójnie tragiczna. Jako mamka małego Odyseusza rozumiała znaczenie wychowania przyszłego władcy. Jak zauważa narratorka, podopieczny starej niańki „wierzył we wszystko, co mówiła [...] nakarmiła go bajkami o syrenach i cyklopach”[616]. W przyszłości stanie się to tajną bronią Odyseusza, bowiem Eurykleja uczy go kłamać, zwłaszcza na swój temat. Mężczyzna bez skrupułów zmyśla przebieg swych wypraw, by podkreślić własną wielkość. Kobieta podejmuje jego grę, gdy udaje, że nie rozpoznaje go w stroju żebraka, choć wychowanek boleśnie przypomina jej o swojej sile: „«milcz, suko, bo ci wyrwę serce» – powiedział do niej na powitanie i ścisnął krtań, aż chrupnęło”[617]. Płacz Euryklei po jego śmierci zaskakuje, gdyż jak można rozpaczać po kimś, kto „odwdzięcza się” za miłość i opiekę okrucieństwem? Kobieta jest świadoma swojej porażki wychowawczej, ale trwa w przekonaniu, że postąpiła słusznie, ponieważ, jak zauważa w rozmowie z narratorką: „wszyscy umrzemy, lecz imię Odysa będzie trwać na wieki”[618]. Argumentów wyjaśniających to bezwzględne oddanie należy poszukiwać w przeszłości Euryklei.

Piastunka Odysa była niewolnicą, a jej status nie ulegał zmianom niezależnie od osoby sprawującej władzę (Odysa lub Penelopy). Nie znała innego świata i, co istotne, nie miała innego powołania, celu czy zadania. Jako młoda dziewczyna urodziła nieślubne dziecko, skazując się na wykluczenie z ówczesnego społeczeństwa. Dopiero później dostała zadanie wychowania księcia Itaki[619]. Rozpacz Euryklei to pewnego rodzaju objaw tzw. syndromu sztokholmskiego, w którym ofiara, choć w pełni świadoma, staje w obronie oprawcy, dając wyraz swojej miłości do niego. Kobieta poświęciła się wychowaniu Odyseusza, nie mogąc, jako niewolnica, podjąć jakiejkolwiek walki o swoją autonomię. Jako osoba nie czuła własnej wartości – wszak żyła w świecie, w którym nikt nie okazał jej szacunku czy sympatii. Wiedziała, że rola piastunki Odyseusza jest dla niej nobilitacją i odegrała ją do końca, bo tylko dzięki niemu jej egzystencja miała sens. Eurykleja jest zatem, jak zauważa Aleksandra Klęczar, „kolejną strażniczką patriarchatu”[620] – to postać, której dramat wybrzmiewa już w tytule tekstu.

[616] Tamże, s. 207.
[617] Tamże.
[618] Tamże.
[619] Zob. [hasło] *Eurykleja* [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 266.
[620] Zob. A. Klęczar, *Labirynt i manowce albo Eurydyka w egzystencji pure*, dz. cyt. [dostęp: 18.03.2025].

„Wymyślony” przez nią świat jest wygodny dla Odysa, ponieważ pozwala mu zbudować własną legendę, ale u jego podstaw znajduje się bezbrzeżny smutek i cierpienie osamotnionej kobiety niepotrafiącej wyzwolić spod wpływów swojego wychowanka. Eskapizm Euryklei przybiera zatem odmienną formę niż u pozostałych kobiet z otoczenia Odyseusza: piastunka decyduje się metaforycznie „uciec” w przeszłość, sięgać pamięcią do najlepszych momentów z wczesnych lat podopiecznego. Dlatego dzieciństwo króla Itaki jawi się jej jako idylliczny czas. Tylko ona znała jego dziecięcą wersję – niewinną, ufającą, chłonącą świat z zachwytem. W oczach Euryklei to właśnie ten chłopiec, który wierzył w syreny i cyklopy, był jej prawdziwym oparciem. Jego późniejsze okrucieństwo, cynizm i manipulacje nie zmieniają faktu, że kiedyś należał tylko do niej, słuchał bajek, ufał jej słowom. To właśnie dlatego eskapizm piastunki nie przyjmuje formy fizycznej ucieczki, jak w przypadku Kirke czy Kalipso, ani buntu, jak u Penelopy. Jej jedynym schronieniem jest pamięć – ucieczka w przeszłość, w czas, gdy czuła się potrzebna i miała wpływ na Odyseusza. Jest to strategia bierna, a ponadto wewnętrznie sprzeczna: Eurykleja zdaje sobie sprawę z potworności wychowanka, a mimo to kurczowo trzyma się wspomnień, które pozwalają jej znaleźć sens własnego istnienia. Można więc powiedzieć, że jej eskapizm jest najbardziej tragiczny, ponieważ nie przynosi żadnej realnej zmiany – jest jedynie iluzją, która pozwala jej przetrwać.

Warto zwrócić uwagę, że Sadurska kreśli postać Euryklei w sposób daleki od jednoznacznej oceny, wpisując jej los w porządek wyraźnie zróżnicowany generacyjnie. Bohaterka nie jest wyłącznie ofiarą, ale nie funkcjonuje też jako aktywna współtwórczyni patriarchalnego systemu. Jej postawa wynika z głęboko zinternalizowanego poczucia obowiązku i lojalności wobec Odyseusza, ukształtowanych w warunkach, w których alternatywy dla podporządkowania były realnie niedostępne. W przeciwieństwie do młodszych kobiet, które – przynajmniej potencjalnie – mogą jeszcze negocjować swoją pozycję lub wyobrażać sobie inne scenariusze życia, Eurykleja należy do pokolenia, dla którego przetrwanie wiązało się z adaptacją do istniejącego porządku. Jej lojalność nie jest więc wyrazem ideologicznej zgody, lecz strategią długiego trwania, pozwalającą zachować resztki podmiotowości w świecie, który nie przewiduje dla starszych kobiet ani widzialności, ani wyboru.

Stosunek Odysa do pozostałych kobiet – żony, kochanek i służek – punktuje sama narratorka: „traktował kobiety jak mięso dla psów i tak o nas mówił. A przecież wszystkie

wiedziałyśmy, że potrafił [...] skręcić kark karmiącej suce za to, że na niego szczeknęła”[621]. Przemoc, dominacja i zastraszanie to schemat postępowania króla Itaki w relacji z każdą z partnerek. Bohaterki wymieniają się wspomnieniami i zaskakują się nawzajem tym, jak konsekwentny w swoich „zalotach” był Odys. Penelopa, Kirke i Kalipso zawierają niewypowiedziany sojusz w momencie wyznania krzywd, których doznały od brutalnego kochanka. W ich zachowaniu brak rozpaczy – świętują śmierć mężczyzny, pijąc jego najlepsze wina i wieszcząc nadejście „lepszego” jutra[622]. Co warte podkreślenia, pomiędzy kobietami rodzi się pożądanie – narratorka wielokrotnie zaznacza to, w jaki sposób na siebie spoglądają: „oczy rozbłysły, policzki poróżowiały”[623]. Także synowie władcy Itaki zbliżają się do siebie, oddalając od siebie widmo poojcowskiej traumy.

To zestawienie różnych kobiet z życia Odyseusza ukazuje nie tylko skalę jego okrucieństwa, ale także wspólnotę doświadczeń, która je łączy. W tym kontekście jego śmierć staje się punktem zwrotnym – momentem, kiedy wszystkie mogą wreszcie metaforycznie „odetchnąć” i na nowo zdefiniować swoją tożsamość, wychodząc z „cienia” władcy Itaki. Nie ma tu miejsca na żałobę czy nostalgiczne powroty do przeszłości. Wręcz przeciwnie – kobiety, które kiedyś były zmuszone do rywalizacji o względy tego samego mężczyzny, teraz odnajdują w sobie solidarność. Sadurska podkreśla, jak wielką siłą staje się kobieca wspólnota oparta na współdzielonym cierpieniu. Opowieści o przemocy i upokorzeniu, zamiast dzielić, cementują relacje, które wcześniej byłyby niemożliwe do zaistnienia. Każda z bohaterek znała inną „wersję” Odyseusza, ale schemat (współ)życia z nim pozostawał ten sam, bowiem obejmował dominację, wykorzystywanie, upokorzenie i kłamstwa. Kiedy mężczyzna zmarł, okazało się, że na jego „dziedzictwo” nie złożyły się wielkie czyny, lecz strach i trauma, które pozostawił po sobie.

Znacząca jest wspomniana scena, w której kobiety sięgają po najlepsze wina przechowywane w piwnicach Odyseusza. Gest ten należy odczytywać jako formę odzyskiwania sprawczości i zdobycia kontroli nad dotychczas zarezerwowaną wyłącznie

[621] B. Sadurska, *Świat, który wymyśliłam*…, dz. cyt., s. 209.

[622] „Spojrzałam na Eurykleję. […] – Trzydziestoletnie amorgiano – powiedziałam. – Najlepsze wino na świecie.

– Wiem – stwierdziła stłumionym szeptem. Wypiła łyk. Posmakowała. – Rok, w którym Odys ruszył pod Troję”. Tamże, s. 217.

[623] Tamże.

dla mężczyzny przestrzenią władzy. Ekskluzywny alkohol, będący dotąd oznaką prestiżu i patriarchalnego przepychu, zostaje przejęty przez kobiety, co stanowi performatywny akt przekroczenia dotychczasowych granic. Świętowanie, dzielenie się wspomnieniami, bliskość fizyczna i emocjonalna między kobietami nabierają charakteru terapeutycznego: to właśnie poprzez wspólnotę, cielesność i afirmację siostrzeństwa dokonuje się proces rekonwalescencji i symbolicznego „odrodzenia". Rodzące się między bohaterkami uczucia przełamują dominującą w pierwowzorze narrację heteronormatywną i wpisują się w strategię eskapizmu, rozumianą tu jako świadome odejście od narzuconych ról, oczekiwań i struktur opartych na patriarchalnym modelu relacji.

Równolegle Sadurska szkicuje alternatywną wizję męskości, przedstawiając relację między synami Odyseusza. Dotychczas funkcjonujący w cieniu ojcowskiego autorytetu, poddani presji dorównania jego mitologicznej wielkości, zyskują szansę na redefinicję swojej tożsamości. Ich relacja przekształca się z rywalizacji i milczącej wrogości w oparty na empatii i zrozumieniu model braterstwa – taki, który nie czerpie z patriarchalnej przemocy. W ich przypadku eskapizm, rozumiany jako wyzwolenie, staje się procesem dekonstrukcji narzuconych wzorców męskości i wyjściem poza opresyjny wzorzec ojcowskiego dziedzictwa. Tym samym Sadurska nie tylko demitologizuje Odyseusza, pozbawiając go statusu heroicznego autorytetu; dekonstruuje porządek społeczny, który był wokół niego przez wieki tworzony. W reinterpretacji pisarki powrót weterana spod Troi nie stanowi zakończenia opowieści, lecz punkt wyjścia do snucia historii o tych osobach, które musiały z nim żyć i tych, które musiały żyć po nim. Ostatecznie jego śmierć nie jawi się jako tragedia, a warunek konieczny do rozpoczęcia procesu wyzwolenia.

Co jednak istotne, afirmacja tej wolności nie jest uniwersalna. Autorka subtelnie sygnalizuje złożoność emocjonalnego dziedzictwa pozostawionego przez Odyseusza. Postać Euryklei, najstarszej z kobiet i jedynej, która szczerze opłakuje zmarłego, wprowadza ambiwalentny ton. Jej żałoba nie tyle podważa prawomocność emancypacyjnej narracji, ile stanowi przypomnienie, że nawet w ramach kobiecej wspólnoty mogą istnieć głębokie różnice w percepcji relacji z oprawcą. Eurykleja, wychowana i ukształtowana w ramach patriarchalnego porządku, nie jest w stanie (jak i również nie chce) zakwestionować autorytetu Odyseusza, który był dla niej nie tylko panem i władcą, ale przede wszystkim tym, który umożliwił jej (od)budowę swojej tożsamości. Perspektywa wieku okazuje się w tym kontekście kluczowa, ponieważ

starość Euryklei sytuowana jest poza polem społecznej widzialności. Jako kobieta dojrzała przestaje ona funkcjonować zarówno jako podmiot pożądania, jak i figura potencjalnej zmiany: zostaje przesunięta w obszar „przezroczystości", w którym jej obecność jest użyteczna, ale pozbawiona znaczenia symbolicznego[624]. Niewidzialność ta nie ma charakteru neutralnego – stanowi jeden z mechanizmów podtrzymujących patriarchalny porządek, eliminując możliwość buntu nie poprzez represję, lecz poprzez wymazanie. W przeciwieństwie do młodszych bohaterek, których ciała i decyzje wciąż podlegają intensywnej kontroli, ciało Euryklei zostaje „odpisane" jako nieistotne, a jej lojalność wobec Odyseusza naturalizowana jako oczywista i niewymagająca interpretacji. W tym sensie Sadurska pokazuje, że wiek nie tyle znosi opresję, ile zmienia jej formę: przemoc ustępuje miejsca cichej marginalizacji, w której brak alternatyw zostaje przedstawiony jako wybór.

Z tego względu realizacja strategii eskapizmu w analizowanym opowiadaniu nie opiera się na naiwnym zerwaniu z przeszłością, lecz na świadomej próbie przepracowania traumy i redefinicji własnego „Ja". Ucieczka od opresyjnego dziedzictwa nie oznacza zapomnienia, a przekształcenie – zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym. To właśnie w tej wielogłosowej, zniuansowanej perspektywie tkwi innowacyjność i oryginalność retellingu Sadurskiej: jej opowieść nie tylko rewiduje mit, ale również konstruuje alternatywną przestrzeń, w której kobiety i dzieci mogą po raz pierwszy opowiedzieć swoje historie i odnaleźć w nich siebie, stając się przywołanymi w tytule *fabulantes*, opowiadacz(k)ami, tworzącymi rzeczywistość w wersji *post Odysseum*.

***

W wyróżnionych i scharakteryzowanych przeze mnie strategiach retellingów, mimo istotnych różnic formalnych – obejmujących sposób prowadzenia narracji, konstrukcję fabuły (w tym czas i miejsce akcji) oraz zakres tematyczny reinterpretowanych historii – można wskazać powtarzalne mechanizmy reinterpretacyjne, które organizują te przekształcenia mitologicznych opowieści na poziomie ideowym i znaczeniowym.

[624] Zjawisko (nie)widoczności starzejących się kobiet (choć nie tylko) szczegółowo omawiają m.in. K. Ballard, M. Elston, J. Gabe, *Beyond the Mask: Women's Experiences of Public and Private Aging during Midlife and Their Use of Age-resisting Activities*, „Health" 2005, no 9 (2), pp. 169–187; T. Frąckowiak, M. Kapała, A. Zubik, A. Cieślik, *Konstruowanie obrazu starości i jego implikacje społeczne a perspektywa danych empirycznych* [w:] *Starość i starzenie się jako doświadczenie jednostek i zbiorowości ludzkich*, red. J. Kowalski, P. Szukalski, Łódź 2006, s. 312–318; J. King, *Discourses of Ageing In Fiction And Feminism: The Invisible Woman*, London 2013.

Jednym z najwyraźniejszych jest potrzeba ukazania silnej, niezależnej bohaterki, zdolnej do sprzeciwienia się patriarchatowi. Bez względu na formę tego buntu – czy to będzie ucieczka (rozumiana jako impuls do rozpoczęcia procesu indywiduacji i metaforycznego „zejścia" w zaświaty w powieściach Tokarczuk i Magoskiej-Suchar), monstryfikacja (Meduzy z *Zabawki bogów* Katarzyny Boni oraz Medei z prozy Agnieszki Jelonek) czy też inne gesty wyzwolenia, jak śmierć (samobójcza jak w *Nie wracaj* Aleksandry Zbroi i męża-oprawcy w przypadku bohaterek i bohaterów *Świata, który wymyśliłam dla Odysa* Barbary Sadurskiej) – pisarki proponują i aprobują takie działania, uznając je za rudymentarny wyraz kobiecej sprawczości. Potrzeba ta staje się przede wszystkim jednym z kryteriów, którymi kierują się współczesne twórczynie przy wyborze mitów do reimaginacji. Niezależnie od różnorodności tła kulturowego, z jakiego wywodzą się analizowane (re)interpretacje mitów (np. sumeryjska mitologia w przypadku Inanny czy grecki mit dotyczący Demeter i Kory) zauważalne jest występowanie podobnego schematu narracyjnego.

W każdej z opisywanych renarracji centralną postacią jest kobieta (bogini lub śmiertelniczka), która zostaje postawiona w obliczu wyzwań związanych z jej tożsamością, niezależnością i możliwością sprzeciwu wobec władzy. Taki wzorzec daje się zauważyć w strukturze fabularnej każdego z omawianych retellingów, gdzie protagonistka nie tylko musi stawić czoła patriarchalnym normom, ale przede wszystkim zredefiniować swoją tożsamość, ujawniając krzywdę i ograniczenia, jakie narzuca jej androcentryczne społeczeństwo, ale także stwarzając przestrzeń dla swojej samodzielności i sprawczości.

Co istotne, potrzeba silnego akcentowania kobiecej podmiotowości niesie ze sobą ryzyko niezamierzonego zaprzeczenia fundamentalnym założeniom feminizmu, zwłaszcza równości płci. W badanych tekstach zauważalne jest zjawisko dehumanizacji mężczyzn – przedstawianych najczęściej jako istoty podporządkowane wyłącznie popędowi seksualnemu, agresji oraz pragnieniu dominacji. W kontekście analizowanych retellingów szczególnie wyraźnie ujawnia się proces deheroizacji mitologicznych bohaterów, który nie ma jednak charakteru jednorodnego. Twórczynie nie tyle konstruują jeden, monolityczny obraz „toksycznej męskości", ile ukazują spektrum męskich figur funkcjonujących w obrębie patriarchalnego porządku – od męskości hegemonicznych po formy słabe, współpracujące i alternatywne. Postacie takie jak

bezimienni Ojcowie w *Annie In w grobowcach świata*, Apollo, Ares czy Odyseusz reprezentują model męskości sprawczej, hierarchicznej i odczłowieczonej, opartej na kontroli, przemocy symbolicznej i instrumentalnym traktowaniu innych. Jednocześnie bohaterowie tacy jak Orfeusz czy Perseusz nie zostają przedstawieni jako suwerenni herosi, lecz jako figury podporządkowane – lękowe, zależne od otrzymanych artefaktów i boskich protekcji, współuczestniczące w systemie opresji raczej z braku alternatywy niż z pozycji realnej władzy. Na tym tle szczególnie wyraźnie odcinają się modele męskości alternatywnej, reprezentowane chociażby przez Hermesa – postać liminalną, negocjacyjną, zdolną do mediacji i przekraczania binarnych podziałów. Retellingi nie znoszą zatem męskości jako takiej, lecz demontują jej heroiczny mit, ujawniając ją jako konstrukt uwikłany w relacje władzy, lęku i zależności.

Autorki analizowanych retellingów nie ograniczają się wyłącznie do krytycznego rozliczenia patriarchalnych wzorców obecnych w mitach, choć ten gest demaskacji stanowi ich wyraźny punkt wyjścia. Równie istotne okazuje się bowiem pytanie o to, co zajmuje miejsce zdekonstruowanego porządku oraz jakie formy podmiotowości zostają w jego ramach dopuszczone, a jakie ponownie wykluczone. Pisarki nie proponują jednej, uniwersalnej odpowiedzi: przeciwnie – ujawniają złożoność kobiecego doświadczenia, które wymyka się jednoznacznym kategoriom emancypacyjnym. W tym sensie mit – pierwotnie pełniący funkcję narracji uniwersalnej – zostaje „prze-pisany" nie po to, by ustanowić nowy model normatywny, ale uwidocznić wewnętrzne różnice, napięcia i sprzeczności wpisane w kobiecą podmiotowość. Jak ukazano w przywołanych realizacjach (zwłaszcza w opowiadaniu Sadurskiej), kobiety funkcjonują na przecięciu wielu osi wykluczenia: płci, wieku, klasy, cielesności, doświadczenia przemocy czy możliwości wyboru. Emancypacja nie jest tu stanem docelowym, lecz procesem, który nie zawsze prowadzi do (od)zyskania sprawczości, a niekiedy kończy się wygnaniem, marginalizacją lub koniecznością symbolicznej autodestrukcji. Jednocześnie należy zauważyć, że w niektórych narracjach – mimo deklaratywnie feministycznego charakteru – zreprodukowano binarne opozycje, zastępując mit patriarchalny jego lustrzanym odbiciem (relacja Kory i Hadesa z retellingu Magoskiej-Suchar). W miejsce męskiego herosa pojawia się kobieca figura absolutnego oporu lub monstrualnej niezależności, co może prowadzić do nowego rodzaju wykluczenia: podmiotowość zyskują jedynie te bohaterki, które są radykalne, transgresyjne, zdolne do zerwania wszystkich więzi

łączących (a także w tym sensie ograniczających) z otoczeniem (Meduza u Boni i Medea z opowiadania Jelonek). Kobiety niespełniające tych kryteriów – starsze a przede wszystkim uwikłane w relacje zależności – ponownie zostają zepchnięte na margines narracji.

W efekcie mamy do czynienia z reprezentacją, która – choć pozornie wspiera postulaty feministyczne – w rzeczywistości może przyczyniać się do ich osłabienia, realizując idee charakterystyczne dla postfeminizmu. Emancypacja zostaje tu bowiem przedstawiona jako doświadczenie przede wszystkim jednostkowe, oderwane od strukturalnych uwarunkowań nierówności, a sprawczość sprowadzona do subiektywnego poczucia wyboru. Nowy rodzaj opresji nie polega zatem na bezpośrednim ograniczeniu wolności, co na jej pozornym potwierdzaniu: kobieta „może" decydować o sobie pod warunkiem, że odpowiedzialność za konsekwencje tej decyzji zostanie całkowicie przeniesiona na nią samą.

W tym znaczeniu opresja realizuje się poprzez iluzoryczne poczucie autonomii przy jednoczesnym akcentowaniu jednostkowego doświadczenia kosztem wymiaru wspólnotowego i politycznego. Przemoc zostaje sprywatyzowana, a jej systemowe źródła ulegają narracyjnemu rozmyciu, co prowadzi do selektywnego uznania kobiecych historii i hierarchizacji strategii przetrwania. Uprzywilejowane zostają narracje radykalnej transgresji i zerwania, podczas gdy doświadczenia ambiwalencji, zależności czy braku realnych alternatyw tracą status pełnoprawnych form sprawczości.

Dlatego też zasadne wydaje się poddanie refleksji sposobu, w jaki konstruowana jest kobieca emancypacja w utworach opartych na mitologicznych wzorcach. Konieczne jest bowiem zachowanie krytycznej uważności wobec ryzyka popadnięcia w pułapkę odwróconego esencjalizmu, w którym jedno uproszczenie zostaje zastąpione innym. Taki mechanizm nie tylko ogranicza interpretacyjny potencjał analizowanych retellingów, lecz także osłabia ich możliwość funkcjonowania jako form palingenezy mitu – zdolnych do rzeczywistej transformacji dyskursu kulturowego w kierunku równościowego, sprawczego humanizmu.

# ROZDZIAŁ III

## Mitologiczny anturaż. O ideach, ideologiach i brandingu kulturowym

Umberto Eco w eseju *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury* (1964) zauważa, że „w kulturze masowej nie chodzi już o to, by powiedzieć coś nowego – lecz by powtarzać w sposób, który rozpoznajemy jako znajomy, ale nadal atrakcyjny”[625]. To spostrzeżenie trafnie oddaje sposób funkcjonowania współczesnej literatury, w której coraz częściej przestaje się opowiadać „na nowo”, a zaczyna „po nowemu”. Retellingi omawiane w poprzednim rozdziale ukazują ten mechanizm szczególnie wyraziście, ponieważ ich twórczynie nie starają się eksponować oryginalności, lecz atrakcyjność formy, zanurzonej w „popkulturowym tyglu”, pozwalającej czytelnikom i czytelniczkom dostrzec „siebie” w gotowej strukturze, a przede wszystkim zaspokajającej ich „głód” rozrywki. W tym kontekście warto przyjrzeć się jeszcze innemu zjawisku, brandingowi kulturowemu.

Przypomnę, że ta forma palingenezy mitów jawi się nie jako fragment marketingowej retoryki, ale sposób stylizacji literatury, za pomocą którego pisarki aktywnie generują znaki kulturowe – figury, symbole, ideologie – działające identycznie jak charakterystyczna dla brandingu marka: konsolidują, przyciągają, wprowadzają w obieg elementy mityczne w dotychczas nowych i nieoczywistych konfiguracjach. Wzbogacając tę perspektywę o ujęcie antropologiczne, warto ponownie sięgnąć do myśli Wojciecha Józefa Burszty i Waldemara Kuligowskiego. W świetle ich koncepcji rytuału wspólnotowego w kulturze ponowoczesnej, popkultura funkcjonuje w sieciowo powiązanych zbiorowościach, kształtowanych przez dynamiczną wymianę znaczeń i estetyczne stylizacje. Praktyki kulturowe – w tym literackie – konstytuują wspólnoty poprzez strategie reprezentacyjne dostosowane do zmieniających się warunków

[625] U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury*, tłum. A. Szymański, Warszawa 2010, s. 165.

społecznych i medialnych[626]. W tym sensie literatura funkcjonuje jako narzędzie wytwarzania i utrwalania symbolicznych form integracji międzyludzkiej.

Zjawisko to zostało pogłębione w analizie Heleny Piecuch, która – pisząc o „konsumowaniu kultu" – dowodzi, że relacja jednostki do marki coraz częściej ma charakter rytualny i afektywny[627]. Marka – także tekst literacki – może odgrywać rolę podobną do kultu religijnego, oferując znaczenia, rytuały, symbole i poczucie przynależności. W literaturze branding kulturowy funkcjonuje więc jako sposób kodowania i stylizowania idei, które są integralną częścią tekstu. W rezultacie można powiedzieć, że literatura zaczyna „mówić" językiem marki, a marka – językiem mitu.

Te ustalenia szczególnie wyraźnie ujawniają się w prozie kobiet. W analizie wybranych pozycji interesować mnie będą mechanizmy, dzięki którym poprzez literaturę kształtuje się współczesną wyobraźnię kulturową. Widać tu powracające motywy związane m.in. z płcią, tożsamością, dziedzictwem historycznym oraz kwestiami polityczno-ideologicznymi, w tym ekofeminizmem oraz świadomą „grę" z mitologicznymi konwencjami, narracjami kanonicznymi i stereotypami. Poprzez resemantyzację, przesunięcia znaczeniowe i (często także ironiczne) reinterpretacje, pisarki konstruują modele reprezentacji, tworząc przestrzeń dla alternatywnych form wyrażania siebie. W ten sposób literatura staje się formą krytyki, w której mit zostaje przekształcony w przestrzeń dla wielogłosowej, inkluzywnej ekspresji i negocjowania miejsca podmiotów kobiecych, nieheteronormatywnych, mniejszościowych i nieantropocentrycznych, zachowując przy tym atrakcyjność formy i komunikatywność.

Proponuję traktować powyższe kwestie jako zasygnalizowane w tytule rozdziału idee brandingu kulturowego – nie w sensie systematycznym, lecz interpretacyjne konstrukty, pomocne w identyfikacji struktur znaczeniowych obecnych w literaturze. Pojęcie „idea" stosuję tu zgodnie z klasycznym rozumieniem koncepcji kulturowej jako formy myślenia i wartościowania, która kształtuje sposoby interpretowania rzeczywistości oraz organizowania treści symbolicznej[628].

[626] Zob. W.J. Burszta, W. Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Warszawa 2005, s. 45–47.

[627] Zob. H. Piecuch, *Konsumowanie kultu*, „Com.press" 2018, nr 2(1), s. 38–54.

[628] Hans-Georg Gadamer opisuje idee jako kulturowe struktury sensu, które nie są kategoriami czysto racjonalnymi, lecz konstytuują się w dialogu historycznym i tradycji, będąc nośnikami doświadczenia wspólnotowego. Z kolei Roland Barthes ukazuje ideę jako wtórne znaczenie (*myth*), które staje się przezroczyste i „naturalizowane" w kulturze, choć w istocie jest konstruktem ideologicznym, utrwalanym

W badanych utworach rysują się trzy wyraziste idee, stanowiące osie interpretacyjne: maskarady, gaizmu oraz indygenizacji. Choć nie wyczerpują złożoności zjawiska, pozwalają uchwycić powtarzalne modele funkcjonowania tekstów w przestrzeni popkultury odpowiadającej na współczesne potrzeby odbiorców i odbiorczyń.

### III.1. Idea maskarady: mit a (de)konstrukcje płci

Maskarada należy do tych pojęć utrwalonych w kulturze, które sytuują się na pograniczu gry i ujawnienia, stylizacji i destabilizacji. W najbardziej literalnym ujęciu odnosi się do aktu przebrania – wykorzystania kostiumu lub gestu scenicznego w celu przyjęcia innej tożsamości niż ta (społecznie lub biologicznie) przypisana. Jednakże w wymiarze symbolicznym maskarada nie służy jedynie kamuflażowi, przeciwnie – ujawnia mechanizmy konstruowania tożsamości, często poprzez estetyczne przerysowanie, powtórzenie, ironię czy świadomą przesadę. Pozornie błaha – kojarzona z karnawałem, teatralnością czy dekoracyjnością – staje się pretekstem do refleksji nad procesami identyfikacyjnymi otwierając przestrzeń do zadania zasadniczych pytań o społeczne warunki ich rozpoznania: kim jestem? Jak jestem postrzegany/a? Co musi zostać ukryte, by coś innego mogło się ujawnić?

Kategoria maskarady zyskała szczególną wagę w refleksji feministycznej i genderowej, zwłaszcza w aspekcie krytycznej analizy ról płciowych. W klasycznym już eseju *Kobiecość jako maskarada* (1929) Joan Riviere wskazywała, że kobiecość może być strategią maskowania: kobieta nie tyle „jest" kobieca, ile „gra" kobiecość – często po to, by złagodzić społeczne napięcia wywołane przejawianiem przez nią siły, intelektu czy niezależności[629]. Maskarada nie jest więc (tylko) sposobem ukrywania „prawdziwego ja", lecz formą przystosowania do społecznych oczekiwań, niekiedy wręcz obrony. Wątek ten rozwija Judith Butler, argumentując, że płeć sama w sobie nie posiada ontologicznego statusu; istnieje wyłącznie jako rezultat powtarzalnych aktów performatywnych – kulturowych scenariuszy, które jednostka nie tyle wybiera, co negocjuje i rekonfiguruje

poprzez powtarzalne formy reprezentacji. Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, s. 381–388; R. Barthes, *Mitologie*, dz. cyt., Warszawa 2008, s. 114–117.

[629] Zob. J. Riviere, *Kobiecość jako maskarada*, przeł. B. Pokorski, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica" 2024, nr 44, s. 7–22.

w obrębie dostępnych jej dyskursów[630]. To nie człowiek swobodnie dokonuje swojej ekspresji płciowej, ale wchodzi w obieg dostępnych ról i gestów, które internalizuje, odgrywa lub podważa – często nieświadomie.

Z kolei Mary Ann Doane analizowała maskaradę w kontekście kina klasycznego, wskazując na mechanizmy hiperwidoczności kobiecego ciała i jednoczesnego napięcia między spojrzeniem a figurą. Maskarada kobiecości w filmie działa jako efekt stylizacji i nadreprezentacji, który ujawnia paradoks podmiotu uwikłanego w pragnienie i jednoczesny brak[631]. W podobnym tonie Susan Sontag, w głośnym eseju *Notatki o kampie* (1979), pisała o estetyce przesady, sztuczności i teatralności jako formie kulturowego komentarza – ironicznej celebracji tego, co wtórne, stylizowane i oderwane od autentyczności[632].

Radykalne przewartościowanie omawianej idei zaproponowała również Luce Irigaray, która – w duchu krytyki logocentryzmu – traktuje kobiecość jako „językową maskę", narzuconą przez patriarchalny dyskurs. Jej postulat „mówienia jako kobieta" zakłada potrzebę świadomego „granią" kobiecością w celu destabilizacji męskocentrycznych struktur znaczenia[633]. Według Irigaray maskarada może być strategią twórczego przemieszczenia – przechwycenia języka i obrazów po to, by przemówić z innej pozycji, nie redukując podmiotu do ustalonych kategorii płciowych.

W świetle powyższych koncepcji maskarada jawi się nie tylko jako konwencja estetyczna czy element scenicznego kostiumu, a jako mechanizm kulturowy pozwalający na negocjowanie tożsamości i krytykę porządków normatywnych. Szczególnie istotne staje się to w kontekście współczesnej prozy kobiet, w której autorki chętnie sięgają po strategie stylizacji, parodii i reinterpretacji, by zakwestionować utarte wzorce płci i (re)prezentacji ciała. Maskarada – jako pojęcie graniczne, transgresyjne i niejednoznaczne – odsłania nie tyle to, co zostało ukryte, ile to, co zostało narzucone, i w ten sposób pozwala zrewidować sposoby myślenia o podmiotowości, normie i różnicy.

[630] Zob. J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 25–35.

[631] Zob. M. A. Doane, *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*, „Screen" 1982, Vol. 23, no 3–4, pp. 74–87.

[632] Zob. S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wernstein, „Literatura na Świecie" 1979, nr 9, s. 307–323.

[633] Zob. L. Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, tłum. S. Królak, Kraków 2010, s. 126–139.

W dalszej części podrozdziału przyjrzę się wybranym tekstom, w których idea maskarady zostaje wykorzystana jako estetyczny i narracyjny zasób umożliwiający nie tylko dekonstrukcję tradycyjnych modeli kobiecości i męskości, ale także wyobrażenie nowych, nienormatywnych sposobów „bycia" w świecie. Będą to *Alma* Izabeli Filipiak oraz *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy* Olgi Tokarczuk. Co istotne, w obu utworach maskarada zyskuje innowacyjną realizację w postaci poetyki postgotyckiej – traktowanej tu nie tylko jako konwencja związana z gatunkiem grozy i/lub horroru, ale także sposób refleksji nad płcią, cielesnością i społeczno-kulturowym „niepokojem"[634].

Pojęcie to, będące odmianą gotycyzmu postmodernistycznego[635], przetworzonego na potrzeby kultury ponowoczesnej, najpełniej definiuje Agnieszka Izdebska opisując je jako:

> międzygatunkową, wielokształtną konwencję estetyczno-semiotyczną, [której – przyp. M.G.] źródła tkwią w gotycyzmie osiemnastowiecznym i jego literackiej inkarnacji, ale bywają trudne do rozpoznania po szeregu przekształceń, jakim podlegały w historii. Akcja postgotyckich opowieści literackich i filmowych rozgrywać się może nie tylko w dowolnej epoce historycznej, ale też w bliżej nieokreślonej przyszłości[636].

W tak pojmowanej konwencji zmieniają się kategorie spacjalne – akcja nie jest już umiejscowiona w zamkach i klasztorach, lecz także w miastach lub innych przestrzeniach otwartych (np. pensjonaty, sanatoria), domu (który staje się metaforą rodziny) bądź

[634] Ten fragment dysertacji powstał w oparciu o ustalenia moje i Kingi Matuszko, które zawarliśmy w monografii zob. ciż, *Śladami postgotycyzmu. Trauma a rekwizytornia grozy we współczesnej popularnej anglosaskiej prozie new adult*…, dz. cyt., s. 7–24.

[635] Podobnym określeniem – jednakże w odniesieniu do ponowoczesnego horroru – posłużył się Dariusz Brzostek w publikacji *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?*, Toruń 2020. Ten termin pojawia się także w pracy Kseni Olkusz, *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz 2010, s. 7.

[636] A. Izdebska, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 132. Wcześniejsze rozumienie gotycyzmu ma źródło w osiemnastowiecznym zainteresowaniu epokami dawnymi, szczególnie średniowieczem. Fascynacja przypisywanymi epoce mrokiem, tajemnicą i grozą zaowocowała kulturową modą przejawiającą się w różnych dziedzinach artystycznych. Jej estetyczną dominantą jest tzw. „gotycki przesyt" związany ze sztandarowymi dla gatunku kategoriami przestrzennymi (zamki, lochy, klasztory, wrzosowiska), temporalnymi (wieczór i noc) oraz modelami postaci (damy w opałach, rozbójnicy, szlachetni wybawcy). Badaczka szerzej omówiła tę kwestię w artykule *Gotycyzm/gotycyzmy – rekwizyty i metamorfozy*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 2017, nr 30, s. 325–327. Zob. także: J. Kokot, *W świetle gazowych latarni. O angielskiej prozie „gotyckiej" przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2013; J.E. Hogle, *Introduction: Modernity and the Proliferation of the Gothic* [in:] *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, ed. tenże, Cambridge 2014, pp. 3–19. O problemach z definiowaniem gotycyzmu i „literatury gotyckiej" pisał również Maciej Świerkocki w tekście *Magia gotycyzmu* [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 9–14. Na modalne i historyczne rozumienie gotycyzmu wskazywał też Manuel Aguirre w artykule *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, tłum. A. Izdebska [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 8–21.

najbliższym otoczeniu bohaterów i bohaterek[637]. Takie usytuowanie wpływa na pojmowanie i portretowanie zła, którego emanacją nie są tylko zjawiska paranormalne, ale i ludzka natura[638]. Ponadto w wyniku ciągłej reimaginacji i nieustannego przepisywania historii gotycyzmu można zlokalizować początki niemal każdego wywołującego lęk motywu wywodzącego się z tej tradycji:

> gotycyzm jest bardziej charakteryzowany przez estetykę niż ekspresję emocji, zwłaszcza te jego obrazy, które konotują przeszłość, rozkład i śmierć. Teraz, bardziej niż kiedykolwiek, gotycyzm nie jest tworzony w próżni – jest bezpośrednim przedłużeniem swojej artystycznej tradycji (szczególnie dwudziestowiecznej, z której pożycza i rozwija wiele trendów)[639].

Co jednak najważniejsze, rewizji ulega również charakterystyczny dla literatury gotyckiej paradygmat monstrum, który, mimo wyraźnych podobieństw do omawianej wcześniej strategii monstryfikacji, jest pojęciem o znacznie szerszym spektrum znaczeniowym. Zdaniem Judith Halberstam „gotycyzm jest «ekscesem» znaczenia i retoryki, który ukazuje ruinę znaczenia jako takiego, a czyni to za sprawą figury «potwora»"[640]. Badaczka dodaje:

> w powieściach gotyckich, jak sądzę, sam kształt tekstu odgórnie zakłada wielość możliwości interpretacyjnych a część doświadczenia grozy bierze się z czytelniczego spostrzeżenia, że znaczenia i sensy wymykają się spod kontroli. Powieści gotyckie symbolizują ten interpretacyjny zamęt za pomocą postaci potwora. To właśnie na potworze zawsze skupia się czytelni(cz)ka, a jego potworność jest rozumiana na niezliczoną ilość sposobów[641].

Monstrum stanowi zatem odzwierciedlenie lęków, odczuć i potrzeb czytelników i czytelniczek. Jego ciało to:

> maszyna, która przełączona na tryb gotycki produkuje treści mogące odzwierciedlać wszelkie przerażające cechy, które czytelni(cz)ka skłonny/a jest przypisać narracji. Potwór zachowuje się jak na potwora przystało wtedy właśnie, gdy umożliwia skondensowanie tak wielu, jak to tylko możliwe, budzących strach przymiotów w jednej postaci. Stąd wrażenie, że potwór Frankensteina wręcz pęka w szwach – bo też istotnie przepełniony jest do granic możliwości zarówno ciałem, jak i znaczeniami[642].

---

[637] M. Aguirre, *On Victorian Horror* [in:] *Gothic Horror. A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*, ed. C. Bloom, London 1998, p. 199. Zob. także: A. Izdebska, *Gotyckie labirynty* [w:] *Wokół gotycyzmów…*, dz. cyt., s. 34.

[638] A. Izdebska, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*, dz. cyt., s. 134.

[639] M. Wester, X. Aldana Reyes, *Introduction: The Gothic in the Twenty-First Century* [in:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, ed. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edinburgh 2019, p. 4.

[640] P. Sobolczyk, *G(n)o(s)tycyzm. Female queer gothic, gnoza i dyskurs o kobiecej potworności (o „Almie" Izabeli Filipiak)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2015, nr 4, s. 30.

[641] J. Halberstam, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham-London 1995, p. 2.

[642] Tamże, s. 21.

Powstało wiele publikacji dotyczących gotycyzmu zarówno jako gatunku, jak i nurtu kulturowego, jego różnych kategorii i aspektów, obecności na przestrzeni wieków i dialogu z różnymi dyskursami społeczno-kulturowymi. W kontekście interesującej mnie idei maskarady warto zwrócić uwagę na zjawisko *female gothic* – określane zarówno jako „relacja solidarności”[643], jak i konflikt córki z matką[644] – a szczególnie na jego queerową wersję, którą Paulina Palmer nazywa „gotycyzmem lesbijskim”[645]. Elementy imaginarium grozy – takie jak duchy, wampirzyce bądź inne istoty paranormalne – są tu symbolami miłości saficznej (zarówno duchowej, jak i fizycznej), a tym samym zakazanej, nieakceptowalnej oraz odrażającej wedle standardów osiemnasto- i dziewiętnastowiecznego społeczeństwa. Gotycyzm służył również obnażeniu patriarchalnej opresji, uobecnieniu kobiecej seksualności i „pomagał uczynić widocznym to, co jest niewidzialne kulturowo”[646]. Fikcja gotycka „ukształtowała się przed skodyfikowaniem seksualności w dzisiejszym rozumieniu, a wszystkie jej motywy, takie jak groza, strach, ucieczka i pożądanie, są nacechowane seksualnie oraz kwestionują i przekształcają heteronormatywne struktury”[647].

Innym świadectwem nierozerwalności gotycyzmu i kobiecej nieheteronormatywności jest polityczno-kulturowa koncepcja „nadmiaru”. Podobnie jak nadnaturalność i ponadnormatywność świata gotyckiej fikcji zakłócają racjonalność rzeczywistości, tak lesbijskie tożsamości i pragnienia przekraczają konwencjonalne role przypisane kobietom przez heteropatriarchalną kulturę, a zatem stanowią nadmiar[648].

---

[643] P. Sobolczyk, *G(n)o(s)tycyzm…*, dz. cyt., s. 36.

[644] J. Fleenor, *The Female Gothic*, Montreal 1983, p. 16. Zob. także: D. Heiland, *Gothic & Gender. An Introduction*, Malden 2004.

[645] Zob. P. Palmer, *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions*, London-New York 1999; taż, *Lesbian Gothic. Genre, Transformation, Transgression*, „Gothic Studies” 2004, no 1, pp. 118–130. Zdaniem Palmer kobiece pożądanie pojawiało się w literaturze gotyckiej już od XVII wieku, np. w *Rebece* (1938) Daphne du Maurier, *Nawiedzonym domu na wzgórzu* (1959) Shirley Jackson, jednakże dopiero w ostatnich dekadach XX wieku gotycyzm lesbijski przybrał konkretną formę artystyczną.

[646] R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London 1981, p. 69. Rekwizytornia gotycka pozwala na ukazanie nie tylko miłości homoerotycznej kobiet, ale i mężczyzn, o czym pisał m.in. Piotr Sobolczyk w artykule *Queer gothic – queer modernism. Odnawianie modernizmu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24, s. 71–93.

[647] L. Westengard, *Queer Gothic Literature and Culture* [in:] *Twentieth-Century Gothic*, ed. S. Ní Fhlainn, Edinburgh 2022.

[648] Zob. B. Zimmerman, *Lesbians Like This and That* [in:] *New Lesbian Criticism*, ed. S. Munt, C. Brighton 1992, pp. 51–66. Niektóre badaczki są jednak zdania, iż gotycyzm stanowi zagrożenie dla feminizmu, ponieważ sprzyja utrwalaniu kulturowych stereotypów ofiary, *femme fatale* lub potworzycy. C. Spooner, *Unsettling Feminism: The Savagery of Gothic* [in:] *The Gothic and Theory*, ed. J.E. Hogle, R. Miles, Edinburgh 2019, p. 129.

Zdaniem Maxa Finchera już sama zawiłość narracyjna opowieści gotyckich czyni je queerowymi[649]. Podkreśliła to również Eve Kosofsky Sedgwick, nazywająca gotycyzm otwartą siatką możliwości, różnic i nadmiaru znaczeń, w której komponenty płci społecznej i seksualności nie są i nie mogą być definiowane jednoznacznie[650]. Gotyckie motywy „ewokują queerowy świat będący próbą przekroczenia binarności seksualnego *decorum*, a relacje socjoseksualne są głównym wspólnym mianownikiem gotyckiego pisarstwa"[651]. Gotycyzm stał się nie tylko sposobem opowiadania o nieheteronormatywności, lecz także wyrażania obaw i trudności związanych z funkcjonowaniem w społeczeństwie jej nieakceptującym.

Jak wskazuje Laura Westengard:

> skupienie się na szczelinach i pęknięciach gotycyzmu oznacza nowe podejście do traumy – większość dyskusji o niej koncentruje się na wywołujących ją przerażających wydarzeniach bez badania stopniowo kumulujących się, regularnych napastowań uprawomocnionych zaprzeczeniami i nieprawidłowościami systemowej natury. Twierdzę, że gotycyzm pozwala na wyrażanie tych powszechnych doświadczeń – często niezauważanych podczas tradycyjnego omawiania traumy – w szczególnie dobitny sposób. W tej książce rozważam, co oznaczałoby odczytanie gotycyzmu na nowo, zorientowane nie na jego prowokującym szokowaniu i satysfakcjonujących rozwiązaniach, lecz tym, co między nimi, jako wyrazie podstępnej traumy, szczególnie bycia innym w społeczeństwie stworzonym w celu unieważnienia i zniszczenia każdego, kto odbiega od normy[652].

Gotycyzm jest zatem także strategią opowiadania o przeżyciach osób queerowych. Takie narracje, nawet jeśli ich autorzy i autorki podają sposób na przezwyciężenie lęków i obsesji, zawierają ukrytą niespójność, niepokój stanowiący przestrzeń dla oddania traumatycznego queerowego doświadczenia często będącego odrzuceniem tradycyjnych norm[653]. Queer natomiast, rozumiany przeze mnie jako forma buntu wobec normatywnej przemocy związanej z wymuszaniem jednoznacznej identyfikacji płciowej i seksualnej oraz przyjmowaniem wynikających z nich stereotypów[654], to narzędzie

[649] „Gothic stories never follow a «straight» course, a fact that in itself makes them queer". Użyta przez badacza gra słów zanikłaby w polskim przekładzie, bowiem „straight" należy rozumieć jako „prosty", ale może oznaczać także „heteroseksualny". Zob. M. Fincher, *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye*, New York 2007, p. 4.

[650] E.K. Sedgwick, *Tendencies*, London 1994, p. 7.

[651] G.E. Haggerty, *Queer Gothic*, Urbana 2006, p. 2.

[652] L. Westengard, *Gothic Queer Culture. Marginalized Communities and the Ghosts of Insidious Trauma*, Lincoln 2019, pp. 2–3.

[653] L. Brown, *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma* [in:] *Trauma: Explorations in Memory*, ed. C. Caruth, Baltimore 1995, pp. 100–112.

[654] Zob. J. Kochanowski, J. Mizielińska, [hasło] *Queer studies* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014, s. 461–464; T. de Laurentis, *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities*, „Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies" 1991, no 2(3), pp. 3–28.

eksploracji nakładających się tożsamości – rasy i pochodzenia etnicznego, płci i orientacji seksualnej, statusu społecznego i ekonomicznego[655].

Zdaniem Rosi Braidotti tak rozumiane postmodernistyczny gotycyzm i postpłciowa seksualność „nawiedzają" imaginarium postindustrialnych społeczeństw[656]. Gina Wisker dodaje, że postfeministyczny gotycyzm ożywia złożoną problematykę feministyczną, włączając w nią równość płciową, inkluzywność i różnorodność. Ujawnia przemoc i opresyjność w różnych narracjach, a także przekształca postaci budzące lęk, takie jak wiedźma, syrena, marionetka, wampirzyca, potwora, zombie lub zwierzołaczka[657] w celu uprzedmiotowienia kobiecych ciał i ukazania nowych zagrożeń dla ich egzystencji.

W tym ujęciu postgotycyzm, powiązany z ideą maskarady, stanowi dla utworów Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk ramę estetyczną, epistemologiczną i krytyczną, w której możliwe staje się zarówno zakwestionowanie utrwalonych modeli płci i cielesności, jak i konstrukcja alternatywnych narracji tożsamościowych. Istotnym komponentem tych strategii pozostaje obecność elementów mitologicznych, które – poddane resemantyzacji – funkcjonują jako narzędzia symbolicznej rewizji kulturowej pamięci i demontażu patriarchalnych porządków (re)prezentacji kobiecości.

### III.1.1. DeMonstrowanie kobiecości

Pierwszą powieścią, którą poddam analizie w odniesieniu do powyższych ustaleń będzie *Alma* Izabeli Filipiak. Jak zauważa Piotr Sobolczyk, to jeden z „najdziwniejszych i najtrudniejszych tekstów najnowszej literatury polskiej, który – być może właśnie dlatego – został dość powszechnie zignorowany"[658]. Słowa badacza zdaje się potwierdzać niemal całkowity brak obszerniejszych opracowań krytycznych oraz pogłębionych analiz, poza nielicznymi recenzjami i wzmiankami[659]. Tymczasem *Alma* wydaje się szczególnie istotna

[655] A. Haefele-Thomas, *Introduction to Queer Gothic: 'I would like, if I may, to take you on a strange journey'* [in:] *Queer Gothic. An Edinburgh Companion*, ed. taż, Edinburgh 2023, p. 2.

[656] Zob. R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Feminist Theory of Becoming*, Cambridge 2022, p. 87.

[657] Użyte w oryginale „werecreature" odnosi się do zmiennokształtnych mogących przybierać formy różnych zwierząt.

[658] P. Sobolczyk, *G(n)o(s)tycyzm…*, dz. cyt., s. 29.

[659] Można wymienić chociażby: M. Mizuro, *Jednak literatura*, „FA-art" 2003, nr 3–4; M. Cuber, *Babskie piekło*, „Nowe Książki" 2004, nr 2; J. Orska, *Sztuka okrucieństwa*, „Odra" nr 7–8; E. Sokołowska, *DeMonstracja czegoś*, „Zadra" 2003, nr 3–4. Wartymi odnotowania są również próby „monografizacji" twórczości Filipiak podjęte przez Bernadettę Darską (zob. taż, *Archiwa różnych odmian inności. O twórczości Izabeli Filipiak* [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. I, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska, Katowice 2014, s. 59–76) oraz Monikę Świerkosz (zob. taż, *Apokryfy świętości.*

z perspektywy proponowanej tu koncepcji idei maskarady: łączy bowiem postgotycką estetykę z elementami mitologicznymi i autotematycznym namysłem nad kategorią płci, a jednocześnie operuje stylizacją, przesadą i ironią jako narzędziami dekonstrukcji binarnych modeli tożsamości.

Zaakcentowana niekonwencjonalność narracyjnej struktury *Almy* ujawnia się już w początkowych partiach fabuły, które mają formę dwóch listów, stanowiących zarazem ramę kompozycyjną dla właściwej opowieści. Pierwszy z nich – autorstwa nieznanej z imienia narratorki – ma charakter autokomentarza redakcyjnego, w którym czytelniczki i czytelnicy zostają poinformowani o okolicznościach odkrycia i opracowania manuskryptu, stanowiącego zasadniczą część powieści. Wprowadzenie to zawiera również sugestię dotyczącą jego klasyfikacji gatunkowej: „to tekst kłopotliwy, a czasem nieznośny w odbiorze. Jest współczesny w tym samym stopniu co anachroniczny. […] To precyberpunk i neogotyk splecione razem”[660] – pisze narratorka, konstruując obraz dzieła jako hybrydycznej, wymykającej się jednoznacznemu rozpoznaniu formy literackiej, osadzonej jednocześnie w tradycji gotyckiej i futurystycznej.

Zastosowany przez pisarkę zabieg, polegający na wprowadzeniu listów, pełni nie tylko funkcję narracyjnego prologu, ale zarazem stanowi element samokomunikacyjny charakterystyczny dla powieści szkatułkowej, której podstawowym mechanizmem jest ramowe osadzenie tekstu właściwego w innych, rzekomo autentycznych lub poświadczających go wypowiedziach[661]. Korespondencja ta – jako metatekstowy sygnał – jest również paratekstualnym, wzmacniającym iluzję autentyczności przekazu, ostrzeżeniem, znanym z dziewiętnastowiecznej literatury grozy (jak *Frankenstein* [1818] Mary Shelley czy *Zamczysko w Otranto* [1764] Horace’a Walpole’a) mającym przygotować czytelników i czytelniczki na lekturę „niewygodnego” utworu, który może wywołać niepokój, poczucie obcości, a nawet intelektualną dezorientację.

Drugi z listów, datowany wcześniej, stanowi zapis sporządzony przez Zofię Skorek – schorowaną (co istotne – jej stan pogorszył się po odnalezieniu *Almy*) archiwistkę zatrudnioną w bliżej nieokreślonej instytucji badawczej, której nazwa została „celowo”

*Apokryfy potworności* [w:] tejże, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, dz. cyt., s. 340–350.

[660] I. Filipiak, *Alma*, dz. cyt., s. 7.

[661] Zob. np. K. Bartoszyński, *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*, „Pamiętnik Literacki” 1989, nr 80 (2), s. 27–45.

przemilczana, co ma zintensyfikować aurę anonimowości i tajemnicy. Skorek relacjonuje w nim historię odkrycia materiału źródłowego, będącego podstawą fabuły *Almy*, odnalezionego pod pierwotnym tytułem *Alma albo burdel przemienienia*. Z treści listu wynika, że geneza powieści sięga lat siedemdziesiątych XX wieku i jest powiązana z tajnym przedsięwzięciem prowadzonym przez władze PRL-u w ramach tzw. „projektu A". Inicjatywa ta, inspirowana zimnowojenną rywalizacją technologiczną z USA, zakładała eksperymentalne badania nad skutkami przebywania w stanie nieważkości, a jej celem było uzyskanie przewagi w obszarze technologii lotów kosmicznych. Wydarzenia te umiejscowione są w fikcyjnym laboratorium zlokalizowanym w Karpatach – regionie, który w polskiej i środkowoeuropejskiej wyobraźni (pop)kulturowej często uchodzi za przestrzeń mityczną, owianą aurą tajemniczości i związaną z występowaniem zjawisk nadprzyrodzonych[662]. To właśnie tam rozpoczęto eksperymenty z udziałem kobiet osadzonych w pobliskim zakładzie karnym – w tym jednej z nich, podpisującej się w odnalezionym dzienniku jako Azja. Co istotne, postać ta nie odgrywa roli klasycznej bohaterki – funkcjonuje jako figura podwójna, nosząca także imię DeMonstra. Jak zauważa archiwistka, to właśnie doświadczenia Azji-DeMonstry stają się fundamentem narracyjnym odkrytego manuskryptu, a zarazem punktem wyjścia do jego wielowarstwowej fabularnej konstrukcji:

> Nie wiem także, jakich przestępstw Azja się dopuściła, aby znaleźć się w więzieniu. […] DeMonstra popełniła ich aż nazbyt wiele – ale o czym to świadczy? Czy Azja w istocie była „dzieciobójczynią" (w całej ogromnej skali pojęć przypisanych do tego zjawiska, poczynając od aborcji do nieoczekiwanych skutków depresji poporodowej), czy przypadkiem zamieszała się w drobne przestępstwo, a poszczególne zbrodnie DeMonstry, które z taką lubością opisuje, to efekt „zarażenia się" stanami patologicznymi bardziej doświadczonych penitencjariuszek?[663].

W tym momencie ujawnia się drugi z zapowiedzianych przez bezimienną narratorkę wątek precyberpunkowy, który łączy futurystyczną wizję technologii z dystopijną polityką ciała i władzy i rozwija się w dalszej części powieści jako reinterpretacja klasycznych motywów *science fiction*, podporządkowanych feministycznej krytyce nowoczesnych reżimów władzy i biopolityki. Narracja Skorek ma cechy teorii spiskowej, estetyki grozy i dyskursu techno-dystopijnego. Ujawnia też

[662] Zob. J. Rajman, *Średniowieczne pogranicze w Karpatach: refleksje nad informacjami Jana Długosza*, „Res Gestae. Czasopismo Historyczne" 2018, nr 6, s. 85–112.

[663] I. Filipiak, *Alma*, dz. cyt., s. 10.

głęboko przemocowy charakter relacji między patriarchatem a kobiecym ciałem[664]. Tę właśnie dynamikę – opartą na eksploatacji cielesności i destabilizacji tożsamości – Filipiak wpisuje w szerszy projekt literacki, w którym wykorzystuje poetykę postgotycyzmu jako narzędzie do eksplorowania postpłciowej wyobraźni oraz krytyki epistemologii fallocentrycznej moderny. Szkatułkowa konstrukcja *Almy* oraz twórcze połączenie estetyki postgotyckiej z precyberpunkową otwierają powieść na wymiar symboliczny, w którym kluczową rolę odgrywają elementy mityczne. Ich obecność najpełniej krystalizuje się w kreacji DeMonstry.

Bohaterka stanowi zarazem ucieleśnienie „innej" kobiecości i przetworzone echo archetypicznych figur wypartego kobiecego „ja": wiedźm, wampirzyc, syren czy szerzej – kobiecych potworów funkcjonujących w kulturze od wieków jako emblematy niebezpieczeństwa i zagrożenia dla społecznego ładu. W ten sposób Filipiak wprowadza w swoją narrację komponent mitologiczny, który zostaje ściśle powiązany z krytyczną refleksją nad normatywnymi modelami płci, ujawnianiem systemowej przemocy wobec kobiet oraz dekonstrukcją kulturowo utrwalonych wzorców macierzyństwa. Szczególne znaczenie zyskuje w tym kontekście sposób przedstawienia DeMonstry w roli matki.

Andrea de Carlo dostrzega w takiej kreacji realizację motywu tzw. „matki fatalnej". Jak doprecyzowuje, DeMonstra to „posmodernistyczne wcielenie mitologicznej Medei, mającej umiejętność przekształcania się w zwierzę oraz magiczną zdolność stawania się bezlitosnym mordercą niemowląt"[665]. Bohaterka stanowi odwrócenie tradycyjnego, patriarchalnego wzorca macierzyństwa, opartego na ofiarności, opiekuńczości i sakralizacji kobiecego ciała. W zachodniej kulturze tę idealizowaną matczyność najpełniej reprezentuje figura Maryi, której ikonografia sankcjonuje kobiecą rolę jako pasywną, cierpiącą i uświęconą przez opiekę nad potomstwem (tzw. *Maria lactans*)[666]. Matka fatalna jawi się jako antyteza tego obrazu: to kobieta świadoma swojej podmiotowości i autonomii, drapieżna i groźna; rodzi nie po to, aby chronić i wychowywać, ale niszczyć lub uwalniać się od narzuconych więzi. W literackich i mitologicznych realizacjach

[664] Zob. np. J. Żylińska, *Bioetyka w epoce nowych mediów*, tłum. P. Poniatowska, Warszawa 2013.

[665] A. de Carlo, *Arachne, Atena i ich córki*…, dz. cyt., s. 72.

[666] Więcej o przedstawieniach Maryi zob. M. Warner, *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York 1976. Więcej o takich opozycjach w prozie Filipiak zob. A. de Carlo, *Ecce femina – podróż do źródła kobiecości. Wokół krwi menstruacyjnej we współczesnej literaturze polskiej na podstawie wybranych przykładów – Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, „Postscriptum Polonistyczne" 2017, nr 2, s. 119–131.

archetyp ten może przyjmować formę zabójczyni potomstwa (jak Medea), pożeraczki dzieci (Lamia czy inne boginie chtoniczne[667]) albo kreatorki-niszczycielki, która traktuje akt prokreacji jako przedłużenie własnej woli mocy, a nie jako społeczny obowiązek. Tak skonstruowana postać matki fatalnej wpisuje się również w szerszy, religioznawczy kontekst ambiwalencji *sacrum*, o której pisał Mircea Eliade. W pracy *Mefistofeles i androgyn* (1994) podkreślał on, że pierwotne doświadczenie *sacrum* nie jest jednoznacznie pozytywne – przeciwnie, niesie ze sobą pierwiastek życia, jak i śmierci, tworzenia i destrukcji. W tym sensie kobiecość, jako siła prokreacyjna, jest według Eliadego figurą paradoksalną: „to, co rodzi, może również pochłaniać; to, co daje życie, ma również moc jego odebrania"[668]. DeMonstra – jako parodia Marii i zarazem współczesna Medea – staje się więc uosobieniem owej sakralnej ambiwalencji. Jej ciało, zamiast być obiektem opieki i czci, jawi się jako medium destrukcyjnej mocy, zdolnej do przekształcenia porządku świata. To nie tylko sprzeciw wobec normatywnego modelu macierzyństwa, ale również świadoma próba przywrócenia kobiecemu doświadczeniu wymiaru mitycznego i matriarchalnego: nieujarzmionej, niezintegrowanej z patriarchalnym ładem siły, wymykającej się binarnym klasyfikacjom.

Ten wielowymiarowy obraz matki fatalnej, zakorzeniony w mitologicznym i religijnym imaginarium, przygotowuje grunt pod lekturę kolejnych partii utworu, w których pojawia się tytułowa postać, również „wpisana" w sieć tropów mitycznych dostrzegalnych już w momencie jej narodzin. Alma jawi się nie tylko jako jednostka, lecz także jako symboliczna figura „inności" – jej przyjście na świat odsyła do archetypicznych narracji o dzieciach „wyjątkowych": od mitów o boskim poczęciu po opowieści o herosach i postaciach przeklętych, naznaczonych od urodzenia znamieniem odmienności. Widziane w tym świetle wydarzenia z jej udziałem otwierają pole do dalszych odczytań w perspektywie brandingu kulturowego i idei maskarady.

[667] Należą do nich m.in. Echidna, Kery, Demeter (w jednym z mitów nie chce urodzić dzieci poczętych w wyniku gwałtu, którego dopuścił się na niej Posejdon) czy inne postaci niezwiązane z mitologią grecką, np. Lilith (tradycje mezopotamskie/żydowskie), Lamasztu/Lamashtu (mitologia mezopotamska), Tlaltecuhtli (mitologia Azteków) oraz Kali (mitologia hinduska).

[668] M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1994, s. 153.

Filipiak tworzy kilka wariantów momentu narodzin Almy, z których każdy jest „obciążony" odmienną symboliką[669]. Sama wielość wersji, a zarazem brak jednoznacznej i „ostatecznej" genezy poczęcia, wpisuje się w logikę mitopoetycką: jak w wielu tradycjach mitologicznych „cudowne" dzieci posiadają więcej niż jeden rodowód, tak i Alma istnieje w obrębie świata przedstawionego jako „wielowarstwowa" figura, powstała z nałożenia na siebie kilku alternatywnych trajektorii fabularnych. Zainteresowanie schematem „cudownych narodzin" można również zaobserwować w innych pracach Eliadego, który dowiódł, że jego funkcją jest wyłączenie bohatera z porządku zwyczajności i wpisanie go w sferę *sacrum* – dziecko „cudowne" rodzi się nie po to, by kontynuować biologiczną linię, lecz by stać się „boskim pomazańcem", powołanym do odegrania wyjątkowej roli w świecie[670]. Na tym tle szczególnie wymowna jest wersja narodzin, wedle której Alma „wyskakuje" z głowy DeMonstry – wariant wyraźnie nawiązujący do archetypu narodzin Ateny z głowy Zeusa:

> Moje okrucieństwo nieomylnie stało się dla niej [Almy – dop. M.G.] wzorem do wypełnienia, dlatego nie obawiałam się, że zginie, zamarznie na pustkowiu lśniącym jak wypalone kości, nie chciałam myśleć o tym więcej i śniłam sen o Almie, posążku z zagęszczonej wibracji światła, to ona jest moją córką, nie ten nienasycony potwór, którego urodziły skrzydła nietoperza i pewnej nocy Alma wyskoczyła z mojej głowy[671].

Taki sposób poczęcia i narodzin jednoznacznie lokuje bohaterkę poza porządkiem cielesnym i macierzyńskim: jest ona „dzieckiem idei", projektem imaginacyjnym i intelektualnym, a nie rezultatem aktu fizjologicznego. Pisarka, prezentując wydarzenie znane z greckiego mitu w konwencji postgotyckiej, ironicznie odwraca patriarchalne wzorce (gdzie boski ojciec staje się jedynym „rodzicem" dziecka), obsadzając w tej roli DeMonstrę – uosobienie kobiecości hybrydycznej, drapieżnej i nienormatywnej. Ten literacki gest można odczytać w perspektywie maskarady – DeMonstra odgrywa rolę stwórczyni, imitując i zarazem subwersyjnie przejmując prerogatywy boskiego ojca. W ten sposób maskarada ujawnia arbitralność męskocentrycznych narracji o prokreacji i umożliwia wpisanie aktu kreacyjnego w kobiecą genealogię. Alma nie jest więc jedynie „dzieckiem potwory", lecz symbolicznym efektem przejęcia przez kobiety prawa do

[669] Z racji obranych kryteriów interpretacyjnych postanowiłem ograniczyć się do wyboru jednej z opisywanych przez autorkę wersji. Pozostałe, w sposób bardzo szczegółowy i z odniesieniem m.in. do krytyki gnozy itp., omawia Piotr Sobolczyk, zob. tenże, *G(n)o(s)tycyzm…*, dz. cyt., s. 37–49.

[670] Schemat ten można zaobserwować m.in. w historii Dionizosa czy Jezusa Chrystusa. Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1993, s. 169–174.

[671] I. Filipiak, *Alma*, dz. cyt., s. 17–18.

wytwarzania własnych narracji i płodzenia „potomstwa" – biologicznego, kulturowego, ale także literackiego. Odwrócenie mitu narodzin Ateny staje się zatem aktem „odzyskiwania" genealogii kobiecej: ukazania, że historia i mit nie muszą rozpoczynać się od ojca, ale mogą być konstruowane poprzez kobiecą wyobraźnię, pamięć i transgresję.

W kontekście dotychczasowych ustaleń znaczące jest także imię głównej bohaterki. W łacinie *alma* oznacza „żywicielkę" lub „karmicielkę", a w tradycji religijnej epitet *Alma Mater* odnosi się przede wszystkim do Maryi jako matki karmiącej, symbolizującej czystość, ofiarność i bezwarunkowe oddanie. W obrębie metaforyki akademickiej termin ten zaadaptowano do opisu instytucji „żywiącej" umysł i kształtującej intelekt, natomiast w warstwie mistycznej przypomina on pojęcie duszy (w języku hiszpańskim *alma* oznacza właśnie „duszę"), łącząc kobiecość z wymiarem duchowym i transcendencją. Nadanie takiego imienia postaci o nieokreślonej płci i niejednoznacznym pochodzeniu tworzy semantyczny paradoks: choć silnie zakorzenione w archetypie matki-żywicielki, jednocześnie wymyka się zarówno biologicznym, jak i społecznym wymogom stawianym tej roli. W rezultacie personalia także stają się elementem maskarady – kulturowym kostiumem uruchamiającym normatywny wzorzec macierzyństwa, tylko po to, by go zdekonstruować i ujawnić jego ideologiczne tło.

Interesującą kwestią jest także to, że Alma w powieści Izabeli Filipiak jawi się jako postać pozbawiona jednoznacznie określonej płci, co można interpretować jako formę hermafrodytyzmu[672] wpisaną w konwencję maskarady. O *physis* bohaterki niewiele wiadomo; jest istotą określaną mianem „włochatego monstrum" (co można interpretować jako reprezentację hirsutyzmu), a jej status to „córka" – a zatem przypisanie jej kobiecej tożsamości – nie wynika z uwarunkowań biologicznych, lecz stanowi efekt procesu społecznej konstrukcji. Szczególnie wyraźnie ujawnia się to w scenie, którą można odczytać jako literacką transpozycję opracowanej przez Louisa Althussera koncepcji „interpelacji"[673]. Podmiot, początkowo określany kategoriami „obojnak", „hermafrodyta" czy „potwór", zostaje symbolicznie powołany do roli kobiety

[672] Mam świadomość nieaktualności i problematyczności terminu „hermafrodytyzm". W dysertacji używam go wymiennie z określeniem „interpłciowość" wyłącznie w celu uniknięcia nadmiernych powtórzeń i nieścisłości stylistycznych, bez intencji podtrzymywania jego historycznie obciążonych konotacji.

[673] Więcej o tym zob. L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, tłum. A. Staroń, Warszawa 2006.

przez akt „matki": „Spostrzegłam, że dziecko posiada cechy płci tak męskiej, jak i żeńskiej. Teraz mówię: ona, tak postanowiłam: Jeśli jest potworem, niech będzie kobietą"[674]. Płeć zostaje tu potraktowana jak kostium – możliwy do nałożenia, zmodyfikowania lub odrzucenia – co ujawnia jej kulturową konstrukcyjność. Brak jednoznacznej tożsamości płciowej nie jest w tym ujęciu deficytem, lecz warunkiem otwarcia na płynne, nienormatywne modele tożsamości, a w logice postgotyckiej transgresji – także źródłem narracyjnego eksperymentu.

Co istotne, wypowiedź DeMonstry można odczytać jako odwrócenie, a zarazem chiazmatyczne przekształcenie klasycznej tezy Arystotelesa z traktatu *O rodzeniu się zwierząt*, wedle której kobieta stanowi „naturalną deformację" mężczyzny. W sylogizmie „jeśli jest kobietą, to jest potworem"[675] Filipiak dokonuje ironicznego przesunięcia: „jeśli jest potworem, niech będzie kobietą". Taka inwersja nie jest jedynie retorycznym chwytem – pełni funkcję dekonstrukcyjną, ujawniając arbitralność esencjalistycznych definicji płci i kwestionując naturalizujące je dyskursy filozoficzne oraz naukowe. Wynika to również z kluczowej dla konwencji postgotyckiej postaci potwora, który staje się kategorią semantycznej „otwartości" – figurą mogącą oznaczać „wszystko", od ciała przekraczającego normy biologiczne po tożsamość wykraczającą poza obowiązujące modele społeczne. Twórczyni wykorzystuje tę znaczeniową „pojemność", wpisując potworność w ideę maskarady: kobiecość Almy staje się przebraniem, które z jednej strony obnaża konstrukcyjny charakter płci, a z drugiej – umożliwia jej przechwycenie i przekształcenie w narzędzie oporu wobec patriarchalnych narracji. Tym samym „potwór" w *Almie* przestaje być znakiem deformacji, a zaczyna funkcjonować jako kategoria emancypacyjna, łącząca elementy transgresji, gry z konwencją oraz krytyki normatywnych porządków. Interpłciowość bohaterki dodatkowo otwiera to przedstawienie na odczytania odwołujące się do archetypów zakorzenionych w tradycji mitologicznej.

W tym kontekście szczególnie istotne staje się odwołanie do figury androgyne/androgyna. W grecko-rzymskim micie o Hermafrodycie, synu Hermesa i Afrodyty, który połączył się z nimfą Salmacis, w wyniku czego powstała jedna istota

[674] I. Filipiak, *Alma*, dz. cyt., s. 110.

[675] Według Stagiryty kobieta miała być pierwszym ogniwem w rodzie potworów, zaś ostatnim – bezkształtne hybrydy. Zob. A. Kowalcze-Pawlik, *Obietnica potworności* [w:] *Teorie wywrotowe*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 495.

posiadająca i męskie, i żeńskie cechy fizyczne, zjednoczenie przeciwieństw cielesnych staje się obrazem wyjątkowego statusu ontologicznego oraz przekroczenia granic normatywnego porządku płciowego[676]. Tak rozumiana synteza pierwiastków męskiego i żeńskiego oznaczała zarówno szczególny status sakralny, jak i przekroczenie norm społecznych. Podobnie postać Tejrezjasza, doświadczającego życia jako mężczyzna i kobieta, symbolizowała akces do wiedzy niedostępnej dla osób o stałej tożsamości płciowej[677]. W tradycjach hermetycznych i alchemicznych androgyn (w odróżnieniu od biologicznego hermafrodytyzmu) funkcjonował jako figura pełni, zjednoczenia przeciwieństw i pierwotnej całości – nie tyle „dwupłciowość", ile transcendentna jedność, która w mitach kosmogonicznych bywała źródłem kreatywnej mocy i początkowej harmonii świata. Anna Maria Derlatka podkreśla, że w mitologiach różnych kultur androgyn nie jest tylko mieszanką cech męskich i żeńskich, lecz reprezentacją nowej jakości, „trzeciej płci", która przekracza opozycje i zawiera w sobie pierwiastek boskiej pełni, samopłodności i pierwotnej jedności[678]. Filipiak przepisuje ten archetyp w duchu postgotyckiej transgresji: płciowa nieokreśloność Almy sprzyja wprowadzaniu wątków inicjacyjnych.

Kolejnym istotnym mitycznym tropem są wydarzenia charakterystyczne dla katabazy, omawianego w poprzednim rozdziale zejścia w „głąb", które oznacza zarówno wyprawę do krainy umarłych, jak i rytualną podróż transformacyjną. W *Almie* takim doświadczeniem jest wkroczenie bohaterek do „burdelu przemienienia" – przestrzeni jednoznacznie nacechowanej kulturowo i społecznie, a zarazem dalece nieoczywistej. Wybór ten ma charakter świadomej prowokacji: zamiast mitycznej jaskini, zaświatów czy sakralnego labiryntu, Filipiak lokuje „zejście" w miejscu kojarzonym z utowarowieniem cielesności, stygmatyzacją społeczną i marginalizacją kobiet. Ten gest narusza oczekiwania odbiorcy lub odbiorczyni, demaskując arbitralność granic między tym, co „wysokie" i „niskie" w przestrzeni inicjacyjnej. Burdel staje się zatem liminalnym „podziemiem". Według DeMonstry pobyt Almy w tej przestrzeni jest niezbędnym etapem procesu kształtowania jej tożsamości, ponieważ „miała być kobietą, więc

[676] Zob. [hasło] *hermafrodyta* [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, dz. cyt., s. 374.

[677] Zob. [hasło] *Tejrezjasz* [w:] tamże, s. 1177; Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, dz. cyt., s. 378.

[678] Zob. A.M. Derlatka, *Androgyn, człowiek stworzony na podobieństwo Boga? Mity androgyniczności bóstw i pierwszych ludzi*, „Taraka. Magazyn rozwojowy" 2005, https://www.taraka.pl/androgyn_czlowiek_stworzony_podobienstwo [dostęp: 27.07.2025].

zdecydowałam się odszukać luksusowy burdel mojej przyjaciółki Frygii, tam mogło zdobyć niezbędne wychowanie, nabrać ogłady, być może wygładzić się zewnętrznie”[679]. W tej ironicznej parafrazie konwencji „wychowania młodej damy” twórczyni zestawia język społecznego awansu i towarzyskiego obycia z przestrzenią, która w kulturze dominującej funkcjonuje jako miejsce upadku lub moralnej deprawacji. Szczególną rolę w tym „podziemiu” pełni jego właścicielka – Frygia.

Imię to, odsyłające do starożytnej krainy w Azji Mniejszej, ewokuje bogaty kontekst mitologiczny i kulturowy. W antyku Frygia kojarzona była z kultem Kybele, Wielkiej Matki bogów, którego rytuały miały charakter ekstatyczny i przekraczały normy obyczajowe Grecji czy Rzymu[680]. W tradycji późniejszej, zwłaszcza w literaturze orientalizującej, motyw „frygijskości” nasycano erotyzacją i egzotyzacją kobiet, co przyczyniło się do powstania stereotypu kobiecej seksualności jako nieujarzmionej i granicznej[681]. Burdel Frygii staje się więc odpowiednikiem świątyni Kybele – miejscem postfeministycznie rozumianego „wtajemniczenia” w zasady kobiecości, które nie są dane naturalnie, lecz wytwarzane w procesie społeczno-performatywnym. W logice postgotyckiej maskarady to „wtajemniczenie” jest aktem odwróconym: zamiast czystej, sakralnej edukacji mamy przestrzeń naznaczoną erotyzmem i negocjacją ról płciowych. Tym samym katabaza Almy nie prowadzi ku transcendencji w sensie religijnym, a ku obnażeniu arbitralności samej idei „bycia kobietą”.

Zwróćmy uwagę, że przybytek Frygii całkowicie wyłamuje się z tradycyjnych stereotypów dotyczących domu publicznego – szczególnie uderzające jest to, czego w nim nie ma: mężczyzn-klientów. To nie rynek seksualnych „transakcji”, lecz zamknięty kobiecy mikrokosmos, w którym relacje i rytuały władzy zyskują nowe, przewrotne formy. W tej hermetycznej przestrzeni pojawia się nagle instancja falliczna, parodystyczna reprezentacja chrześcijańskiego Boga, który najpierw przyjmuje formę „złotego deszczu”, a następnie objawia się jako „boski fallus”. Jest to najważniejsze wydarzenie w powieści, którego wymowa znacząco wykracza poza ramy prowokacji:

[679] I. Filipiak, *Alma*, dz. cyt., s. 24.

[680] Zob. R. Lane Fox, *Pagans and Christians*, London 1986, pp. 120–123.

[681] Zob. E. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Warszawa 1991, s. 195–199. Niektórzy badacze wiązali kult Kybele z tzw. „świętą prostytucją”, choć współcześnie podważa się istnienie tej instytucji, widząc w niej raczej wytwór interpretacji z perspektywy zewnętrznych kultur. Zob. np. S. Budin, *The Myth of Sacred Prostitution in Antiquity*, Cambridge 2008.

> W noc poprzedzoną teatralnymi przygotowaniami i łopotem spadających gwiazd Bóg przystąpił do Almy pod postacią złotego deszczu. Lecz w zetknięciu z rozgrzanym powietrzem okrycie wyparowało i Almie dane było ujrzeć zogromniały boski fallus. Jesteś dziewicą, którą wybrałem spośród tysiąca innych, powiedział Bóg, tej niepojętej nocy uczynię cię matką mego syna. […] Noś go tak, jakbyś nosiła w sobie perłę, bo przez niego zostaniesz uświęcona. Bądź mu matką, ale nie narzucaj się zanadto, pamiętaj, że gdybym zechciał, mógłbym zapłodnić dziuplę drzewa. Nie wywyższaj się […] jesteś młoda i zdrowa, a poza tym jesteś tak bardzo nikim, jak bardzo jest to możliwe. […] Alma zbliżyła się do fallusa […] zachwycona tym cudownym monstrum, monolitem wypluwającym świetliste opary żądzy, nie potrafiła opanować chęci rąk i oto widzimy paluszki tej wyuzdanej dziewicy gładzące pysk potwora […]. I stało się, że to niebiosa przyjęły w siebie potężny wytrysk wszechtwórczego nasienia i w tym momencie wizjonerzy (ci, którzy nie odwrócili wzroku) zobaczyć mogli, jak między palcami przecieka miękka i lepka guma […][682].

Opis tej sceny bezpośrednio nawiązuje do klasycznego mitu o zapłodnieniu Danae przez Zeusa, który przyjął postać złotego deszczu. Filipiak powtarza ten motyw w sposób ostentacyjnie przerysowany: złoty deszcz, w zetknięciu z „rozgrzanym powietrzem", ulega dezintegracji, odsłaniając „zogromniały boski fallus". Następująca po tym werbalna formuła „wyboru" Almy („uczynię cię matką mega syna", „przez niego zostaniesz uświęcona") łączy konwencję sakralnego zwiastowania z brutalnym, deprecjonującym komentarzem („jesteś tak bardzo nikim, jak bardzo jest to możliwe"), co ujawnia opresyjną naturę patriarchalnych narracji prokreacyjnych, w których akt „wybrania" jest zarazem gestem podporządkowania. Kulminacyjnym punktem jest moment, w którym Alma rozpoczyna akt masturbacji („paluszki tej wyuzdanej dziewicy gładzące pysk potwora"), prowadzący do ejakulacji. Istotne jest jednak to, że nasienie nie zapładnia bohaterki, lecz „przyjmują je niebiosa", po czym substancja przybiera groteskową postać „miękkiej i lepkiej gumy" przeciekającej między palcami. W ten sposób kluczowy element rytuału prokreacyjnego zostaje unieważniony: potencjał generatywny fallicznej instancji zostaje zamieniony w bezużyteczną, efemeryczną materię.

Piotr Sobolczyk odczytuje tę scenę jako parodystyczne przejęcie patriarchalnego modelu zwiastowania, przy czym – w jego interpretacji – zostaje zachowana hierarchia, w której to męska instancja decyduje o roli kobiety[683]. Perspektywa ta wydaje się jednak niewystarczająca, gdyż badacz pomija istotny element struktury sceny: brak męskich uczestników (poza uosobionym fallusem) oraz autoerotyczny charakter aktu skutecznie destabilizują możliwość utrzymania faktycznej relacji władzy. „Zwiastowanie" zostaje tu

[682] I. Filipiak, *Alma*, dz. cyt., s. 47–50.
[683] Zob. P. Sobolczyk, *G(n)o(s)tycyzm…*, dz. cyt., s. 34–35.

przekształcone w autoteliczny pokaz mocy, który – pozbawiony genealogicznego skutku – funkcjonuje jako „pusty rytuał", istniejący wyłącznie w inscenizacji.

W świetle powyższych ustaleń można stwierdzić, że w *Almie* idea maskarady i branding kulturowy zostały wykorzystane w sposób szczególnie konsekwentny i wielowymiarowy. Powieść stanowi laboratorium narracyjnych strategii, w którym konwencje postgotyckiej estetyki, motywy mitologiczne oraz archetypiczne figury poddawane są intensywnej reinterpretacji, prowadzącej do demontażu utrwalonych wzorców płci, władzy i genealogii. Maskarada, rozumiana nie jako powierzchniowa stylizacja, lecz jako performatywny mechanizm odsłaniania konstrukcyjnego charakteru tożsamości, pełni tu funkcję krytyczną. Filipiak wykorzystuje tkwiący w niej potencjał do obnażania arbitralności ról płciowych, przechwytując i przekształcając rozpoznawalne kody kulturowe – np. wydarzenia i postaci z mitologii greckiej (Frygia, „złoty deszcz", androgyn), konwencję powieści postgotyckiej (estetyka horroru, „szkatułkowość" utworu, aura tajemnicy i grozy, figura potwora) po komponenty z imaginarium chrześcijańskiego (scena zwiastowania czy liczne nawiązania od symboliki maryjnej). W tym kontekście pisarka nie afirmuje w *Almie* „marki mitu", ale proponuje jego alternatywną wersję – taką, która funkcjonuje w obrębie współczesnej wyobraźni kulturowej jako znak oporu wobec normatywnych narracji o płci, władzy i tożsamości.

### III.1.2. *Naturgeist* i horror płci

W porównaniu z awangardową i eksperymentalną *Almą* Izabeli Filipiak *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy* Olgi Tokarczuk wydaje się utworem bardziej konwencjonalnym pod względem konstrukcji fabularnej i przynależności gatunkowej[684]. Pisarka świadomie operuje tu schematami horroru i powieści gotyckiej, tworząc narrację o stopniowo narastającym napięciu, niepokojącej atmosferze i ostatecznym „odsłonięciu" źródeł grozy. Ta konwencjonalność jest jednak pozorna. Autorka wykorzystuje gatunkowe ramy nie po to, by je wiernie odtworzyć, lecz aby w ich obrębie prowadzić krytyczną refleksję nad historycznymi i kulturowymi mechanizmami konstruowania płci, władzy i relacji

[684] Ta część dysertacji jest zmodyfikowaną wersją mojego artykułu *Kobiety i inne potworności. Mityzacja i female queer gothic w „Empuzjonie" Olgi Tokarczuk*, „Dydaktyka Polonistyczna" 2023, nr 9, s. 252–264.

społecznych, co, jak zauważa m.in. Marek Mitka, jest charakterystyczne dla jej twórczości[685].

*Empuzjon* można sytuować na przecięciu kilku tradycji literackich: postgotycyzmu i horroru, narracji sanatoryjnych (z *Czarodziejską górą* [1924] Thomasa Manna na czele) oraz powieści filozoficznej. Szczególnie istotne staje się tutaj porównanie do powieści Manna, ponieważ w obu przypadkach sanatorium stanowi mikrokosmos zamknięty w ramach górskiej izolacji, w którym dochodzi do intensyfikacji dyskusji światopoglądowych oraz konfrontacji między różnymi systemami wartości[686]. U Manna tą przestrzenią jest przede wszystkim laboratorium idei europejskiego modernizmu – miejsce starcia racjonalizmu i irracjonalizmu, liberalizmu i nacjonalizmu, optymizmu postępu i dekadenckiego fatalizmu[687]. Tokarczuk przejmuje tę strukturę, aczkolwiek znacząco zmienia jej wewnętrzną dynamikę. W *Empuzjonie* sanatorium staje się bowiem „sceną", na której ujawnia się strukturalna mizoginia zakorzeniona w dyskursach medycznych, naukowych i filozoficznych przełomu XIX i XX wieku. Zamiast dyskusji o „duchu czasów" mamy tu krytyczne odtworzenie – a właściwie demaskację – sposobów, wedle których kultura i nauka legitymizowały patriarchalne wyobrażenia o kobiecym ciele, naturze i jej roli społecznej. W tym sensie Tokarczuk nie tyle rekonstruuje modernistyczne „laboratorium idei", ile „rozbiera" je na części, ujawniając mechanizmy wykluczenia, na których opierało się jego funkcjonowanie.

[685] Zob. M. Mitka, *Divergence of Feminine and Masculine Worlds in Prose Texts by Olga Takarczuk and Edmund Hlatky*, „Tematy i Konteksty" 2024 nr 14, s. 147–162 oraz A. Nęcka, *Podróżując w głąb człowieczego wnętrza. Na marginesie twórczości Olgi Tokarczuk* „Postscriptum Polonistyczne" 2020 nr 1, s. 23–33. Co również istotne Tomasz Mizerkiewicz zauważa, że jednym z konstytutywnych wymiarów prozy Olgi Tokarczuk jest wielorako pojmowana transgresyjność – obejmująca zarówno przekraczanie norm płciowych, jak i granic gatunkowych, ontologicznych oraz epistemologicznych (między życiem a śmiercią, realnością a fikcją). Istotny dla tego imaginarium pozostaje dialog pisarki z psychoanalizą archetypową, przede wszystkim w ujęciu Jungowskim, choć szczególnego znaczenia nabiera tu także perspektywa Jamesa Hillmana, ucznia i zarazem krytyka Junga. Mizerkiewicz podejmuje próbę lektury powieści Tokarczuk – m.in. *Domu dziennego, domu nocnego*, *Biegunów*, *Ostatnich historii* – oraz esejów ze zbioru *Czuły narrator* w kluczu Hillmanowskim, tropiąc w nich „hillmanizmy", czyli liczne inspiracje i „zapożyczenia" z koncepcji wspomnianego psychoanalityka. Zob. T. Mizerkiewicz, *Olga Tokarczuk i przekraczanie granic. Lektura hillmanowska*, „Ruch Literacki" 2022, z. 3, s. 389–407.

[686] Analizy sanatorium jako kategorii spacjalnej dokonuje m.in. Wiktoria Kulak, zob. taż, *Sanatoryjny recycling – przestrzeń i płeć w „Empuzjonie" Olgi Tokarczuk*, „Wielogłos" 2025, nr 1, s. 99–124.

[687] O analogiach do powieści Manna wspominają Karolina Felberg (taż, *Wszech(nie)obecność kobiet. O „Empuzjonie" Olgi Tokarczuk*, „Kultura Liberalna", https://kulturaliberalna.pl/2022/06/14/karolina-felberg-recenzja-empuzjon--olga-tokarczuk/ [dostęp: 14.04.2024]) i Monika Świerkosz (taż, *Ćwiczenia z ironii*, „Czas Kultury" 2022, https://czaskultury.pl/artykul/cwiczenia-z-ironii/ [dostęp: 14.04.2024]).

Podobnie jak u Manna, górska sceneria i rytm życia w sanatorium kształtują narracyjne tempo, jednak u Tokarczuk pejzaż i natura nie są neutralnym tłem. Przeciwnie, zostają włączone do krytycznej gry z ideą „naturalności" – pojęciem kluczowym w dyskursie uzasadniającym tradycyjne role płciowe. Pisarka konsekwentnie wprowadza też elementy mitologiczne, nadnaturalne oraz zaczerpnięte z lokalnego folkloru, które przenikają realistyczny plan powieści i nadają mu wymiar grozy oraz symboliczną wieloznaczność. Tak skonstruowana warstwa fabularna pozwala Tokarczuk na jednoczesne korzystanie z rozpoznawalnych tropów gatunkowych i kulturowych oraz ich postfeministyczne przewartościowywanie w perspektywie krytycznej wobec historycznych i współczesnych modeli relacji społecznych i płciowych.

Akcja *Empuzjonu* rozpoczyna się jesienią 1913 roku, gdy główny bohater, dwudziestoczteroletni student architektury ze Lwowa, Mieczysław Wojnicz, przybywa do sanatorium w Görbersdorfie (dzisiejsze Sokołowsko na Dolnym Śląsku) w celu podjęcia kuracji przeciwgruźliczej. Osłabiony chorobą nowicjusz w zamkniętej, rygorystycznie zorganizowanej społeczności uzdrowiska, staje się świadkiem i uczestnikiem wydarzeń, które stopniowo odsłaniają mroczną warstwę tej z pozoru spokojnej przestrzeni. Tokarczuk buduje narrację w rytmie powolnej, klaustrofobicznej obserwacji codzienności sanatorium, w którym spotykają się pacjenci różnych narodowości, o odmiennych poglądach i temperamentach, tworząc miniaturowy model przedwojennej Europy – pełen ideowych sporów i głęboko zakorzenionych uprzedzeń. W tle rozwija się wątek serii tajemniczych śmierci pacjentów, które nie znajdują racjonalnego wyjaśnienia i przywołują atmosferę XIX-wiecznej literatury grozy. Element ten, typowy dla konwencji horroru, zostaje w *Empuzjonie* zestawiony z równoległą warstwą narracji filozoficznej, ujawniającej się w formie licznych dyskusji prowadzonych przez kuracjuszy. W tym wymiarze powieść Tokarczuk przybiera formę pastiszu filozoficznej dysputy, której struktura przypomina literacki palimpsest, zbudowany z fragmentów, parafraz i reinterpretacji wypowiedzi autorów takich jak Platon, Tomasz z Akwinu, św. Augustyn, William Shakespeare, John Milton, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Charles Darwin, Sigmund Freud, Jean-Paul Sartre czy Joseph Conrad.

W tej właśnie przestrzeni, usytuowanej na przecięciu historycznego realizmu, estetyki grozy i ideologicznej konfrontacji, Tokarczuk lokuje mechanizmy brandingu kulturowego, splecione z ideą maskarady pełniącej, podobnie jak w *Almie*, funkcję

narzędzia demaskowania esencjalistycznych ujęć płciowości. Autorka konstruuje swoisty „teatr płci", w którym Sokołowsko staje się „sceną" służącą eksploracji kulturowych i narracyjnych mechanizmów „bycia" kobietą i/lub mężczyzną. Przestrzeń ta, zarazem realna i silnie stylizowana, funkcjonuje w powieści jako semantyczny nośnik – miejsce, w którym architektura, topografia i symboliczne kody otoczenia współtworzą dyskurs o tożsamości i władzy, nadając maskaradzie wymiar materialny i performatywny.

Wybór Dolnego Śląska jako miejsca akcji nie jest przypadkowy i wpisuje się w szerszy kontekst twórczości Tokarczuk. *Empuzjon* stanowi kolejną, po *Domu dziennym, domu nocnym* (1998) oraz opowiadaniu *Bardo. Szopka* (2004), literacką odsłonę jej wędrówek po tym regionie[688]. Ów powracający motyw geograficzny należy odczytywać jako świadomy gest eksploracji i symbolicznego oswajania przestrzeni nacechowanej historyczną niejednoznacznością i kulturową palimpsestowością. O „wyjątkowości" krajobrazu dolnośląskiego wspomina Elżbieta Rybicka, która stwierdza, że jest on:

> niezwykle produktywny w sferze imaginacyjnej, podatny na spektralne interwencje, ze względu i na środowisko przyrodnicze, i na dziedzictwo materialne. Można powiedzieć, że jest ziemią spotkania nie tylko jako wielokulturowe pogranicze, ale też jako przestrzeń, w której dochodzi do intensywnej interakcji pomiędzy materialnością (ludzką i poza-ludzką) oraz gotycką wyobraźnią[689].

Tokarczuk z topograficzną precyzją odtwarza przestrzeń sudeckiego sanatorium dla osób chorych na gruźlicę, konstruując realistyczny, niemal kartograficzny obraz miejsca, którego konkretność geograficzna staje się zarazem fundamentem dla alegorycznych i ideologicznych rozpoznań:

> poziom Görbersdorfu jest wzniesiony na 570 metrów nad powierzchnią morza, w pasie, który nauka lekarska nazywa „wolnym od suchot". Otaczające go góry dosięgają 900 metrów. Osłaniają one wieś i jej zakłady lecznicze od wiatrów, które dochodzą tu osłabione: stąd panuje w Görbersdorfie cichość powietrza jak rzadko w której dolinie[690].

---

[688] Podobne „powroty" na Dolny Śląsk można zaobserwować w twórczości Joanny Bator, czego przykładem jest ostatnia z jej powieści *Gorzko, gorzko*. Zob. M. Głos, *Matka Polka Destruktorka – dwa oblicza dysfunkcyjnego macierzyństwa (na przykładzie „Szopki" Zośki Papużanki i „Gorzko, gorzko" Joanny Bator)*, „Tematy i Konteksty" 2022, nr 12, s. 399–409.

[689] E. Rybicka, *Do czego literaturze regionalnej potrzebne jest imaginarium grozy? O gotycyzowaniu Dolnego Śląska*, „Wielogłos" 2023, nr 1, s. 66. Jak dowodzi badaczka, ponowne „odkrycie" Sokołowska przez Tokarczuk przyczyniło się do intensyfikacji ruchu turystycznego na terenie dawnego sanatorium: „1 czerwca br. ukazała się najnowsza powieść Olgi Tokarczuk *Empuzjon*. Jej akcja dzieje się w 1913 roku w niemieckiej miejscowości uzdrowiskowej Görbersdorf, dzisiejszym Sokołowsku niedaleko Wałbrzycha. Już kilka dni po premierze pojawiły się w mediach pierwsze relacje z wypraw śladem *Empuzjonu*. Dzięki powieści czytelniczki i czytelnicy mogą odkryć skomplikowaną historię Dolnego Śląska, ponieważ to w przestrzeni rozpoznajemy ślady przeszłości, jak podpowiadają historycy". Taż, *Miejsce i przestrzeń w kulturze*, „Academia. Magazyn Polskiej Akademii Nauk" 2022, nr 2, s. 61.

[690] O. Tokarczuk, *Empuzjon*, dz. cyt., s. 26.

Liczne opisy uzdrowiska i jego okolic pozwalają nie tylko na odtworzenie ukształtowania terenu, ale również na uchwycenie specyfiki leczniczego fenomenu tego miejsca, którego wyjątkowość wynika zarówno z jego izolowanego położenia – doliny niemal całkowicie odciętej od świata przez otaczające ją pasma górskie – jak i z charakterystycznych warunków klimatycznych. Cisza, przejrzystość powietrza oraz wpływy niewidocznego, podziemnego jeziora, którego istnienie i oddziaływanie zostają zasugerowane Wojniczowi już podczas pierwszej rozmowy z doktorem Semperweiβem, budują aurę miejsca jako przestrzeni liminalnej[691] – zawieszonej pomiędzy naturą a kulturą, fizjologią a metafizyką: „– Jesteśmy tutaj w kotle – mówiąc to, wykonał koliste, przesadnie szerokie ruchy rękami, jakby chciał dobitniej uświadomić słuchającemu naturę tego fenomenu. – Pod nami znajduje się wielkie podziemne jezioro, które sprawia, że jest tutaj cieplej niż gdzie indziej”[692].

Zasadne wydaje się postawienie pytania o funkcję tak precyzyjnych opisów topograficznych. Jak zauważa Rybicka, samo „odnajdywanie” w literaturze tropów geograficznych stanowi jedynie wstępny etap lektury – właściwym celem tych operacji interpretacyjnych jest uchwycenie, w jaki sposób konkretne przestrzenie oddziałują na materię tekstu oraz jak konstytuują się relacje pomiędzy nim a miejscem, sytuujące się w sferze „pomiędzy”[693]. W świetle tych ustaleń można uznać, iż dominantą organizującą przestrzeń powieściową jest przyroda. Przytoczone wcześniej obrazy nie tylko podkreślają jej siłę i domniemaną uzdrowicielską moc, ale również konstruują ramy relacji między człowiekiem a naturą – opresyjnej i pełnej napięć.

Wyrazicielem tej zależności jest głównie wspomniany Semperweiß, który reprezentuje model medycyny alternatywnej, opartej wyłącznie na naturalnych środkach: kąpielach wodnych, ekspozycji na świeże powietrze, a przede wszystkim – codziennych spacerach po lasach otaczających uzdrowisko. Jednocześnie pojawia się w

[691] W tym ujęciu przestrzeń Sokołowska opisuje również Maria Zielniewicz, zob. taż, *Co nawiedza Mieczysława Wojnicza? Materialne ślady widm w „Empuzjonie” Olgi Tokarczuk*, „Wielogłos” 2025, nr 4, s. 197–217.

[692] O. Tokarczuk, *Empuzjon*, dz. cyt., s. 29.

[693] Badaczka podkreśla także, że „nacisk kładzie się na dwie strony procesu interakcji, a więc z jednej strony na doświadczenie miejsc (które siłą rzeczy zakłada podmiotowe zapośredniczenie) oraz ich pojedyncze tworzenie, a z drugiej strony – odwracając kierunek – na aktywną rolę miejsc w owym doświadczeniu”. Zob. E. Rybicka, *Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 92–93; zob. także E. Dutka, *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2014.

powieści kontrastowy wątek wypalaczy drewna, którzy poprzez eksploatację lasów zapewniają byt swoim rodzinom. Sprzeczność między sakralizacją natury jako źródła uzdrowienia a jej instrumentalnym, brutalnym wykorzystaniem – obnaża ambiwalentny status przyrody jako przestrzeni ideologicznej. Z jednej strony natura zdaje się oferować obietnicę wyleczenia, duchowego oczyszczenia i odnowy, z drugiej zaś – funkcjonuje jako siła dzika, bezwzględna i wrogo nastawiona do ludzi, opierająca się próbom ujarzmienia.

Topografia Sokołowska – doliny „odciętej" od reszty świata – nie tylko dosłownie góruje nad człowiekiem, ale również wytwarza sytuację izolacji i poddania. W rezultacie narzucona zostaje konieczność koegzystencji z naturą i podporządkowania się jej rytmowi, co aktywizuje pierwotne mechanizmy przetrwania. Przestrzeń ta funkcjonuje tym samym jako scena ideologiczna – teatr, na którym rozgrywa się „maskarada płci". W odseparowanym od świata sanatorium, które sprawia wrażenie kapsuły zawieszonej w czasie i przestrzeni, Tokarczuk inscenizuje nie tylko chorobę i kurację, lecz także kulturowe performanse męskości i kobiecości. Podobnie jak w *Almie*, otoczenie staje się nie tłem, a aktywnym mechanizmem ujawniającym konstrukcyjny, wytwarzany charakter tożsamości – nie tylko płciowej, ale przede wszystkim egzystencjalnej i społecznej.

Kolejnym istotnym komponentem, który motywuje pojawienie się elementów niesamowitych i transgresyjnych, jest wspomniane podziemne jezioro, odgrywające, jak podkreślają bohaterowie, kluczową rolę w tworzeniu unikalnego mikroklimatu sokołowskiego uzdrowiska. Choć jego fizyczna obecność jest zaledwie zasugerowana, stanowi ono element organizujący nie tylko klimatyczną, ale również symboliczną strukturę świata przedstawionego. Można mówić o zaburzeniu klasycznego układu przestrzennego *sacrum–profanum*, znanego z tradycyjnych kosmologii[694].

Görbersdorf, usytuowany w dolinie, pomiędzy masywami górskimi, nad niewidocznym podziemnym zbiornikiem wodnym, nie wpisuje się jednoznacznie w żadną z tych sfer. Nie przynależy ani do obszaru *sacrum*, reprezentowanego przez niedostępne, wznoszące się ku niebu górskie szczyty, ani do *profanum*, z którym zwyczajowo wiąże się codzienność, porządek racjonalny czy struktury społeczne. Przestrzeń ta funkcjonuje jako liminalna, rozpięta „pomiędzy" – zarówno w sensie geograficznym, jak i egzystencjalnym. Stanowi zatem szczególną formę Focaultowskiej

[694] Szczegółowej analizy przestrzeni w powieści dokonał m.in. Roman Bobryk, zob. tenże, *Uwagi o przestrzeni w „Empuzjonie" Olgi Tokarczuk*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2022, nr 21, s. 49–57.

heterotopii dewiacji[695], miejsca niejednoznacznego, niezakorzenionego w opozycyjnych porządkach, ale generującego własną logikę symboliczno-rytualną:

> są to sanatoria, szpitale psychiatryczne, są to też oczywiście więzienia, można by przypuszczalnie dodać również domy starców, które znajdują się na pograniczu między heterotopią kryzysu a heterotopią dewiacji, skoro ostatecznie starość jest kryzysem, ale i dewiacją, bowiem w naszym społeczeństwie, gdzie regułą jest wypoczynek, bezczynność stanowi rodzaj dewiacji[696].

W świetle Bachtinowskiej koncepcji chronotopu, czyli spójnego modelu organizacji czasu i przestrzeni w dziele literackim, Sokołowsko można interpretować jako chronotop progu – przestrzeń przejścia, transformacji, zawieszenia i konfrontacji, w której czas „gęstnieje", a przestrzeń zyskuje egzystencjalny wymiar. To właśnie w tak skonstruowanej czasoprzestrzeni możliwa staje się przemiana bohatera i podważenie utrwalonych modeli tożsamościowych, ideologicznych i ontologicznych[697]. Jak zauważa Bachtin, „w chronotopie progu czas jest czasem kryzysu i przełomu, przestrzeń – miejscem inicjacji, konfrontacji lub wykluczenia"[698].

W *Empuzjonie* dolina staje się więc symbolicznym epicentrum napięć: to właśnie tu, „pośrodku", dochodzi do dramatycznych przeobrażeń bohatera, a sama natura – w tym tajemnicze jezioro – przyjmuje niemal agencyjny status. Woda, jako element archetypiczny, wiąże się z pierwiastkiem żeńskim, nieświadomością i procesem regeneracji, lecz również z niepokojem i zagrożeniem. Jej ukryta obecność „pod powierzchnią" wzmacnia aurę tajemnicy i destabilizuje widzialny porządek, sugerując istnienie głębszego, niewypowiedzianego wymiaru rzeczywistości.

W takim ujęciu przestrzeń uzdrowiska nie tylko organizuje wydarzenia fabularne, a przede wszystkim służy jako struktura projekcyjna dla problematyki tożsamości płciowej, cielesności, inności i opresyjnych mechanizmów kulturowych. Zawieszona „pomiędzy" *sacrum* a *profanum*, rzeczywistością a fantazmatem, naturą a kulturą – staje się

---

[695] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie" 2005, nr 6, s. 117–125.

[696] Tamże, s. 121.

[697] Danuta Ulicka interpretując koncepcję chronotopu, zwraca uwagę na jego wielowymiarowość i płynność znaczeniową. Wskazuje, że pojęcie to może być stosowane wymiennie z takimi kategoriami analitycznymi, jak „motyw", „temat" czy „wątek": „zawsze jednak odsyła do form konstrukcji świata przedstawionego w powieści. Formy te są dla Bachtina odwzorowaniem form poznawania rzeczywistości zewnętrznej wobec świadomości i równoczesnego z poznawaniem, nieoddzielnego od niego nadawania jej znaczenia. Szerzej […] można Bachtinowski «chronotop» uznać za nazwę kategoryzująco-wartościującego odniesienia podmiotu do świata realnego". Taż, *Kariera chronotopu*, „Teksty Drugie" 2018, nr 1, s. 262.

[698] M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 325.

kluczowym komponentem idei maskarady i mechanizmów brandingu kulturowego w powieści Tokarczuk.

Pierwsze sygnały obecności zarówno konwencji horroru, jak i elementów mitologicznych ujawniają się już w początkowej fazie pobytu głównego bohatera w sokołowskim sanatorium. Uczucia lęku i niepokoju pojawiają się bez wyraźnej racjonalnej przyczyny i towarzyszą protagoniście jeszcze przed dotarciem do właściwego miejsca akcji – już na peronie stacji kolejowej, gdzie jego uwagę przykuwa niepokojąca atmosfera otaczającego krajobrazu:

> we Lwowie kwitły jeszcze astry i cynie, i nikt w ogóle nie myślał o jesieni. Tutaj zaś wysoki horyzont sprawia, że jest ciemniej, a kolory wydają się bardziej jaskrawe, prawie wulgarne. W tym momencie dopada go dobrze znana melancholia, właściwa ludziom przekonanym o swojej rychłej śmierci[699].

Pomimo narastającego niepokoju Wojnicz decyduje się kontynuować podróż, symbolicznie przekraczając granicę, zza której – jak się okaże – nie będzie już powrotu. Kolejny etap wędrówki, odbywany bryczką przez leśne ostępy, przywołuje skojarzenia z zejściem do Hadesu. Woźnica, milczący i pozornie obojętny, pełni funkcję przewoźnika zmarłych – figurę analogiczną do Charona. Wrażenie to potęguje auratyczność przestrzeni – przyroda, zamiast uspokajać, emanuje atmosferą rozkładu i zagrożenia. Szczególnie intensywne znaczenie zyskuje bliskość strumienia, którego obecność uruchamia zmysłową pamięć studenta: „zapach zawsze tak niepokoi Wojnicza: woń wilgotnego poszycia, gnijących liści, wiecznie mokrych kamieni, wody”[700]. Przekroczenie potoku pełni funkcję symbolicznego przejścia między światem żywych a domeną śmierci – jest to próg inicjacyjny, za którym bohater zostaje wpisany w nowy porządek. Co znaczące, mimo tej metaforycznej katabazy, Sokołowsko nie jawi się od razu jako miejsce grozy. Przeciwnie – oferuje ułudę bezpieczeństwa, estetycznego ukojenia i potencjalnej regeneracji. Jednak dalsza eksploracja kurortu ujawnia jego ambiwalentną naturę. W tym kontekście szczególnie wymowny staje się fakt, że w Sokołowsku nie ma cmentarza – brak ten staje się sygnałem wyparcia śmierci jako elementu porządku symbolicznego, a zarazem uwidacznia fundamentalne napięcie wpisane w topografię tego miejsca:

> Pan August wytłumaczył Wojniczowi, że najbliższe cmentarze są we Friedlandzie i Langwaltersdorfie i tam wozi się ciała, żeby dokonać przyzwoitego pochówku. Görbersdorf nigdy zatem nie oglądało pogrzebu. […] – Tym samym Görbersdorf jest miasteczkiem

[699] O. Tokarczuk, *Empuzjon*…, dz. cyt., s. 9–10.
[700] Tamże, s. 11.

> pogodnym i pełnym radości życia. Celebruje się tutaj właśnie życie, nie śmierć. My nie zwracamy uwagi na śmierć, prawda? […] Martwi znikają i więcej się nimi nie interesujemy. Ignorujemy śmierć[701].

Sugerowana praktyka „ignorowania" śmierci w przestrzeni sanatoryjnej, przeznaczonej do leczenia schorzenia tak śmiercionośnego jak gruźlica, wydaje się mieć w pierwszym odczytaniu wymiar psychologiczny – jest elementem troski o morale pacjentów, swoistych „żołnierzy walczących z prątkami Kocha"[702]. Jednakże analiza układu przestrzennego Görbersdorfu pozwala odczytać ją w sposób bardziej złożony.

Jak zauważyłem wcześniej, Sokołowsko funkcjonuje w strukturze narracyjnej jako kraina liminalna – przestrzeń zawieszona „pomiędzy", nie tylko w sensie geograficznym (z uwagi na historię Dolnego Śląska i jego wielokulturową tożsamość), lecz przede wszystkim ontologicznym. Nieprzypadkowo droga prowadząca do sanatorium przywołuje symbolikę przeprawy przez mityczny Styks. Już sam podtytuł powieści – *horror przyrodoleczniczy* – wskazuje, że Tokarczuk posługuje się konwencją horroru jako narzędziem demistyfikacji idealizowanego obrazu uzdrowiska. Sokołowsko nie jest więc neutralnym „światem pomiędzy", a przestrzenią pozorną, niebezpieczną, pełną ukrytych napięć i destrukcyjnych sił. Wykreowana przez pisarkę enklawa, mimo swojej renomy i naturalnego piękna, jawi się jako kraina powolnego rozkładu – dosłownego i metaforycznego: to miejsce *phthisis* (z greki: rozpad), gdzie śmierć biologiczna zostaje zbanalizowana, a zarazem wyparta na rzecz głębszego, wewnętrznego rozpadu psychiczno-duchowego. Symbolika śmierci zostaje dodatkowo spotęgowana przez ramy temporalne powieści.

Akcja utworu rozpoczyna się we wrześniu, a kończy w listopadzie – czas ten odpowiada kalendarzowej jesieni, okresowi przejściowemu, w którym natura obumiera, przygotowując się na zimową stagnację. Już w pierwszych scenach powieściowej akcji Wojnicz wyczuwa, że „tu" jesień zaczyna się szybciej – przyjazd do Sokołowska wiąże się z porzuceniem letniej aury i wkroczeniem w strefę zaniku, rozkładu i choroby. Przekroczenie leśnego strumienia to zatem nie tylko geograficzne przemieszczenie, ale inicjacyjne wejście w przestrzeń, która – pod pozorami leczenia – konfrontuje jednostkę z nieuchronnością śmierci. Utrata barw i ciepła jest nie tylko sezonowym zjawiskiem, ale też znakiem wejścia do świata śmierci: sudeckiego Hadesu, który – jak zdaje się

[701] Tamże, s. 79.
[702] Tamże, s. 70.

sugerować Tokarczuk – nie musi przybierać formy otwarcie demonicznej, by skutecznie podważać dotychczasowy porządek.

Przestrzeń, jako nadrzędna kategoria organizująca strukturę świata przedstawionego, determinuje zarówno kreację postaci, jak i rozwój zdarzeń, które wspólnie konstytuują wizję sanatoryjnej „krainy śmierci". W tym kontekście istotna wydaje się interpretacja Moniki Świerkosz, która odczytuje *Empuzjon* jako narrację zogniskowaną wokół problemu mizoginii, jednocześnie wskazując na jej wewnętrzną sprzeczność – mianowicie tendencję do mizoandrycznej konstrukcji świata przedstawionego. Zdaniem badaczki powieść – choć z pozoru podejmuje feministyczną krytykę patriarchalnego systemu – niejednokrotnie reprodukuje uproszczone, binarne opozycje płci, które wzmacniają przekonanie o fundamentalnej niemożności porozumienia między kobietami a mężczyznami. W rezultacie, jak dalej zauważa Świerkosz, kreacja męskości zostaje osadzona w logice nieustannego zagrożenia, w której pierwiastek kobiecy zyskuje status destabilizującej siły grożącej symboliczną „erozją" porządku. To nie tyle realne kobiety budzą lęk, ile ich metaforyczna obecność – feminizacja traktowana jako choroba, infekcja, dekadencja kultury:

> [Tokarczuk – przyp. M.G.] świetnie pokazuje, że choć homospołeczna męska wspólnota jest wspólnotą płynów ustrojowych, musi ona pozostać od zewnątrz sucha i szorstka. Inaczej bowiem relacja między mężczyznami zacznie być postrzegana jako niepokojąco „wilgotna" – a wilgoć to domena żab, które w mizoginicznej wyobraźni bohaterów *Empuzjonu* kojarzą się już tylko z groteskową kobiecością: „Baba, żaba, diabeł trzeci to rodzone dzieci"[703].

Zamieszkujący pensjonat Herr Opitza bohaterowie tworzą zamkniętą, ekskluzywną, lecz zarazem silnie zhierarchizowaną i wykluczającą wspólnotę mężczyzn, której fundamentem są przemocowe mechanizmy społecznej reprodukcji modeli męskości. Ryszard Koziołek wskazuje, że formacja ta została ukształtowana pod wpływem wzorców mieszczańskiej pedagogiki przełomu XIX i XX wieku, które – zamiast tworzyć i promować różnorodne modele tożsamościowe – narzucały represyjny ideał męskości oparty na sile, technokratycznej sprawczości i racjonalnej dominacji[704]. Męska podmiotowość ulega tu radykalnej redukcji do roli performatywnego stereotypu, zamkniętego w autotelicznej strukturze rywalizacji i kontroli. W powieści Tokarczuk homoseksualne napięcia, wpisane w ramy homospołeczności, ujawniają się przede

[703] M. Świerkosz, *Ćwiczenia z ironii*, dz. cyt. [dostęp: 14.04.2024].
[704] Zob. R. Koziołek, *Konfuzjon* [w:] tegoż, *Czytać, dużo czytać*, Wołowiec 2023, s. 148.

wszystkim w relacji do kobiet – to one zostają z niej niemal całkowicie wykluczone, stanowiąc jednocześnie przedmiot projekcji, lęku i fantazmatycznej grozy[705]. Męska wspólnota zarysowana w *Empuzjonie* funkcjonuje bowiem w opozycji do kobiecego erosa, rozumianego jako zagrażający i destabilizujący pierwiastek. W tym kontekście żeńskość nie jawi się jako dopełnienie męskości, lecz jako jej groźna alternatywa, mogąca rozbić strukturalny porządek ośrodka i tożsamości jego mieszkańców[706]. Lęk ten zyskuje szczególne natężenie w historycznym kontekście przełomu wieków, kiedy to ruchy emancypacyjne doprowadziły do przeobrażeń społecznych – kobiety wywalczyły prawa wyborcze, dostęp do edukacji i zawodowej samorealizacji, co zakwestionowało tradycyjne rozumienie płciowych ról i przyczyniło się do kryzysu hegemonicznej męskości. Jak zauważa Élisabeth Badinter, dotyczył on:

> zarówno krajów Europy, jak i Stanów Zjednoczonych Ameryki. Wszystkie te kraje przeżywały wówczas podobny przewrót gospodarczy i społeczny, wywołany rozwojem przemysłu i demokracji. Życie mężczyzny uległo zmianom, znowu dały się słyszeć roszczenia kobiet budzące męski niepokój. […] Pojawił się nowy typ kobiety, zagrażający granicom wyznaczanym pomiędzy płciami. […] Na każdym szczeblu drabiny społecznej mężczyźni czują się zagrożeni w swojej tożsamości przez to nowe stworzenie, które chce robić to co oni i być takie jak oni. Zadają sobie wręcz pytanie, czy nie będą musieli „wykonywać kobiecych obowiązków, czyli, o zgrozo, stać się kobietami!”[707].

Takie ujęcie staje się tym bardziej uzasadnione, gdy spojrzymy na wykorzystane przez Tokarczuk elementy mityczne jako narzędzia demaskujące kulturowe i symboliczne podłoże męskiego lęku. W tym sensie mitologizacja strachu staje się jednym z mechanizmów brandingu kulturowego: powtarzalnym wzorcem, który legitymizuje patriarchalne porządki, ukrywając je pod warstwą estetycznej stylizacji. Pisarka dekonstruuje ten schemat, ujawniając jego ideologiczną funkcję i wpisując go w ideę maskarady.

Szczególnego znaczenia nabiera tutaj sposób przedstawiania kobiecych ciał, które w *Empuzjonie* stają się rodzajem rekwizytów ilustrujących idee charakterystyczne dla czwartofalowego feminizmu. Tokarczuk konsekwentnie pozbawia je podmiotowości oraz wizualnej integralności, ukazując je z perspektywy męskich obserwatorów, dla których

[705] Więcej o zjawisku homospołeczności zob. E. Kosofsky-Sedgwick, *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 176–177; M. Skucha, *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2016, nr 8 (1–2), s. 25–57.

[706] Zob. W. Kulak, *Sanatoryjny recycling – przestrzeń i płeć w „Empuzjonie” Olgi Tokarczuk*, dz. cyt., s. 105.

[707] É. Badinter, *XY tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993, s. 32–33.

pozostają one zawsze częściowe, fragmentaryczne, zamglone. Kobiece postaci nie funkcjonują tu jako pełnoprawne uczestniczki świata przedstawionego, widziane są albo jako sylwetki pozbawione szczegółów, przesłonięte kapeluszami, welonami czy mgłą, albo – przeciwnie – jako wyizolowane detale i elementy (stereotypowo kobiecej) garderoby: buty, fałdy i koronki spódnic czy ronda kapeluszy. Kluczową rolę odgrywa deprecjonowanie fizyczności kobiet. Wszystkie bohaterki są przedstawiane jako chore, odpychające i karykaturalne istoty o spuchniętych kostkach, owrzodzonych twarzach czy groteskowo wykrzywionych wargach:

> wkrótce wstali i ruszyli w stronę kurhausu, mijając Frau Weber i Frau Brecht, które siedziały przed domem tym razem z założonymi rękami, jakby grzały się w ostatnich promieniach słońca. Wojnicz zauważył, że jedna miała bardzo spuchnięte nogi, wciśnięte w specjalnie szyte, dość niechlujne obuwie, druga zaś była tak brzydka, że aż fascynująca. […] August, widząc, że Wojnicz im się przygląda, dodał ściszonym głosem: – Podobno jest i trzecia, ale ta nie wychodzi na zewnątrz i właściwie od lat nikt jej nie widział[708].

Ta fragmentaryzacja ciała kobiecego pełni funkcję zarówno estetyczną, jak i ideologiczną: reprodukuje model percepcji, w którym kobieta pozostaje nieprzeniknionym „Innym", konstytuowanym przez męskie spojrzenie (*male gaze*), a zarazem rozbitym na fetyszyzowane elementy. Tego rodzaju obrazowanie stanowi wizualną realizację wspomnianego przez Świerkosz lęku przed kobiecością – niepojętą, rozproszoną, niebezpieczną – oraz maskarady płci, która, jak się okazuje, może nigdy nie zostać do końca „odsłonięta".

W tym kontekście szczególnie znaczącym momentem w *Empuzjonie* jest scena odkrycia przez Wojnicza zwłok Klary Opitz – żony właściciela pensjonatu dla panów, w którym główny bohater zostaje zakwaterowany. Z perspektywy narracyjnej i symbolicznej epizod ten pełni funkcję punktu zwrotnego: martwe ciało, wciąż obecne, choć zakryte, staje się symbolem obnażającym strukturę patriarchalnego „wypierania" kobiet. Najbardziej poruszający okazuje się nie sam fakt suicydalnej śmierci (kobieta powiesiła się), ale reakcja (a właściwie: jej brak) ze strony pozostałych mieszkańców. Zwłoki Klary niedługo po odnalezieniu zostają usunięte ze stołu kuchennego, który natychmiast zostaje przygotowany do wieczerzy. Podczas gdy rezydenci bezrefleksyjnie zasiadają do wspólnego posiłku, Wojnicz pozostaje w stanie moralnego i

[708] O. Tokarczuk, *Empuzjon*…, dz. cyt., s. 75–77.

egzystencjalnego „dyskomfortu", wyraźnie poruszony zarówno tragicznymi losami Klary, jak i symbolicznym „zbezczeszczeniem" pamięci o niej:

> zdaje się zresztą, że tylko Wojnicz […] był świadomy, że oto posilają się przy tym samym stole, na którym leżało ciało. To pewnie dlatego nie mógł się przemóc, żeby sięgnąć po sztućce. […] talerz stał dokładnie w tym miejscu, gdzie przedtem znajdowała się noga żony gospodarza. Zwoje materiału, pończocha, skóra, mięśnie…[709].

Wprowadzenie motywu mięsa – którego spożycie staje się głównym aktem kolacji, ale także podstawą wszystkich posiłków konsumowanych przez mężczyzn – nasuwa skojarzenia o wyraźnie antropofagicznym charakterze. Tokarczuk nie epatuje tu obrazami nekrofilii czy kanibalizmu, lecz wykorzystuje estetykę grozy i obrzydzenia do zakomunikowania głęboko ukrytej prawdy o patriarchalnych mechanizmach przemocy i obojętności. „Pożeranie" kobiecego ciała ma tu wymiar symboliczny – Klara, jako służąca, żona, kobieta „użyteczna" zostaje w końcu zużyta, termin jej społecznej „przydatności" upłynął, zatem staje się zbędna. Jej samobójstwo jest reakcją nie tyle na akty fizycznego znęcania się, ile na przewlekłe doświadczenie psychicznego dręczenia, systemowego podporządkowania i wymazywania podmiotowości.

Zderzenie aktu konsumpcji – rytualnego, wspólnotowego i codziennego – z ledwie uprzątniętymi zwłokami zmarłej stanowi bardzo interesujące pole semantyczne. W tej scenie, jak trafnie zauważa Wojnicz, uwidacznia się nie tylko ignorancja mężczyzn, ale dzieje się coś znacznie głębszego: proces symbolicznego „wchłonięcia" kobiety przez patriarchalny porządek. Gest odmowy jedzenia staje się zatem nie tyle kaprysem, ile wyrazem empatii, oporu i wewnętrznego rozdźwięku wobec toksycznych norm wspólnoty mężczyzn. Kobiety nie opłakano, a jej ciało nie zostaje uświęcone: zostaje po cichu zutylizowane, zamienione w „tło" i „brudną tajemnicę" pensjonatu[710].

Na poziomie narracyjnej organizacji świata przedstawionego opisana scena wpisuje się w ideę maskarady, ujawniając głęboko zrytualizowany i zarazem represyjny charakter sanatoryjnej wspólnoty. Sam akt odejścia kobiety nie wywołuje wśród męskich bohaterów żadnych emocjonalnych reperkusji – zostaje zredukowany do „kobiecej niezdarności", epizodu wymagającego szybkiego zatuszowania, by nie zakłócić pozorów normalności i wewnętrznej spójności patriarchalnego porządku. W tym ujęciu śmierć

[709] Tamże, s. 54.

[710] Co warte odnotowania, Klara nie była pierwszą żoną Wilhelma, która popełniła samobójstwo – podzieliła los czterech swoich poprzedniczek, stając się niemą ofiarą właściciela pensjonatu dla panów.

Klary nie tylko traci swoją wymowę jako wydarzenie egzystencjalne, ale staje się także częścią mechanizmu wyparcia, który legitymizuje marginalizację kobiecości i jej dosłowne usunięcie z pola widzenia. Empatia, jaką Wojnicz odczuwa wobec zmarłej – kobiety, której nie znał osobiście – staje się dla niego momentem granicznym, uruchamiającym proces separacji od wspólnoty. Ten przełom skutkuje dosłownym i symbolicznym przesunięciem przestrzennym: Wojnicz decyduje się zamieszkać w dawnym pokoju Klary, który przekształca się w swoisty azyl – miejsce kontemplacji, oporu i rekonfiguracji własnej tożsamości. Odosobnienie od męskiej grupy pozwala na dystans wobec groteskowej pedagogiki, jaką wobec niego praktykują współkuracjusze – z ich paternalistycznym tonem i ekspozycją wiedzy, która w istocie służy legitymizacji ich dominacji (tzw. *mansplaining*[711]). Pokój Klary staje się zatem nie tylko fizyczną przestrzenią ucieczki, ale też metaforycznym *locus* emancypacji, w którym rozgrywa się wewnętrzna inicjacja bohatera – zapowiadająca jego późniejszą metamorfozę. Jak zauważa Igor Kierkosz, tym samym Wojnicz:

> kończy w platońskim womitorium, puentuje dolnośląską „Ucztę" wyrzyganiem męsko-mięsnego, naznaczonego cierpieniem pokarmu ojców i wujów. On jeden staje się figurą oporu przeciw zwyczajowym w tym świecie przeżyciom sensualnym – przeciw prostackiemu patrzeniu, kompulsywnemu smakowaniu, a nawet wydzielaniu odpowiedniego zapachu. Jego oko widzi więcej, język wyczuwa zepsucie, skóra pachnie zwierzęco[712].

W tym procesie przemiany istotną rolę odgrywa topografia domu, która, w świetle koncepcji Gastona Bachelarda, funkcjonuje jako przestrzenna reprezentacja wertykalnej struktury ludzkiej psychiki[713]. Poszczególne poziomy budynku symbolicznie odpowiadają różnym sferom doświadczenia wewnętrznego: strych utożsamiany jest z umysłem i świadomą refleksją, podczas gdy piwnica stanowi przestrzeń nieświadomości, w której manifestują się instynkty i wyparte lęki[714].

Wokół tej wertykalnej dychotomii – strychu jako przestrzeni refleksji i piwnicy jako obszaru konfrontacji z psychicznym „cieniem" – koncentruje się proces przemiany

[711] Terminem tym określa się w dyskursie feministycznym praktykę komunikacyjną polegającą na protekcjonalnym wyjaśnianiu przez mężczyznę zagadnień kobiecie, przy założeniu jej niewiedzy lub braku kompetencji, niezależnie od faktycznego poziomu jej wiedzy czy doświadczenia. Pojęcie to upowszechniło się po publikacji eseju Rebekki Solnit *Mężczyźni objaśniają mi świat* (2008) i bywa interpretowane jako przejaw utrwalonych asymetrii władzy oraz norm płciowych w komunikacji.

[712] I. Kierkosz, *Gruźlica na rykowisku*, „Dwutygodnik" 2022, nr 337, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10167-gruzlicy-na-rykowisku.html [dostęp: 12.04.2024].

[713] Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 308.

[714] Zob. tamże.

Wojnicza. Zejście bohatera do piwnicy uruchamia wspomnienia z dzieciństwa, a zwłaszcza traumatyczne doświadczenia związane z opresyjnym ojcem, stanowiące fundament psychicznego uwewnętrznienia przemocy. Karolina Korcz wskazuje, że „wysłany w dzieciństwie do piwnicy [Wojnicz – przyp. M.G.], napotkał wielkiego płaza, który obudził w nim strach i obrzydzenie. Być może jest to symbol życia chłopca, a potem mężczyzny, który ze względu na hermafrodytyzm zmuszony był ukrywać przed otoczeniem swoją tożsamość”[715]. Znaczenie pojawiającego się zwierzęcia, powiązanego z wodą, transformacją i mrokiem, intensyfikuje tę interpretację, sugerując istnienie w bohaterze pierwiastka androginicznego, wypieranego i demonizowanego przez społeczny porządek:

> wrócił obraz strychu, zawsze pełen kurzu, i widok z jego małych okienek zwanych bawolimi oczami […]. I to właśnie tam, […], kiedy tylko mógł, kiedy zostawał sam, i przez chwilę był daleko od ojcowskiego drylu, rozbierał się do naga i owijał w satynowy obrus obszyty miękkimi frędzlami, i czuł, jak rozkosznie te frędzle muskają jego łydki i uda, i myślał, jak cudownie by było, gdyby oni, niczym starożytni Grecy, mogli chodzić w takich obrusowych chitonach[716].

W przeciwieństwie do piwnicznej sfery nieświadomości, strych – najwyższy punkt domu – staje się dla Wojnicza przestrzenią ucieczki i symbolicznego wyzwolenia. To właśnie tam, z dala od opresyjnego spojrzenia ojca, odnajduje on azyl umożliwiający chwilową afirmację własnej odmienności i próbę integracji z nią. W ten sposób architektura domu zostaje wpisana w strukturę psychonarracyjną powieści jako miejsce kluczowych napięć i przemian – to przestrzeń nie tylko cielesna, ale przede wszystkim symboliczna, służąca za tło dla głęboko osobistego procesu odkrywania i rekonfiguracji tożsamości płciowej[717].

---

[715] K. Korcz, *Żywotność Bachtinowskiej „poetyki czasoprzestrzeni” na przykładzie „Prawieku i innych czasów” oraz „Empuzjonu” Olgi Tokarczuk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, z. 2, s. 45.

[716] O. Tokarczuk, *Empuzjon*…, dz. cyt., s. 19.

[717] Przemysław Czapliński zauważa, że „wyzwolenie jest konieczne, bo męski porządek opiera się na wykluczeniach, które zamieniają życie w ponury teatr. Kobiety, przesuwane w strefę mroku, stają się coraz bardziej mroczne. Wcielają wszystko, co zostało wyparte, a każda treść wyparta prędzej czy później powróci jako krwawa zemsta – oto podstawowe prawo horroru, które w powieści Tokarczuk spełni się w groźnym obrzędzie. Ale i mężczyzna znajduje się w potrzasku. Aby upodrzędnić kobiety, musiał przypisać sobie rozumność, władczość, odwagę. Wystarczy chwila słabości, niedostatek powagi, potknięcie rozumu i jego tożsamość pęknie. Mężczyźni zbudowali więc klatkę, z której nie mogą wyjść pod groźbą utraty męskości. Dlatego bohaterowie *Empuzjonu*, otoczeni zewsząd retoryką męskiej wyższości, żyją w ciągłym strachu: Wojnicz obsesyjnie boi się, że ktoś go podgląda, sędziwy i władczy Longin Lukas (będący karykaturą Mynheera Pepperkorna z *Czarodziejskiej góry*) wieczorami przeżywa chwile paniki, a mentorski August (przypominający Settembriniego) żyje w lęku przed prawdą. Wszyscy wiedzą, że «obowiązująca wizja świata jest zbudowana na […] niepewności», ale nie potrafią wyobrazić sobie innego świata. I nie chcą rezygnować z przywilejów”. Tenże, *Empuzjon, czyli jak utrzymać podległość kobiet. Wszystko o nowej*

W świetle dotychczasowych rozważań interpłciowość protagonisty, podobnie jak w przypadku bohaterki *Almy* Filipiak, nabiera wyraźnego znaczenia mitologicznego. Postać bohatera może być ponownie odczytywana w świetle archetypu Tejrezjasza – wieszcza, który, według tradycji greckiej, doświadczył życia zarówno jako kobieta, jak i mężczyzna, zyskując dostęp do wiedzy niedostępnej osobom funkcjonującym w ramach sztywno określonych, binarnych kategorii płciowych. Tejrezjasz, będący jednocześnie figurą transgresji i mądrości, reprezentuje w mitologii przekroczenie ontologicznej dychotomii płci, a przez to także możliwość spojrzenia „spoza" – z perspektywy, która nie jest ugruntowana w żadnej z dominujących ról płciowych, lecz zakorzeniona w doświadczeniu ich obu. Wojnicz wpisuje się w podobną rolę: to postać liminalna, zawieszona pomiędzy kulturowymi biegunami męskości i kobiecości, a zarazem wrażliwa na przemoc i wykluczenie, które owe struktury generują. Jako osoba interpłciowa funkcjonuje nie tyle jako „ofiara" systemu, ile jako świadek – rejestrator i katalizator wydarzeń, który poprzez swoje istnienie demaskuje arbitralność normatywnego porządku płciowego. Jego „inność" nie zostaje sprowadzona do biologicznego *curiosum*, ale zostaje uwewnętrzniona w strukturze narracyjnej jako warunek epistemologicznego uprzywilejowania: tylko ktoś, kto nie mieści się w obowiązujących kategoriach, jest w stanie uchwycić ich opresyjny charakter i potencjalnie je przekroczyć[718]. W tym sensie Wojnicz jest postacią pośredniczącą, która – dzięki swojej „przejściowej" pozycji – może demaskować ukryte struktury władzy i opresji obecne w świecie przedstawionym, a zarazem projektować alternatywne modele relacji i tożsamości, wykraczające poza opozycyjną logikę męskości i kobiecości. To właśnie ta podwójność czyni go jednym z kluczowych nośników idei maskarady w powieści Tokarczuk.

*powieści Tokarczuk*, „Gazeta Wyborcza", 28.06.2022, https://wyborcza.pl/7,75517,28597913,zobaczyc-widzenie-nowa-powiesc-olgi-tokarczuk.html [dostęp: 13.04.2024].

[718] Anna Larenta, analizując metamorficzność postaci w prozie autorki *Empuzjonu*, zauważa, że „metamorficzność literackich bohaterów Tokarczuk jest ściśle związana z konkretnym miejscem, co pokazuje, że specyficzna przestrzeń wpływa na hybrydyczną podmiotowość, wynikającą z konieczności przystosowania się do warunków topograficznych, ale także poszukiwania własnych obszarów wolności. […] Jej bohaterowie – postacie archetypowe, mityczne – są nierozerwalnie związane z konkretnym miejscem geograficznym, które nadaje im wiarygodności oraz pokazuje, że *sacrum* przejawia się właśnie w miejscach prowincjonalnych i zmarginalizowanych". Taż, *Metamorficzność postaci w twórczości Olgi Tokarczuk*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2020, nr 16, s. 83–87. Warto odnotować, że motyw androgynii jest charakterystyczny dla twórczości pisarki, o czym wspomina m.in. M. Lizurej, *Androgyne – archetypowy symbol pełni. O transgresji ciała i ról płciowych w powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny"* [w:] *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001, s. 169–180.

Zestawienie Wojnicza z postacią Tejrezjasza uwypukla jego status jako potencjalnego medium poznania alternatywnego wobec normatywnego porządku płci, a równocześnie odsłania wyraźny kontrast między jego liminalną pozycją a sposobem konstrukcji kobiecych postaci w powieści. Jak wspomniałem, żadna z nich nie otrzymuje przestrzeni dla swojego rozwoju czy sprawczości; ich obecność w świecie przedstawionym ma charakter czysto instrumentalny – zostają zredukowane do funkcji narracyjnych oraz symbolicznych, aktywujących kolejne tropy mitologiczne. W tym kontekście interesująca jest konfrontacja męskiego punktu widzenia z perspektywą zbiorowego, żeńskiego narratora, przemawiającego w imieniu wspólnoty wymykającej się tradycyjnym podziałom i rozmywającej granice między naturą a kulturą. W efekcie, obok narratora trzecioosobowego, w powieści obecna jest również narracja pierwszoosobowa prowadzona przez Empuzy – istoty pozostające na marginesie ludzkiego świata, a zarazem przenikające go swoją obecnością. Pełnią one funkcję zarówno obserwatorek działań bohaterów, jak i słuchaczek filozoficznych dysput, w trakcie których rozmawiający nakładają kolejne „maski" męskości, starając się choć na chwilę ukryć przed ich przenikliwym spojrzeniem swoje rzeczywiste oblicza. Oddanie głosu tym „nie-ludzkim" narratorkom, które – jak pisze Anna Łebkowska – „egzystują w niewyjaśnianym zawieszeniu między życiem a śmiercią, w przestrzeni *metaxy*, między tym, co ludzkie, a materialne i ziemskie […]"[719], staje się jednym z kluczowych źródeł nastroju niepokoju, przenikającego powieściowy Görbersdorf. Taki zabieg narracyjny wymusza na odbiorcy poszukiwanie odmiennego sposobu widzenia świata, niewpisującego się w ramy patriarchalnego i antropocentrycznego modelu percepcji.

Władza spojrzenia – rozumiana w kategoriach skopofilii – w *Empuzjonie* wiąże się, jak zauważa Magdalena Brodacka-Dwojak, z „podglądaniem innych w celu zdemistyfikowania ich tożsamości (również seksualnej) oraz z próbą rozpoznania rzeczywistości […]"[720] wykraczającej poza męskocentryczny punkt widzenia, dominujący w przestrzeni powieściowego Sokołowska. Dla Wojnicza, wychowanego i ukształtowanego zgodnie z XIX-wiecznym modelem mieszczańskiej męskości, proces

[719] A. Łebkowska, *Antropologia i literatura – „dziwny romans". Zwroty i przemiany*, „Teksty Drugie" 2023, nr 3, s. 43.

[720] M. Brodacka-Dwojak, *Na co choruje świat? O najnowszych powieściach Radki Denemarkovej i Olgi Tokarczuk*, „Konteksty Kultury" 2022, nr 4, s. 517.

odkrywania tej innej, ukrytej prawdy wymaga nabycia umiejętności „właściwego patrzenia", w które wtajemnicza go schorowany student malarstwa, Thilo:

> – My rzadko dostrzegamy, jaki namalowany pejzaż jest naprawdę. Nastawiamy ostrość naszych oczu na horyzont i oglądamy widoczek. Widzimy wtedy linie pagórków i wzgórz, lasy, drzewa, dachy domów i ciągi dróg, a ponieważ wiemy, czym są, i znamy ich nazwy, widzimy wszystko w takich kategoriach, wszystko osobno. […] Ale powiem ci, że jest jeszcze inny rodzaj patrzenia, ogólny, totalny, pełny, absolutny, ja nazywam to patrzeniem przeziernym. […] Ono przekracza szczegół, wiedzie, jak by powiedział pan August, do fundamentów danego widoku, do podstawowej idei, z pominięciem detali, które wiecznie rozpraszają umysł i wzrok człowieka. Gdyby tak patrzeć […], ujrzałoby się coś zupełnie innego[721].

Pojawiający się tutaj estetyczny światopogląd – patrzenie przezierne – opiera się na wieloaspektowej obserwacji rzeczywistości, dokonywanej z rozmaitych perspektyw i przy zachowaniu odpowiedniego dystansu. Wiktoria Kulak podkreśla, że taka strategia percepcji pozwala na demaskowanie fałszu rytualnych sympozjonów, ujawniając ich opresyjny i autokonfirmacyjny charakter[722]. Jednocześnie staje się ona warunkiem koniecznym dla rozwiązania powieściowej zagadki, gdyż umożliwia dostrzeżenie oraz podjęcie próby zrozumienia mocy empuzjonu – siły przekraczającej granice ludzkiego pojmowania, a jednocześnie konstytuującej porządek świata przedstawionego:

> Wojnicz mruga oczami, bo wszystko widzi na niebieskozielono, jakby się znalazł nagle pod wodą […]. Mrugające oczy wychwytują z plątaniny gałęzi, liści i pni drzew kształty, których wcześniej nie widziały. Ale przecież one zawsze tu były. Teraz widzi – smukłe ciała wiotkich postaci, trochę ludzkich, trochę zwierzęcych, a to, co brał za stertę liści, też jest kształtem, użyłkowaną jak liść, twarzą, która odwraca się ku niemu; oczy są ciemne, lecz za chwilę te oczy stają się dwoma żołędziami i nie ma już twarzy[723].

Tokarczuk wiąże umiejętność „odpowiedniego widzenia" z przyjęciem perspektywy transhumanistycznej, otwierającej podmiot na relację ze światem natury i bytami nie-ludzkimi oraz uwalniającej go od dualistycznych schematów w postrzeganiu rzeczywistości (kultura–natura, człowiek–zwierzę, męskie–żeńskie). Wojnicz stopniowo przekracza granice antropocentrycznego spojrzenia, rozpoznając, że jest elementem większej, wciąż nie w pełni poznanej całości. Doświadczenie transformacji, której podlega w przestrzeni uzdrowiska, staje się dla niego nie tylko drogą ku głębszemu poznaniu natury, ale również procesem autodiagnozy i akceptacji własnej inności.

W tej perspektywie kobiety w powieści nie funkcjonują jako psychologicznie zindywidualizowane jednostki, lecz jako personifikacje kulturowych lęków –

[721] O. Tokarczuk, *Empuzjon*…, dz. cyt., s. 233.
[722] Zob. W. Kulak, *Sanatoryjny recycling*…, dz. cyt., s. 111–112.
[723] O. Tokarczuk, *Empuzjon*…, dz. cyt., s. 372.

archetypiczne figury reprodukowane w męskich narracjach balansujących na granicy fantazji i opresji. Są to byty o charakterze demonicznym, przywoływane wyłącznie po to, by odgrywać rolę „innych" – niebezpiecznych, skażonych cielesnością i tym samym poddanych symbolicznej ekskluzji, które, wpisane w estetykę postgotycyzmu i brandingu kulturowego, stają się nie tylko projekcjami męskich lęków i pragnień, ale także sojuszniczkami Wojnicza i katalizatorkami jego przemiany.

Pierwszymi postaciami, które potwierdzają powyższe ustalenia, są mieszkanki Sokołowska, Frau Weber i Brecht. Bohater napotyka je podczas jednego z rutynowych spacerów związanych z kuracją:

> dwie starsze kobiety wciąż siedziały na ławce przed domem i w milczeniu łuskały bób, łamiąc suche, trzeszczące strąki. Jedno z ziaren nagle wyskoczyło z którejś z pomarszczonych dłoni tuż przed jego butem. Podniósł je uważnie dwoma palcami i chciał zwrócić właścicielkom, ale one z nieznanej, nagłej przyczyny zerwały się z ławki i zbierając swoje miski i kosze, zniknęły w domu. Mignęły w słońcu ich czarne, lśniące spódnice. […] Wojnicz otarł brązowe ziarno bobu o rękaw; wydawało mu się doskonałe. Podrzucił je w powietrze i złapał. Nie wiedząc, co z nim zrobić, schował je do kieszeni[724].

Przywołana scena nabiera szczególnej wymowy, gdy poddamy ją analizie w perspektywie detali i konotacji kulturowych. W tradycji starożytnej Grecji ziarno bobu postrzegano jako medium umożliwiające magiczny trans i kontakt ze światem paranormalnym[725], natomiast motyw kobiet łuskających strączki można interpretacyjnie powiązać z wizerunkami Parek[726]. Takie odczytanie staje się możliwe dzięki sposobowi kreacji bohaterek oraz okolicznościom ich pojawienia się – w pierwszych dniach pobytu Wojnicza w Görbersdorfie, a więc w momencie, gdy Prządki rozpoczynają symboliczne „splatanie" jego losów. Zasiadające przed domem kobiety odpowiadają dwóm pierwszym siostrom: Kloto, przędącej nić życia, oraz Lachesis, strzegącej jej biegu[727]. Nieobecna jest trzecia siostra[728], Atropos – Nieodwracalna, której zadaniem jest

[724] Tamże, s. 37–38.

[725] Zob. A. Ewbank, *Why Beans Were an Ancient Emblem of Death. Fava beans can be lethal*, https://www.atlasobscura.com/articles/favism-fava-beans, [dostęp 09.08.2024]. O magicznej symbolice nasion bobu wspomina także znana w USA neopoganka Rachel Patterson: zob. taż, *Magia lecznicza. Uzdrawiające zaklęcia i rytuały*, tłum. I. Odorowicz-Śliwa, Białystok 2021, s. 321–330.

[726] W wielu kulturach symbolika liczby trzy odnosi się do sfery *sacrum*: oznacza niebo i bóstwo – zarówno w kontekście chrześcijańskim (Święta Trójca), jak i pogańskim. Hekate, jedna z bogiń panteonu greckiego, nazywana jest „troistą boginią", bowiem posiada trzy oblicza – Dziewicy, Matki i Staruchy. Także bóstwa losu – greckie Prządki i ich rzymskie odpowiedniczki, Parki, przedstawiano jako trzy kobiety. Zob. m.in. [hasło] *Mojry* [w:] H. Furgo, *Boginie, dziewice, potworzyce*…, dz. cyt., s. 463–468.

[727] Zob. tamże.

[728] Warto podkreślić, że liczba trzy ma szczególne znaczenie dla samej autorki. Triady boginiczne można określić jako „stały" element kompozycyjny w jej powieściach. Dowodzi tego Katarzyna Witkoś w

przecięcie nici życia. Wręczenie Wojniczowi przez kobiety niepozornego podarunku, a jeszcze bardziej – jego przyjęcie – stanowi zgodę na przeznaczenie, możliwość uchylenia „zasłony" dzielącej świat widzialny od niewidzialnego. Gest ten sygnalizuje także zmianę percepcji, otwarcie na dostrzeżenie ukrytych struktur i powiązań, które dotychczas pozostawały w sferze niedostępnej ludzkiemu poznaniu.

Pytanie o miejsce i czas pojawienia się brakującej Prządki znajduje odpowiedź w następnej scenie – w momencie, gdy Wojnicz, powracając do pensjonatu, natrafia na ciało Klary leżące na stole. Choć dosłowne utożsamienie Opitzowej z Atropos wydaje się problematyczne, ponieważ ta ostatnia stanowi archetypiczny wizerunek Śmierci, to jednak moment pogrzebu – nasycony symboliką – bezpośrednio nawiązuje do mitologicznego imaginarium, domykając figuratywne pojawienie się wszystkich Parek:

> Przyszły też oczywiście Frau Weber i Frau Brecht w czarnych nakryciach głowy przypominających garnki. […] gdy ciało pani Opitzowej zjeżdżało na linach do wykopanego grobu, nastąpił moment jesiennego zrównania nocy z dniem, ekliptyka ułożyła się w tak szczególny sposób, że zrównoważyła rozedrganie Ziemi. […] Jest to bardzo krótki moment równowagi między światłem a ciemnością, prawie niezauważalny, jedna chwila, w której wypełnia się cały wzór, spełnia się obietnica wielkiego porządku […] Ale zaraz ta doskonała równowaga rozpływa się jak kształt na wodzie, obraz mętnieje i zmierzch zaczyna dążyć do nocy, a noc zdobywa przewagę – teraz będzie wetować sobie półroczny czas poniżenia i co wieczór zdobywać nowe przyczółki[729].

Ascetyczny, niemal pozbawiony ceremoniału pochówek zbiega się w czasie z istotnym wydarzeniem astronomicznym – równonocą jesienną. W tradycjach wielu kultur, zwłaszcza celtyckiej i słowiańskiej, zjawisko to wiąże się z bogatą siecią znaczeń. Jak dowodzi Dobromiła Agiles, równonoc jesienna stanowi jednocześnie czas dziękczynienia naturze za plony i moment graniczny, w którym pojawia się zapowiedź zimy, a wraz z nią – ciemności, zagrożenia i śmierci[730]. Zestawienie rytuału pogrzebowego z tym punktem w cyklu roku wzmacnia wymowę sceny, w której złożenie ciała Opitzowej do grobu staje się symboliczną inicjacją konfliktu. Szczególnej wymowy nabiera obecność sióstr Weber i Brecht, których ubiór – prowizoryczne nakrycia głowy o formie przypominającej gliniane garnki lub prymitywne hełmy – można odczytywać jako ostentacyjną zapowiedź nadchodzącej „bitwy", zwiastun naruszenia dotychczasowej

analizie m.in. *Podróży ludzi księgi* oraz *Ostatnich historii*. Zob. taż, *Literatura a psychologia głębi. „Ostatnie historie Olgi Tokarczuk" czyli droga do indywiduacji C.G. Junga*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis" 2009, z. 67, s. 206–218.

[729] O. Tokarczuk, *Empuzjon*…, dz. cyt., s. 90–92.

[730] Zob. D. Agiles, *Słowiańska wiedźma. Rytuały, przepisy i zaklęcia naszych przodków*, Białystok 2021, s. 291–311.

równowagi. Od tego momentu Görbersdorf pogrąża się w nocy i ciemności. Czas ten – w tradycyjnych wyobrażeniach – jest okresem wzmożonej aktywności sił nieczystych, magii i ukrytych niebezpieczeństw, co determinuje rozwój wydarzeń.

W tym sensie scena pogrzebu pełni funkcję proleptyczną, zapowiadając pojawienie się istot kluczowych dla rozwoju fabuły – Empuz i Tuntschi. Choć wywodzą się z odmiennych tradycji kulturowych – odpowiednio z greckiego panteonu demonologicznego i z alpejskich legend o mściwych, ożywionych lalkach – w narracji Tokarczuk ujawniają one zaskakujące podobieństwa. Zarówno mroczne boginki, jak i animizowane kukły żywią pragnienie odwetu na mężczyznach będących sprawcami kobiecych krzywd, przez co stają się figurami zemsty wpisanej w mitologiczne imaginarium i reinterpretowanej w ramach postgotyckiej estetyki powieści.

Empuzy pojawiają się jedynie we wzmiankach, co wzmacnia aurę tajemniczości i grozy. Z przekazów, które docierają do czytelników i czytelniczek, wynika, że istoty te były krwiożerczymi służkami Hekate, bogini o trzech obliczach, związanej z mrokiem, czarami i liminalnymi przejściami między światami[731]. Nocą miały opuszczać podziemia, aby przemierzać świat ludzi w poszukiwaniu ofiar. Posiadały zdolność przybierania dowolnej postaci lub całkowitą bezcielesność, co czyniło je praktycznie niemożliwymi do pokonania w bezpośrednim starciu[732]. Ta ontologiczna niestabilność czyniła z nich ucieleśnienia lęku – każda potencjalna ofiara doświadczała ich w sposób jednostkowy, zgodnie z własnymi projekcjami strachu. W powieści wiedza o Empuzach ujawnia się stopniowo, głównie w trakcie rozmów prowadzonych przez kuracjuszy-intelektualistów[733]. Z ich relacji wyłania się lokalna legenda, osnuta wokół XVII-wiecznych polowań na czarownice i przekonania, że potomkinie skrzywdzonych kobiet, ukryte niegdyś w leśnych ostępach, powracają, by wymierzyć sprawiedliwość swoim oprawcom.

[731] Zob. [hasło] *Empusa* [w:] H. Frugo, *Boginie, dziewice, potworzyce*…, dz. cyt., s. 201.

[732] Zob. tamże.

[733] Nie jest to pierwszy przypadek wykorzystania tych mitologicznych postaci. Pierwszym, który do nich nawiązał (choć pozbawiając Empuzy postfeministycznego potencjału), był kompozytor Wojciech Chałupka w kompozycji *Empusa na saksofon altowy* (2020). Muzyk, zainspirowany boginią strachu, wydzielił w utworze trzy części: pierwsza, otwierająca, buduje aurę tajemnicy poprzez sugestywną warstwę muzyczną, sytuując Empuzę w przestrzeni ukrycia i podkreślając jej mroczny, liminalny charakter. Segment środkowy wprowadza kulminację opartą na doświadczeniu lęku i grozy – to moment konfrontacji o charakterze destrukcyjnym, w którym bogini ujawnia swoją śmiercionośną sprawczość. W finałowej dostrzegalny jest wyraźny powrót do motywu inicjalnego, ponownie przywołując figurę Empuzy, lecz osadzoną już w kontekście nocnego zdarzenia; zamknięcie to, pełniące funkcję klamry kompozycyjnej, łączy pozorny spokój z podskórną ciemnością, domykając całość w tonie wyciszonej, lecz niepokojącej kontemplacji.

Ten mit – organicznie wpisany w pejzaż Sokołowska – staje się źródłem spektralnego poczucia obecności oraz sprawczości bytów pozaludzkich, które wymykają się antropocentrycznej logice.

Dla bohatera dostrzeżenie prawdy o tej rzeczywistości wymaga zmiany perspektywy percepcyjnej – wyjścia poza potoczne, „optyczne" widzenie i „przezierne patrzenie", umożliwiające rozpoznanie i interpretację sił kształtujących świat przedstawiony. W tym ujęciu natura otaczająca Sokołowsko przestaje być poddana ludzkiej dominacji: odzyskuje autonomię, staje się pełnoprawnym podmiotem narracji, a zarazem elementem wrogim wobec męskich intruzów, którzy usiłują zawłaszczyć przestrzeń miasteczka:

> ich stopy automatycznie miażdżą leśne runo, łamią małe rośliny, rozszarpują mech, rozgniatają ciała owadów, które nie zdążyły uciec przed zapowiadającymi zagładę drganiami. Jeszcze chwilę po ich przejściu drga grzybnia pod poszyciem lasu, ta wielka ogromna matczyna struktura przekazuje sobie informacje, gdzie są intruzi i w którą stronę kierują swoje kroki[734].

W *Empuzjonie* przyroda pełni funkcję nośnika tego, co zostało wyparte z patriarchalnego porządku sanatoryjnej wspólnoty, a mimo to pozostaje stale obecne – kobiecości utożsamionej z siłami ambiwalentnej, „śmiercionośnej" natury. Jej emblematem staje się tytułowa Empuza – żeńskie widmo, demon, który materializuje się w postaci Tuntschi. Te leśne figury, uformowane z mchu, gałęzi i kamieni, porozrzucane pośród górskich ostępów, są hybrydyczne – jednocześnie antropomorficzne, zoomorficzne i fitomorficzne – rozmywając granice między człowiekiem, zwierzęciem i rośliną. W ten sposób natura, w swojej nieokiełznanej odsłonie, zostaje włączona w logikę postgotyckiej maskarady, w której to, co kobiece, jawi się jako siła liminalna, wymykająca się męskiej kontroli i stawiająca opór porządkowi kulturowemu narzuconemu przez sanatoryjną mikrowspólnotę:

> była to […] kukła utworzona z mchu, patyków, zeschłych igieł, próchna obrośniętego delikatną koronką grzybni. Głowa, całkiem zgrabnie wysklepiona, miała twarz z huby, w którą wbito szyszki, a w jej miękkim materiale wywiercono otwór ust. Cienkie witki naśladowały długie włosy rozsypane wokół. Postać miała rozrzucone na bok ręce i nogi, a między nogami – to od razu przyciągało uwagę każdego patrzącego – znajdowała się ciemna, wąska dziurka, tunel w głąb tego organicznego leśnego ciała. Były też piersi z kamieni z namalowanymi na nich jakimś sokiem sutkami i szerokie biodra. Brzuch złożono z miękkiego mchu[735].

[734] O. Tokarczuk, *Empuzjon*…, dz. cyt., s. 143.
[735] Tamże, s. 210.

Tuntschi, kukły uformowane na podobieństwo kobiety, stanowiły dla alpejskich węglarzy i drwali substytuty partnerek seksualnych, umożliwiając zaspokojenie pożądania w warunkach długotrwałej izolacji od domu rodzinnego. Ich wytwarzanie można odczytywać jako formę sublimacji – swoistego „terapeutycznego" aktu – jednak ich konstrukcja, z precyzyjnie zaznaczonymi „strategicznymi" partiami ciała (piersiami, łechtaczką, a nawet twarzą), czyni je prototypami współczesnych gadżetów erotycznych[736]. Figuracje te zakładają absolutną podległość „partnerki" wobec mężczyzny, który może dysponować jej ciałem w dowolny sposób, redukując je do narzędzia zaspokojenia. Symbolika Tuntschi jest zatem wielowarstwowa – to nie tylko metafora podporządkowania żywej kobiety, ale także alegoria przemocy wobec natury: akt seksualnej dominacji nad kukłą wykonaną z mchów, gliny i gałęzi staje się symbolicznym gwałtem na przyrodzie. Jednocześnie materializuje ona lęk przed tym aspektem kobiecości, który w patriarchalnej wyobraźni uchodzi za najgroźniejszy – przed płodnością i zdolnością do dawania życia.

Według legendy przemoc wobec kukły uruchamiała mechanizm zemsty: Tuntschi mordowały pasterzy, górali, drwali czy myśliwych, którzy je stworzyli i wykorzystywali. W tym wymiarze można uznać je za odpowiedniki Empuz – demonicznych istot wymierzających sprawiedliwość zgodnie z zasadą *talionu* („oko za oko"). Tokarczuk przywołuje je w powieści w momencie o szczególnej gęstości symbolicznej – w okolicach równonocy jesiennej, podczas rytuału przypominającego sabat, w którym zarówno Empuzy, jak i Tuntschi domagają się ofiary. Ofiarą tą, co łatwo przewidzieć, ma stać się mężczyzna. W tym kontekście znaczący staje się tytuł powieści. Neologizm „empuzjon" jest, czego dowodzi Wiktoria Kulak, symbolicznym „azylem dla prześladowanych kobiet, miejscem, które zamieszkują czarownice"[737], ale przede wszystkim stanowi nawiązanie do „sympozjum", platońskiej *Uczty* mędrców. Jak trafnie zauważa Ryszard Koziołek:

> Tokarczuk potrzebowała *Uczty* jako traktatu założycielskiego, który położył metafizyczny fundament pod wielowiekowe wykluczenie kobiet z kultury i polityki. Właśnie ta Grecja, która nauczyła nas myśleć, jest odpowiedzialna za wmówienie kolejnym pokoleniom, że myślą zawodowo, czy filozofują, wyłącznie mężczyźni. Pozycja kobiety jest więc w

[736] Tuntschi wywodzą się z legend alpejskich o wąskim zasięgu terytorialnym; są to enigmatyczne figury, o których trudno znaleźć jakiekolwiek wzmianki. Zob. [b. a], *Sennentuntschi*, https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Literature/Sennentuntschi, [dostęp 09.08.2024]. Brak nazwy strony.

[737] W. Kulak, *Sanatoryjny recycling*…, dz. cyt., s. 106.

konsekwencji przede wszystkim pasywna, bierna, przyjmująca, pozbawiona podmiotowości, jaką daje polityka, czyli prawa do publicznej wypowiedzi[738].

W chwili, gdy ujawnia się prawda o serii zaginięć i tragicznych śmierci pensjonariuszy – dotąd bagatelizowanych lub tłumaczonych jako nieszczęśliwe wypadki – Mieczysław Wojnicz znajduje się w sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia:

> – Z pewnością Tuntschi już pana zauważyły. Oni [miejscowi mężczyźni – M.G.] […] karmią Tuntschi […] słabymi, chorymi mężczyznami, których jest tu na pęczki. To proste: kiedyś Tuntschi zabierały im członków rodzin, zabijały miejscowych, dlatego ci miejscowi nauczyli się oszukiwać. Od kilkunastu lat giną tylko młodzi kuracjusze […] dopracowali tę metodę do perfekcji, sami podsuwają ofiarę Tuntschi. […] Musisz natychmiast stąd wyjechać[739].

Bohater *Empuzjonu* nie zdołał uniknąć zasadzki i został pojmany przez węglarzy, a kulminacyjna scena jego złożenia w ofierze przybiera formę brutalnego, wulgarnego i perwersyjnego rytuału przypominającego gwałt. Jest rozbierany i napastowany przez oprawców w atmosferze obscenicznego humoru i triumfu z rzekomego przechytrzenia Tuntschi. W tym momencie męska podmiotowość zostaje skonfrontowana z nieokiełznaną, destrukcyjną potęgą natury, która nie tylko przejmuje inicjatywę, lecz także demontuje androcentryczny sposób postrzegania rzeczywistości. Unoszący się nad Görbersdorfem *Naturgeist* (duch natury) wywołuje u kuracjuszy stan głębokiej destabilizacji – poczucie niepewności, bezsilności i odrodzony, pierwotny lęk przed śmiercią, który dotychczas był skutecznie wypierany poza granice uzdrowiska. Natura, dotąd konstruowana w sanatoryjnym dyskursie jako przestrzeń uzdrawiająca i eskapistyczna, zostaje odarta z tego idealizującego wizerunku: jawi się jako przerażająca, nieprzewidywalna, siła naruszająca ontologiczną stabilność i obnażająca kruchość ludzkiego istnienia. Tokarczuk kreuje tym samym Görbersdorf jako miejsce, „w którym dochodzi do intensywnej interakcji pomiędzy materialnością (ludzką i pozaludzką) oraz gotycką wyobraźnią”[740], przestrzeń liminalną, w której porządek antropocentryczny zostaje radykalnie zakwestionowany.

W zakończeniu powieści Tuntschi, jako wcielenie wspomnianego *Naturgeista*, odrzucają ofiarę z Wojnicza, rozpoznając w nim istotę, która wymknęła się opresyjnym ramom patriarchalnej męskości. Decydującym czynnikiem okazuje się jego hermafrodytyczna psychocielesna tożsamość, pozwalająca na poszerzoną percepcję i

[738] R. Koziołek, *Konfuzjon*…, dz. cyt., s. 137.
[739] O. Tokarczuk, *Empuzjon*…, dz. cyt., s. 364–365.
[740] E. Rybicka, *Do czego literaturze regionalnej potrzebne jest imaginarium grozy?*…, dz. cyt., s. 66.

„głębsze" widzenie – w dosłownym i symbolicznym sensie. Jak zauważają przy bliższych oględzinach złożonej im ofiary: „wnikamy wzrokiem w głąb. Widzimy jego szkielet, bijące serce, robaczkowy ruch jelit, pracujący ciągle przełyk […]. Przepona podnosi się i opada, z nerek do pęcherza spływają kropelki moczu. Macica kurczy się jak pięść, lecz członek nabrzmiewa krwią"[741]. Natura otaczająca Sokołowsko, analogicznie do Derridiańskiego farmakonu[742], wymyka się jednoznacznym kwalifikacjom oraz wartościującym dychotomiom. Jej konstytutywnymi cechami stają się względność, ambiwalencja i istotowe niedookreślenie. *Naturgeist* jest zarazem trucizną i lekarstwem: zakamuflowaną, destrukcyjną siłą, która – w imię ponadindywidualnej sprawiedliwości – odbiera życie kolejnym mężczyznom z miasteczka, mszcząc się za krzywdy wyrządzone kobietom, oraz czynnikiem inicjującym proces uzdrowienia i transformacji.

Dla Wojnicza przeżycie „horroru przyrodoleczniczego" to wyleczenie nie tylko z gruźlicy, ale i z uwewnętrznionych norm opresyjnej męskości. Konfrontacja z *Naturgeistem* umożliwia mu rozpoznanie marazmu i destrukcyjnego charakteru mizoginii, a także odkrycie prawdy o własnej tożsamości o czym świadczy symboliczna zmiana personaliów. Nadane – co istotne – przez ojca imię o wyraźnie patriarchalnych konotacjach (Mieczysław jako ten, który zdobywa sławę mieczem) zostaje porzucone na rzecz wywodzącej się z łaciny (od przymiotnika *clarus*) „Klary", konotującej z takimi wartościami jak szczerość, jasność, przejrzystość czy – bardziej literalnie – klarowność. Zanim jednak Mieczysław – już jako Klara – opuszcza pensjonat, Tokarczuk metaforycznie domyka proces metamorfozy, nawiązując do podarunku sióstr Brecht z początkowych partii powieści[743]. Nowonarodzona kobieta odnajduje ziarno bobu i połyka je, przyjmując przyszłość w całej jej nieprzewidywalności: „[z]anim dorożka ruszyła, z jakąś sowizdrzalską radością podrzuciła je do góry, żeby mogło wpaść do jej ust"[744].

[741] O. Tokarczuk, *Empuzjon*…, dz. cyt., s. 374.

[742] Termin ten został wprowadzony przez Jacques'a Derridę w eseju *Farmakon* (*La pharmacie de Platon*, 1986) i oznacza zarazem „lek" i „truciznę". Derrida, analizując *Fajdrosa* Platona, wykorzystuje nieredukowalną wieloznaczność tego pojęcia do dekonstrukcji opozycyjnego myślenia właściwego metafizyce zachodniej, w szczególności hierarchii mowy i pisma. Pismo, rozumiane jako farmakon, jawi się jednocześnie jako warunek możliwości pamięci i transmisji sens oraz jako czynnik ich destabilizacji, prowadzący do osłabienia obecności i autorytetu logosu. Koncepcja farmakonu podważa stabilność znaczeń i ujawnia strukturalną ambiwalencję wszelkich praktyk signifikacyjnych. Zob. M. Aljayyousi, *A Passage to Philosophy: Derrida's Plato's Pharmakon and the Meshing of the Philosophical and the Mythological in "Phaedrus"*, „European Journal of Theology and Philosophy" 2023, no 3(6), pp. 14–16.

[743] Tak wykreowana metamorfoza głównego bohatera nawiązuje do powieści *Orlando* Virginii Woolf.

[744] O. Tokarczuk, *Empuzjon*…, dz. cyt., s. 390.

W świetle przeprowadzonych analiz *Empuzjon* Olgi Tokarczuk jawi się jako złożona, gęsta struktura narracyjna, w której maskarada i branding kulturowy splatają się w precyzyjnie zaprojektowany układ strategii ideowych. Maskarada – rozumiana nie jako powierzchniowa gra przebrań, lecz jako mechanizm dekonstrukcji binarnych porządków płci – odsłania kruchość i performatywną naturę ich konstrukcji. Natomiast branding kulturowy, oparty na reinterpretacji mitologicznych figur kobiecości – od mrocznych boginek po antropomorficzne Tuntschi – uruchamia proces restytucji ich sprawczości, przywracając im głos w ramach dyskursu oporu wobec patriarchalnej hegemonii.

*Naturgeist*, zajmujący w tej konstrukcji centralne miejsce, staje się medium negocjacji między obiema strategiami. Z jednej strony służy jako tło, na którym maskarada może ujawniać performatywną grę tożsamości, z drugiej – jako przestrzeń, w której branding kulturowy uzyskuje namacalny wymiar, zakorzeniając mitologiczne figury w materialnym pejzażu. Tokarczuk czyni z natury nie tylko element spajający strukturę powieści, a także dynamiczny pomost wiodący ku kolejnej idei, której rozwinięcie zaprezentuję w następnym podrozdziale, gdzie dokonam analizy innych, wyraźnie dialogujących z *Empuzjonem*, realizacji literackich.

### III.2. Idea gaizmu: ekokrytyczne reanimacje mitu

„Moje imię Gaja / Jestem Bogiem / Siłą / Moją matką / Miłość / Kiedy płaczę / To we łzach tonie świat / Tulę w swych ramionach zaginiony / Czas”[745] – w tych słowach, wyśpiewanych przez Justynę Steczkowską, popkulturowa wrażliwość splata się z mitycznym echem pradawnych kosmologii. Wybrzmiewa w nich zarówno czułość opiekuńczej matki, jak i groźba globalnego kataklizmu, co unaocznia powiązanie aspektów życia i śmierci oraz nierozerwalną zależność istnienia ludzkości od trwania siły natury. Ten dwoisty przekaz – obejmujący zarówno afirmację, jak i ostrzeżenie – odsyła do wyobraźni posthumanistycznej, przekraczającej antropocentryczne ramy widzenia i otwierającej się na współobecność innych organizmów. Natura zostaje tu ukazana nie jako bierne tło ludzkiej egzystencji, lecz jako autonomiczna reżyserka spektaklu

[745] J. Steczkowska, P.K. Kumor, E. Waluchowski, D. Buczkowski-Wojtaszek, *Gaja* [w:] J. Steczkowska, *Witch Tarohoro*, JS Music 2024.

biologicznego istnienia. W tym kontekście chciałbym umieścić zaanonsowaną w tytule ideę gaizmu.

Termin ten pełni funkcję ramy interpretacyjnej dla lektury ekokrytycznej i ekofeministycznej, umożliwiającej analizę tych współczesnych powieści, których autorki świadomie przekraczają tradycyjne, antropocentryczne kategorie analityczne[746]. W tak rozumianym gaizmie – widzianym także przez pryzmat mechanizmów brandingu kulturowego – komponenty mitologiczne (Gaja jako archetypiczna personifikacja Ziemi, pramatka i strażniczka życia) zostają zintegrowane z nowymi ujęciami teoretycznymi: hipotezą Gai „Super-Ziemi" Jamesa Lovelocka i Lynn Margulis[747], postulatami nowego materializmu[748], teorią aktora-sieci Brunona Latoura[749], koncepcjami Donny Haraway dotyczącymi „stwarzania wspólnot międzygatunkowych"[750], a nawet z radykalnymi formami artystycznej transgresji, jak postpornografia, rozumiana jako powrót do cielesno-biologicznej bliskości z naturą[751]. Kluczowymi stają się tutaj przesunięcia paradygmatyczne charakterystyczne dla posthumanistyki, w której tradycyjne opozycje – „podmiot" i „obiekt", „człowiek" i „natura" – ulegają dekonstrukcji, a ich granice rozmywają się[752]. Przyjmując tę perspektywę, należy traktować teksty literackie jako przestrzenie negocjowania nowych form etyki środowiskowej, relacyjnej i międzygatunkowej[753]. Gaizm jest więc nie tylko narzędziem interpretacyjnym, lecz także polityczno-estetycznym projektem, który – łącząc mit, naukę i krytykę kulturową –

[746] Zob. np. V. Shiva, *Staying Alive: Women, Ecology and Development*, New Delhi 1989; G. Gaard, *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, Philadelphia 1993.

[747] Zob. J. Lovelock, *Gaja. Nowe spojrzenie na życie Ziemi*, przeł. M. Ryszkiewicz, posł. J. Weiner, Warszawa 2003; L. Margulis, *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*, Now York 1998.

[748] Zob. K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007; J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham 2010.

[749] Zob. B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oksford 2005.

[750] Zob. D. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016.

[751] Powieść *Heksy* Agnieszki Szpili, rozpatrywałem już w perspektywie postpornografii. Zob. K. Matuszko, M. Głos, *„Pętano nas wszystkie przez całe życie, seksualnie, społecznie i kulturowo. Czas odwrócić role! Teraz my będziemy pętać!" – proza Agnieszki Szpili w kontekście postfeminizmu i postpornografii*, dz. cyt., s. 483–503. Podrozdział, w którym analizuję ten utwór jest zmodyfikowaną wersją wspomnianego artykułu.

[752] Zob. m.in. R. Braidotti, *Podmioty nomady*czne, tłum. A. Derra, Warszawa 2009; M. Środa, *Posthumanizm – w poszukiwaniu nowej etyki*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura" 2023, nr 47, s. 109–126.

[753] Zob. A. Nęcka-Czapska, *Półka literacka w duchu ekokrytyki, „*Postscriptum Polonistyczne" 2023 nr 1, s. 1–20.

„otwiera" literaturę na pytania o przyszłość wspólnoty planetarnej w epoce antropocenu[754].

Taki zintegrowany aparat teoretyczny wykorzystuję w analizie dwóch powieści: *Heksach* Agnieszki Szpili oraz *Gai. Historii prawdziwej* Barbary Piórkowskiej. Utwory te, mimo podobnie krytycznego stosunku do kapitalizmu i wspólnego postulatu transformacji paradygmatu, różnią się sposobem ujęcia problemu. W obu jednak przypadkach remedium jawi się jako powrót do esencjalistycznie pojmowanej kobiecości – zarówno w wymiarze matriarchalnym (kobiety przejmują władzę, ponieważ patriarchat doprowadził do dewastacji i degradacji środowiska), jak i tożsamościowym. Kobiecość staje się synonimem zmiany i jedynej możliwej drogi odejścia od późnokapitalistycznych modeli wyzysku, które poświęcają ekosystemy na ołtarzu maksymalizacji zysku[755].

Rozumienie figury Gai, przyjęte w niniejszych rozważaniach, opiera się na transkulturowej logice wymiany i przenikania znaczeń[756], a nie na łączeniu pojedynczych elementów z odrębnych tradycji. Gaja nie jest więc „eksportowanym" z greckiego imaginarium artefaktem: staje się wspólną figurą symboliczną, która – podobnie jak inne archetypy Matki Ziemi, obecne w mitologiach i systemach wierzeń na wszystkich kontynentach – ulega dynamicznej reinterpretacji w dialogu z lokalnymi kontekstami i potrzebami społecznymi. W literackich światach *Heks* i *Gai. Historii prawdziwej* powstaje w ten sposób mozaika, w której obok siebie funkcjonują personifikacje ziemi, boginie płodności, opiekunki życia i strażniczki odnowy z różnych religii, wierzeń i kosmologii. Łączy je wspólny rdzeń aksjologiczny – troska o planetarną wspólnotę, sprzeciw wobec dominacji i eksploatacji kobiet i natury, a także przekonanie o nierozerwalnym związku między przyszłością życia na Ziemi a ochroną tych, którzy/które je podtrzymują.

[754] Wspomina o tym także m.in. Lawrence Buell, zob. np. tenże, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge 1995.

[755] Zob. V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York 1993; Zob. K. Warren, *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*, Littlefield 2000.

[756] Zob. W. Welsch, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today* [in:] *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. M. Featherstone, S. Lash, London 1999, pp. 194–213.

### III.2.1. *Natura ad vaginam*: ekoseksualna rewolta i ekofeministyczny przewrót

Tytuł, nieco prowokacyjnie, odsyła do idei ścisłego, organicznego „splotu" kobiecego ciała i przyrody, rozumianych nie jako odrębne byty, lecz współistniejące formy życia, przenikające się w wymiarze biologicznym, symbolicznym i politycznym. W *Heksach* Agnieszki Szpili szczególnie wyraźnie ujawnia się potencjał takiej perspektywy: autorka rekonstruuje i reanimuje motywy mitologiczne, czyniąc z nich narzędzia krytyki patriarchalnych struktur oraz kapitalistycznych modeli użytkowania środowiska naturalnego. Tak skonstruowana narracja wyrasta z teoretycznych ram ekokrytyki i ekofeminizmu, gdzie, jak przypomnę, relacja między opresją kobiet a eksploatacją środowiska ujmowana jest jako strukturalnie sprzężona – obie mają wspólne źródło w fallocentrycznej potrzebie dominacji nad tym, co „inne" i „dzikie".

*Heksy* wpisują się również w logikę brandingu kulturowego: mit Gai, przepisany przez Szpilę, nie funkcjonuje jako statyczny relikt, a symboliczna i polifoniczna marka, w której zawiera się obietnica radykalnej zmiany – nie tylko w obszarze stosunku człowieka do natury, lecz także w definiowaniu kobiecości i fizyczności. Dopiero w dalszej perspektywie w narracji wprowadzone zostają elementy postpornografii, odgrywające rolę narzędzia dekonstrukcji hegemonicznych dyskursów o cielesności i pożądaniu. To właśnie one, osadzone w ekofeministycznej ramie, pozwalają przedefiniować erotykę jako przestrzeń wolności, sprawczości i głębokiego związku z naturą – cykliczną, płodną, ale i zdolną do destrukcji.

Zjawisko postpornografii jest obecne przede wszystkim w sztuce wizualnej i przestrzeni medialnej[757]. W interesującym mnie ujęciu kluczowe staje się pytanie o szkodliwość „klasycznej" (uznanej za wytwór patriarchatu) pornografii, możliwość pokazywania seksu w inny sposób, bazujący na konsensualności, i zwrócenie uwagi na

[757] Pierwsze wzmianki na jego temat pojawiły się w latach osiemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych w wyniku działań środowisk sekspozytywnych. Pionierką i swego rodzaju wizjonerką była amerykańska reżyserka, producentka filmowa, a także była aktorka pornograficzna – Candida Royalle. W 1984 r. razem z Lauren Niemi otworzyła wytwórnię fonograficzną „Femme Productions". Ich celem było tworzenie erotyki opartej na kobiecym pożądaniu i mającej stanowić pomoc w terapiach dla par. Royalle krytykowała mizoginistyczną przewidywalność produkcji reżyserowanych przez mężczyzn. Główny zarzut dotyczył scen końcowych, przedstawiających tylko moment męskiej ejakulacji z pominięciem kobiecego orgazmu. Pomysł „alternatywnej" erotyki został później zaadaptowany przez różnorodnych artystów i artystki, aktywistów i aktywistki oraz badaczy i badaczki do opisania praktyk odwołujących się do pornografii, ale jednocześnie próbujących ją zredefiniować. Zob. T. Nguyen, *From SlutWalks to SuicideGirls: Feminist Resistance in the Third Wave and Postfeminist Era*, „Women's Studies Quarterly" 2013, no 3/4, pp. 159–161; E. Lust, *Good Porn: A Woman's Guide*, London 2010, pp. 111–112.

większą widoczność osób marginalizowanych – nieheteronormatywnych, transpłciowych, niebiałych, starszych, z niepełnosprawnościami[758]. Postporno, „postępowa porno-grafia"[759], w przeciwieństwie do „tradycyjnej" – która jest „brudna i przemocowa, bo uprzedmiotawia kobiety, narzuca im stereotypowy wizerunek, odrealnia ciało. Nie zna partnerstwa, unika humoru"[760] – podkreśla prawo „do ekspresji seksualnej, rozkoszy, wiedzy, samostanowienia"[761]. Zdaniem jej twórców i twórczyń w „oglądaniu scen seksu nie ma niczego złego. Szkodliwy jest przemysł pornograficzny i powtarzanie stereotypów"[762], natomiast jego „postwersja" pozwala na „subwersje dominujących narracji"[763]. Nadrzędnym celem kreatorów i kreatorek postpornografii jest – przynajmniej deklaratywnie – dekonstrukcja patriarchalnej wizji ludzkiej seksualności, polegająca na:

> po pierwsze, na przedefiniowaniu *mainstreamowej* pornografii, która była domeną heteroseksualnego, męskiego odbiorcy. Po drugie, na próbie stworzenia takiej pornografii, która wizualnie będzie podniecająca dla zróżnicowanych grup konsumentów. Po trzecie, na dbałości o aktorów występujących w produkcjach – ich właściwym wynagradzaniu, współdziałaniu z reżyserem w trakcie produkcji filmu, zrozumieniu dla granic, jakie stawiają w trakcie realizacji materiałów, dbaniu o ich prywatność, braku krzywdzących, społecznych konsekwencji, które wynikają ze związków z branżą porno. Po czwarte, na usatysfakcjonowaniu widza, który świadomie korzysta z takiego rodzaju pornografii – ma

[758] Zob. A. Valero Heredia, *Feminism and Pornography: From Mainstream Pornography (Hetero-Patriarchal) to Post-Porn (Non Binary),* „The Age of Human Rights Journal" 2022, no 18, pp. 221–238.

[759] B. Czyżewska, *Postporn, czyli postępowa pornografia*, „Vogue", 16.06.2022, https://www.vogue.pl/a/postporn-czyli-postepowa-pornografia [dostęp: 31.01.2024].

[760] Tamże.

[761] Tamże.

[762] A. Gruszczyński, *Dlaczego ludzie oglądają pornografię? W Warszawie odbędzie się pierwszy w Polsce festiwal postporno*, „Gazeta Wyborcza", 5.06.2022, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,28532221,dlaczego-ludzie-ogladaja-pornografie-w-warszawie-odbedzie-sie.html [dostęp: 31.01.2024].

[763] A. Szreder, R. Żwirek, *Utopia postporno. Rozmowa z Agą Szreder i Rafałem Żwirkiem*, rozm. przepr. E. Majewska, „Szum", 29.07.2022, https://magazynszum.pl/utopia-postpo/ [dostęp: 31.01.2024]. W tę kategorię wpisują się produkcje „powstające poza strukturami wytwarzania twardej pornografii i zarzucające funkcję wspomagającą masturbację. Nad treścią pornograficzną wyraźnie dominuje tu zawartość «artystyczna», a kody *hard core* są przywoływane celem ich złamania" (P. Dudziński, *Filmowa pornografia dla kobiet i feministyczne postporno – próba rekonesansu* [w:] *Seksualność w zwierciadle humanistyki*, red. A. Ponikowska i in., Poznań, 2012 s. 14). Ta kwestia wydaje się szczególnie ważna dla artystów i artystek, według których współczesna sztuka bez erotyki ujmowanej w nowatorski i inkluzywny sposób „bardzo dużo traci, bo staje się pruderyjna, jałowa, akademicka, XX-wieczna" (A. Szreder, R. Żwirek, *Utopia postporno*…, dz. cyt. [dostęp: 31.01.2024]). Wyrazem tych tendencji jest np. warszawski festiwal PostPxrn, zapoczątkowany w 2022 r. z inicjatywy Romana Gutka, Agi Szreder i Rafała Żwirka. Sam termin postporn prawdopodobnie został sformułowany przez duńskiego fotografa Winka van Kempena, a spopularyzowała go Annie Sprinkle, aktorka porno i feministyczna aktywistka. Zob. T. Gregory, A. Lorange, *Teaching Post-Pornography*, „Cultural Studies Review" 2018, no 1, p. 149; A. Sprinkle, *Post-Porn Modernist*, Berkeley 1998.

> dostęp do jej rzetelnego sklasyfikowania, może wybierać interesujące go kategorie, otrzymuje produkt wysokiej jakości, dostosowany do jego gustu oraz preferencji[764].

Postpornografia jest zatem ukierunkowana na „denaturalizację seksu, uznanie mediów i technologii za nierozerwalnie z nim związane oraz decentrację widza/widzki”[765] – czyli skupienie się nie na „przyjemności odbiorcy/odbiorczyni, lecz eksploracji cielesności”[766]. Przeciwnicy i przeciwniczki tego trendu zarzucają mu natomiast polityczność:

> a właściwie taką jej wizję, gdzie seks okazuje się narzędziem mogącym rozsadzić od środka patriarchat, kapitalizm i kolonializm. Wszystko naraz, gdyż według lewicy akurat w takiej faszystowskiej rzeczywistości żyjemy. Porno w erze post to zarówno strategia interpretacji rzeczywistości, jak i metoda jej przekraczania oraz kształtowania na nowo[767].

Jak wspomniałem dotąd powstało niewiele rozpoznań dotyczących tego zagadnienia[768], jednak coraz mocniej uwidacznia się ono nie tylko w filmografii, ale także literaturze[769]. W Polsce nurt ten reprezentuje z pewnością proza Agnieszki Szpili, nawiązująca do postfeminizmu, ale również do najbardziej interesującego w tym aspekcie ekoseksualizmu, w którym upatruję realizację omawianej idei gaizmu[770]. Autorka, nominowana w 2022 r. do Nagrody Literackiej „Nike”, zdobyła popularność przede wszystkim dzięki powieści *Heksy* oraz zbiorowi opowiadań *Octopussy* (2023) – dotyczących związków kobiet z naturą, eksploracji cielesności i walki z patriarchatem *sensu largo*. Swoją twórczość określa jako „literacki, poetycki wytrych, którym

[764] K. Jewtuch, *Pornografia współczesna*, Wrocław 2017, s. 105–106.

[765] T. Gregory, A. Lorange, *Teaching Post-Pornography*…, dz. cyt., p. 138.

[766] Tamże, s. 140.

[767] C. Boryszewski, D. Chibner, *Pornhub? To patriarchalny przeżytek. Marks w darkroomie i lewicowe postporno*, Klub Jagielloński, 21.06.2022, https://klubjagiellonski.pl/2022/06/21/pornhub-to-patriarchalny-przezytek-marks-w-darkroomie-i-lewicowe-postporno/ [dostęp: 31.01.2024].

[768] P. Rehberg, *More than Vanilla Sex: Reading Gay Post-Pornography with Affect Theory and Psychoanalysis*, „Porn Studies” 2019, no 1, pp. 114–128.

[769] Na przykład *Testo Ćpun* (2008) Paula B. Preciada, *What Purpose Did I Serve in Your Life* (2013) Marii Calloway, *Wegetarianka* (2007) Han Kang, *Nocna suka* (2021) Rachel Yoder czy trylogia *Zwilczona* (2015–2018) Adrianny Trzepioty.

[770] Cf.K. Błachnio, *„Uprawiamy seks z Ziemią”. Kim są ekoseksualni?*, „Newsweek”, 25.07.2016, https://www.newsweek.pl/styl-zycia/kim-sa-ekoseksualni-alternatywna-seksualnosc/4vgjn8c [dostęp: 3.02.2024]; A. Rusak, *Ekoseksualność, czyli naturę traktuj jak kochankę i przeżyj orgazm w błocie*, Vibez, 29.10.2021, https://vibez.pl/wydarzenia/ekoseksualnosc-czyli-nature-traktuj-jak-kochanke-i-przezyj-orgazm-w-blocie-6699072533367616a [dostęp: 3.02.2024]; K. Tragarz, *Ekoseksualni wierzą, że masturbacja pod wodospadem uratuje Ziemię. Jest ich już ponad 100 tysięcy*, Noizz, 6.08.2018, https://noizz.pl/lifestyle/ekoseksualni-wierza-ze-masturbacja-pod-wodospadem-uratuje-ziemie/r9ge0fb [dostęp: 2.02.2024].

wyważamy zaryglowane bramy wyobraźni”[771], a „tradycyjną” pornografię – jako „debilenie gatunku ludzkiego. Postporno to jego przyszłość”[772].

Dla pełniejszego uchwycenia znaczenia i funkcji strategii narracyjnych zastosowanych przez Agnieszkę Szpilę kluczowe staje się odwołanie do deklaracji odsłaniających motywacje twórcze i ideowe, które sytuują *Heksy* w obszarze kulturowego brandingu i idei gaizmu. Jak podkreśla autorka, jej celem jest konsekwentne rozbijanie skostniałych struktur kulturowych, zwłaszcza tych utrwalających patriarchalną dominację, i kreowanie nowych form narracji, w których komponenty mitologiczne zostają wykorzystane z perspektywy krytycznej wobec antropocenu oraz binarnego podziału na naturę i kulturę. W tym sensie gaizm – jako filozofia zakorzeniona w ekofeministycznej wrażliwości – staje się narzędziem łączenia dyskursu ekologicznego z rewizjonistyczną polityką reprezentacji kobiecości. Jak wyznaje autorka w komentarzu do antologii *Octopussy*[773]:

> mam dosyć osadzania kultury w wyświechtanych kontekstach. Czuję się tak, jakby zmuszano mnie do spacerowania tylko po jednym miejscu – wielkiej, obciachowej starówce świata. Świata, który ginie przez działania opętanego racjonalizmem człowieka. Nie chcę dłużej błądzić w tym labiryncie, chcę poznawać kulturę w nowym kontekście: biosfery, wody, powietrza, życia roślin i zwierząt. Jestem przekonana, że rację ma Lawrence Buell, który twierdzi, że kryzys klimatyczny to kryzys wyobraźni i musimy mówić w imieniu biotycznej wspólnoty. *Octopussy* i inne opowiadania z niniejszego zbioru powstały, by tę wyobraźnię poszerzać. A ponieważ moim polem pracy jest seksualność, poszerzam ją poprzez niepokojące, wykraczające poza antropocen, opowieści. Zaprosiłam do mojego świata jaszczury wzięte za reptilian, goryla, larwy, dziewczynę o ośmiu waginach i ducha powstańca warszawskiego po to, by rozepchać granice, w których zatrzasnęło nas oświecenie. Zacznijmy od seksu i patrzmy, co się stanie[774].

Przez pryzmat tej deklaracji można czytać również *Heksy*, manifest niezgody na tradycyjne ujmowanie kultury, które autorka interpretuje jako ograniczające, petryfikujące ludzką wyobraźnię i zamykające ją w polu szkodliwych, androcentrycznych imaginacji, w szczególności dotyczących ludzkiej ekspresji seksualnej. Centralnym punktem jej twórczości staje się walka z patriarchatem, krytyka redukcjonistycznych modeli seksualności oraz przesunięcie akcentu na to, co nie-ludzkie. Szpila

[771] A. Szpila, *Piszę postporno. Seks Blanki Lipińskiej na mnie nie działa*, rozm. przepr. I. Adamczewska, „Wysokie Obcasy”, 14.06.2023, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,29864034,agnieszka-szpila-pisze-postporno-seks-blanki-lipinskiej-na.html [dostęp: 31.01.2024].

[772] A. Szpila, *Must-fuck współczesnego człowieka*, „Krytyka Polityczna”, 9.06.2022, https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/chce-zostac-gwiazda-postporno-szpila/ [dostęp: 2.02.2024].

[773] To określenie pojawia się również w podtytule *Octopussy*.

[774] A. Szpila, *Octopussy*, Warszawa 2023, tył okładki.

konsekwentnie dąży do poszerzania granic percepcji, wzbogacając ją o elementy, które wymykają się utartym normom i stereotypom, czyniącym z kultury „obciachową starówkę świata".

Poszukiwania – które traktuję jako proces budowania „marki" autorskiej opartej na radykalnej krytyce antropocentryzmu – obejmują również próbę przepisania erotyki i seksualności w duchu postporno. W twórczości Szpili stanowi ono narzędzie zarówno dekonstrukcji patriarchalnych wyobrażeń o kobiecym ciele, jak i odzyskiwania jego związku z naturą pojmowaną jako suwerenny, nieantropocentryczny podmiot. W efekcie *Heksy* stają się eksperymentem literackim, w którym ekologiczny i feministyczny potencjał elementów mitycznych zostaje reanimowany i wpisany w proces brandingu kulturowego, a sama natura jawi się jako przestrzeń emancypacyjna, zdolna do redefinicji relacji między płcią, seksualnością i środowiskiem[775]. Obecność idei gaizmu uwidacznia się już na poziomie konstrukcji fabuły.

Jak zauważa Kazimiera Szczuka, analizowana powieść jest „po części erotyczna, a po części psychiatryczna, przede wszystkim jest nawiedzona i dzika. W swoim długim czytelniczym życiu nie natknęłam się na równie radykalną feministyczną wizję"[776]. Ta opinia trafnie oddaje istotę zamysłu pisarki, która – świadoma radykalizmu swojego projektu – kreuje tekst jako rodzaj ekofeministycznej ewangelii. Nie chodzi tu jednak o próbę powołania do życia realnego ruchu religijnego, lecz o literacką utopię siostrzanej wspólnoty egzystującej w symbiozie z naturą, której fundamentem jest zarówno afirmacja kobiecości, jak i krytyka patriarchalnych struktur.

Fabuła została zbudowana na dwóch, wzajemnie się dopełniających, planach narracyjnych. Pierwszy z nich ma charakter współczesny (choć z perspektywy czasu powstawania utworu można go uznać za futurystyczny), rozgrywa się bowiem w roku 2025. Drugi – stylizowany na apokryficzne zapiski z XVII wieku – dotyczy losów Mathilde

[775] Jak mówi: „jeśli nie porzucimy starej seksualności, opartej na wyzysku i dominacji, będziemy nadal obciągać śmierci, zamiast tryskać życiem. […] Antropocen się kończy, bo się sam wykończył. Przytruty dwutlenkiem węgla *Homo sapiens* i *Homo erectus* z uwiądem w penisie i kręgosłupie odchodzą do lamusa, pozostawiając po sobie miejsce dla innych form życia". A. Szpila, *Tryskam, więc jestem*, rozm. przepr. P. Januszewska, „Krytyka Polityczna", 8.07.2023, https://krytykapolityczna.pl/kraj/octopussy-rozmowa-z-agnieszka-szpila/ [dostęp 2.02.2024]. W jej języku dominują bardzo bezpośrednie odniesienia do sfery seksualnej i takich kwestii jak wyzysk, uciemiężenie, podporządkowanie, antropocen.

[776] K. Szczuka, *Zupełnie Stary Testament*, „Krytyka Polityczna" 23.10.2021, https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kazimiera-szczuka-heksy-agnieszka-szpila-recenzja/ [dostęp: 2.02.2024].

Spalt, kontynuatorki dziedzictwa swojej babki, Helene, przywódczyni leśnej wspólnoty Ziemistych istniejącej w Księstwie Nyskim. Zgromadzenie to, wyznające matriarchalny kult bogini Starodziewicy, funkcjonuje poza zasięgiem struktur władzy i w opozycji do chrześcijańskiego, męskocentrycznego porządku.

W wyniku dramatycznych wydarzeń obie perspektywy zaczynają się przenikać. Anna Szajbel – protagonistka planu współczesnego – zostaje wykorzystana i zdradzona przez patriarchalne otoczenie, po czym umieszczona w szpitalu psychiatrycznym. Tam, wprowadzona w śpiączkę farmakologiczną, doświadcza wizji Ziemistych i ich przywódczyni, która w pewnym momencie wprost zwraca się do niej, naznaczając ją jako swoją następczynię. To doświadczenie inicjuje proces przemiany bohaterki, którą wspiera Adek – homoseksualny pielęgniarz, jedyna męska postać nieprzynależąca do opresyjnego porządku. Kiedy Szajbel odzyskuje pełnię sił psychicznych, dąży do reaktywacji wspólnoty. Kulminację stanowi finałowa scena, w której protagonistka wraz z grupą sojuszniczek ucieka z ośrodka i udaje się do Częstochowy, by dokonać rytuału „tarcia wulwy" przed obrazem Matki Bożej – gestu o skrajnie transgresyjnym charakterze, wpisującego się w mechanizm brandingu kulturowego polegający na reapropriacji i przekształcaniu ikon kultury dominującej w narzędzie emancypacji. Tak zarysowana narracja, w której przemoc patriarchalnych struktur przenika każdy wymiar egzystencji bohaterek, otwiera przestrzeń dla radykalnej, feministyczno-ekokrytycznej diagnozy współczesności. Wchodzimy tu w rzeczywistość, gdzie instytucje, język i codzienne praktyki są podporządkowane logice androcentrycznej władzy, a opór wobec niej przybiera formy subwersyjne, transgresyjne i nierzadko bluźniercze.

Współczesna płaszczyzna fabuły *Heks* odsłania świat zdegenerowany i pozbawiony elementarnej czułości. W tej rzeczywistości mężczyźni – choć obecni – zostają zredukowani do figur marginalnych lub opresyjnych, podczas gdy kobiety pozostają zagubione zarówno w relacjach z innymi, jak i z sobą. Taki układ prowadzi do kryzysu kultury i cywilizacji *sensu largo*, do stanu wyczerpania. Diagnoza ta znajduje szczególnie wyrazistą egzemplifikację w historii Anny Szajbel, prezeski stojącej na czele narodowego koncernu paliwowego. Już sam fakt obsadzenia jej w tej roli, tradycyjnie kojarzonej z domeną męską, staje się punktem wyjścia do refleksji nad miejscem i pozycją kobiet w realiach korporacji. Sama Szajbel podkreśla, że objęcie takiego stanowiska nie jest możliwe, jeśli:

> masz między nogami puchate zwierzątko: szopa pracza, bobra, łasiczkę […]. [N]ie stajesz także, mając między nogami atawistyczną cipę, pochwę, wadżajnę albo rozległą jak step akermański pizdę […]. [B]y objąć ster – powtórzmy tę frazę raz jeszcze – „wielkiego państwowego koncernu paliwowego" z ptakiem w tle – i to nie byle jakim, tylko zaliczanym do gatunku szanowanego przez cesarzy rzymskich […], staje się, mając między nogami orła. Najlepiej koloru białego[777].

Sytuacja zawodowa protagonistki pozwala domniemywać, że jej droga na szczyt hierarchii narodowego koncernu paliwowego wymagała nie tylko determinacji, lecz także permanentnej konfrontacji z androcentrycznym porządkiem władzy. Można by zatem przypuszczać, że jej awans będzie postfeministycznym triumfem – przejęciem władzy nad męską domeną oraz gestem odwrócenia logiki eksploatacyjnego kapitalizmu, którego koncern jest emblematycznym przykładem. Tymczasem autorka dokonuje przewrotu: Szajbel staje się figurą tzw. kobiety fallicznej, która, aby przetrwać w realiach patriarchalnej gry, internalizuje męskie kody zachowań, szydzi z innych kobiet i symbolicznie „wyrzeka" się swojej płci, traktując mężczyzn w sposób instrumentalny. W tym kontekście przytoczony *passus* – pełen wulgarnych, animalistycznych metafor genitaliów („masz między nogami puchate zwierzątko: szopa pracza, bobra, łasiczkę […], pochwę, wadżajnę, […] step akermański […]" zestawione z orłem z „gatunku szanowanego przez cesarzy rzymskich") – stanowi przykład radykalnego *écriture féminine* Hélène Cixous. Szpila wykorzystuje język nasycony cielesnością i seksualnością, aby „rozmontować" patriarchalne imaginarium władzy, które ściśle wiąże płeć biologiczną z możliwością sprawowania funkcji decyzyjnych. Strategia ta z jednej strony przejmuje rejestr wulgarny – potocznie kojarzony z męskim dyskursem – a z drugiej przekształca go w narzędzie parodii i demaskacji. W ten sposób kobieta falliczna staje się elementem narracyjnego mechanizmu odsłaniającego absurd binarnego podziału ról i uwikłanie kobiecej tożsamości w logikę brandingu kulturowego, w którym „marka" władzy pozostaje niezmiennie męska, nawet jeśli nosi kobiecą „twarz".

Przepełniająca Annę Szajbel pogarda wobec kobiet ujawnia się również w różnych aspektach jej autoprezentacji i sposobu komunikowania się z otoczeniem. Jednym z najbardziej wymownych przejawów tej postawy jest jej konsekwentna odmowa używania feminatywów – protagonistka uparcie przedstawia się jako „prezes", unikając

[777] A. Szpila, *Heksy*…, dz. cyt., s. 19–20. Jest to czytelne nawiązanie do logo wielobranżowej (operującej m.in. na rynkach paliw, petrochemii, gazownictwa i energii elektrycznej oraz cieplnej) Spółki Akcyjnej „Orlen".

formy „prezeska", którą określa jako „idiotyczną". Jak sama argumentuje, „wszystko, co pochodzi od kobiet, ma dla niej wartość zdecydowanie mniejszą od wszystkiego, co męskie"[778]. Tego rodzaju deklaracja nie tylko ujawnia internalizację patriarchalnych hierarchii wartości, lecz także wskazuje na świadome „wpisywanie" się bohaterki w androcentryczny model sukcesu poprzez przyjmowanie jego językowych, kulturowych i symbolicznych atrybutów.

Znaczenie tych słów potęguje kontekst biograficzny kobiety: droga, jaką musiała przebyć, aby objąć najwyższe stanowisko w jednym z największych państwowych koncernów paliwowych, nie była prostą sekwencją awansów zawodowych, a procesem wymagającym bezwzględnej adaptacji do logiki władzy i symbolicznego porządku, w którym kobiecość jest kodowana jako deficyt, a męskość – jako gwarancja kompetencji i sprawczości. W tym sensie decyzja Szajbel o porzuceniu języka kojarzonego z kobiecą podmiotowością staje się elementem strategii przetrwania w strukturach opartych na patriarchalno-kapitalistycznej instytucji, gdzie już sam dobór formy gramatycznej może pełnić funkcję sygnału przynależności do „klubu" władzy:

> ot, kilka razy, na bankietach, dała się poznać dogłębnie jednemu wicepremierowi, a że wyczuł w niej skłonność do eksperymentowania i przesuwania granic, poprosił ją o to, czego nie chciała mu dać dotychczas żadna z kobiet, nawet za duże pieniądze. Wszystkie bowiem, z ekskluzywnymi prostytutkami włącznie, odrzucały jego propozycje z obrzydzeniem, choć mogły zarobić sporo. Wszystkie, poza Szajbel. Tyle że ona zrobiła to nie za pieniądze, tylko za stołek prezesa państwowego koncernu paliwowego[779].

Nawiązywanie relacji erotycznej z żonatym mężczyzną w celu uzyskania awansu można uznać za moralnie ambiwalentne, zaś w przypadku Szajbel szczególnie interesujące stają się determinacja i gotowość do przekraczania granic cielesnych i psychicznych, jakie bohaterka przejawia, by utrzymać swoją pozycję. Relacja pomiędzy nią a wspominanym wicepremierem wykracza poza prosty układ oparty na „wymianie przysług". Anna decyduje się spełniać jego najbardziej intymne i nietypowe fantazje – w tym fetysz związany z defekacją w trakcie kontaktów seksualnych[780] – wyłącznie po to, by przyciągnąć jego uwagę, uzależnić go od siebie oraz stać się jedyną dostarczycielką

[778] Tamże, s. 43.

[779] Tamże, s. 40.

[780] „«Mamusiu? Co to? Co to? Jakaś pani zrobiła tatusiowi na buzię kupę!» – wykrzyknęła pięcioletnia Jadzia, córka pana wicepremiera przeglądająca wydrukowane w zakładzie fotograficznym zdjęcia z wakacji podczas obiadu. Nie dość, że człowiek w godzinę stracił żonę i dach nad głową, to jeszcze znieważona połowica zrobiła telefonem zdjęcia zdjęciom i wysłała je na rządowy faks do Belwederu. W dwie godziny było po człowieku". Tamże, s. 38.

przyjemności, której mężczyzna nie znajdzie w żadnej innej relacji. Na tym etapie kreacja Szajbel wpisuje się w postfeministyczny schemat kobiety, która z jednej strony afirmuje własne seksualne wyzwolenie, a z drugiej – świadomie instrumentalizuje swoją cielesność w relacjach z mężczyznami posiadającymi władzę polityczną i ekonomiczną. W takim modelu wolność seksualna przestaje być narzędziem emancypacji *sensu stricto*, a staje się kapitałem – środkiem budowania poczucia niezależności poprzez umiejętne wpisywanie się w męskie fantazje i patriarchalne perwersje. Szajbel sprzedaje nie tylko swoje ciało, lecz także własną tożsamość i seksualność, konstruując obraz kochanki idealnie dopasowanej do oczekiwań mężczyzny.

Cena takiego postępowania okazuje się wysoka. Bohaterka ponosi konsekwencje psychofizyczne – cierpi na skąpomocz, suchość pochwy oraz chorobę afektywną dwubiegunową[781]. Dolegliwości te, wraz z towarzyszącymi im wahaniami nastroju, są w jej otoczeniu trywializowane poprzez seksistowskie komentarze („oj, prezes Szajbel chyba ma okres”[782]), które wpisują się w banalizujący, a zarazem dyscyplinujący męski dyskurs.

Uwikłanie Anny Szajbel w struktury patriarchalne znajduje swój wyraz również w relacji małżeńskiej, która – podobnie jak inne związki damsko-męskie w twórczości Szpili[783] – zostaje pozbawiona fundamentów takich jak czułość, partnerstwo czy wzajemne wsparcie. Zamiast tego sprowadza się do nieustannej walki o doraźne zaspokojenie seksualne, którego rytm wyznacza nie miłość czy intymność, a frustracja i przemoc symboliczna. Tym samym małżeństwo Anny staje się ilustracją szerszej diagnozy kulturowej, zgodnie z którą relacje heteronormatywne w patriarchalnym porządku zostają zredukowane do transakcji, w którym ciało kobiety funkcjonuje jako źródło przyjemności i zarazem obiekt kontroli. Szpila konsekwentnie demaskuje fasadowość instytucji małżeństwa: zamiast przestrzeni bezpieczeństwa i więzi wspólnotowej mamy do czynienia z mechanizmem reprodukcji opresji, który utrwala androcentryczny model władzy i deprecjonuje kobiecą podmiotowość:

[781] Tamże, s. 23.

[782] Tamże, s. 18.

[783] To zagadnienie analizuję w artykule *„Pętano nas wszystkie przez całe życie, seksualnie, społecznie i kulturowo. Czas odwrócić role! Teraz my będziemy pętać!” – proza Agnieszki Szpili w kontekście postfeminizmu i postpornografii*…, dz. cyt., s. 483–503.

> od dawna nie patrzyli już sobie w oczy. […] A przecież na początku było inaczej. Może też nie za często, ale jednak bywały chwile, które dałoby się na siłę upchnąć do szuflady „szczęśliwe". Seks raz na miesiąc jest w końcu jakimś działaniem. […] Szajbel zawsze o tym marzyła, chciała, by Bartek wracał do domu i ją obłapiał. Chciała, by kładł jej ręce na piersiach, na biodrach. Po dwóch kieliszkach wina […] snuła marzenia o byciu molestowaną przez męża także na firmowych rautach, zaskarbiając sobie sympatię męskiej części firmy. Poklepywali ją po plecach, w myślach zaś po pośladkach. Z żartów o głupocie kobiet śmiała się głośniej od mężczyzn. […] Tylko wtedy, kiedy ją uprzedmiotowiali, czuła się atrakcyjna[784].

Ponownie ujawnia się tu zależność od męskiej uwagi, która staje się dla Anny formą kompensacji braku samoakceptacji i kruchego poczucia własnej wartości – zwłaszcza w wymiarze kobiecości. Spojrzenia mężczyzn, ich dotyk mający seksualny podtekst, a także wyrażana przez nich akceptacja odgrywają rolę substytutu emocjonalnego bezpieczeństwa, którego bohaterka nie potrafi znaleźć ani w sobie, ani w relacji małżeńskiej. Paradoksalnie ta nieustanna potrzeba potwierdzenia własnej atrakcyjności i podmiotowości idzie w parze z pogardą dla innych kobiet, deprecjacją stereotypowo postrzeganej emocjonalności, a jednocześnie – skrywaną tęsknotą za jej doświadczeniem. W efekcie Szajbel to postać wewnętrznie rozdarta, zdradzająca ideały feminizmu i wpisująca się w figurę hipokrytki: kobiety, która odrzuca kobiece dziedzictwo, a zarazem desperacko poszukuje uznania w oczach mężczyzn. Co istotne, w tej perspektywie sukces zawodowy bohaterki okazuje się jedynie efektem ubocznym – nie celem samym w sobie. Fundamentem jej działań jest raczej pragnienie zdobycia uwagi partnera, którego stara się zadowolić zarówno w wymiarze materialnym, jak i cielesnym. Relacja ta zostaje dodatkowo naznaczona dramatycznym wydarzeniem: Szajbel, masturbując się podczas prowadzenia samochodu, doprowadza do wypadku, w wyniku czego jej mąż doznaje urazu kręgosłupa i zostaje częściowo sparaliżowany. Odtąd porusza się na wózku inwalidzkim i wykorzystuje dręczące Annę poczucie winy, aby uzyskać przewagę i wymuszać na żonie uległość.

W tak wykreowanej relacji małżeńskiej najpełniej odsłania się destrukcyjny wymiar patriarchatu, który okazuje się pułapką dla obu stron: więzi i zniewala nie tylko kobiety, ale także mężczyzn, czyniąc z nich zakładników władzy, przemocy i wzajemnej zależności. Szajbel, choć pozornie dysponuje większą siłą i środkami, jest psychicznie ujarzmiona i skrępowana przez poczucie winy i potrzebę męskiej akceptacji, zaś jej fizycznie unieruchomiony mąż zyskuje przewagę wyłącznie dzięki emocjonalnemu szantażowi.

[784] A. Szpila, *Heksy*, s. 72.

Związek, pozbawiony miłości, partnerstwa i czułości, staje się alegorią systemu patriarchalnego – zamiast tworzyć konsensualne i równościowe relacje międzyludzkie, afirmuje i generuje przemoc, frustrację i degradację obojga partnerów:

> Bartuś […] lubi luksus, którym otacza go żona, a już zwłaszcza fakt, że będąc jej mężem, jest współwłaścicielem domu i mercedesa. Tak jak nakazała mu matka, pilnuje swych interesów, które po ślubie są, oczywiście pośrednio, także interesami mamusi. W tej opowieści nie lubi tylko tego, że Szajbel zarabia piętnaście razy więcej od niego, nauczyciela angielskiego w lokalnej szkole Montessori[785].

Mężczyzna zdaje się godzić na metaforyczną kastrację: utraciwszy kulturowo przypisaną mu rolę głowy rodziny, pozwala, by żona dominowała nad nim w przestrzeni zawodowej i finansowej, a jednocześnie oczekuje jej bezwarunkowej służebności w sferze prywatnej. Anna czuje się zobligowana do troski – pielęgnuje męża, myje go, finansuje jego zachcianki, kupuje sprzęt medyczny najwyższej jakości, a także wspiera jego hobby. Bartek zaś przyjmuje swoją niepełnosprawność niemal z ulgą, jakby „paraliż dolnej części ciała był czymś, co zwalnia go z pewnego aspektu aktywności, za którym nie przepadał”[786]. Symboliczne znaczenie ma tu sam uraz kręgosłupa – struktury podtrzymującej ludzkie ciało. Szpila sugeruje bowiem, że ów brak „kręgosłupa” odnosi się także do wymiaru moralnego: Bartek jest pozbawiony zasad i skrupułów. Choć fizycznie niepełnosprawny, nie wychodzi z roli pokrzywdzonego. Nadal manipuluje, oszukuje i psychicznie dominuje nad swoją żoną, czerpiąc korzyści materialne z jej pozycji zawodowej i satysfakcję z emocjonalnego uzależnienia, jakie wobec niego odczuwa. Bohater ten, pozbawiony fizycznej sprawności, staje się szkodnikiem, który, niezdolny do samodzielnego funkcjonowania, „żeruje” na kobiecej sile i ambicji. Szajbel, przekraczając próg domu, ulega transformacji: z bezwzględnej pani prezes staje się posłuszną żoną, spełniającą zachcianki męża i oczekującą w zamian zaledwie odrobiny uwagi i bliskości. Ów układ – sankcjonowany przez kłamstwo i emocjonalny szantaż, utrwalający model kobiecej podległości – obnaża mechanizmy przemocy psychicznej, w której ofiara zostaje uwięziona w poczuciu winy i lojalności wobec małżonka.

Trzeba podkreślić, że przedstawienie mężczyzny z niepełnosprawnością w roli agresora ma podwójny wymiar. Z jednej strony jest to konsekwencja postfeministycznej strategii Szpili, polegającej na demaskowaniu męskiej dominacji poprzez radykalne

[785] Tamże, s. 70.
[786] Tamże, s. 75.

odwrócenie ról i dehumanizację bohaterów. Z drugiej – stanowi próbę przełamania kulturowego tabu, zgodnie z którym osoby z niepełnosprawnościami są niemal automatycznie postrzegane jako ofiary, pozbawione sprawczości i skłonności do przemocy. W *Heksach* to właśnie ta nieoczywista figura – mężczyzna na wózku inwalidzkim, manipulator – otwiera pole do szerszej refleksji nad problematyką relacji płciowych, mechanizmów przemocy i ich różnorodnych realizacji.

Wątki prywatne i zawodowe, które ujawniają uwikłanie Anny Szajbel w patriarchalne struktury, znajdują dopełnienie w jej stosunku do natury. Tu również bohaterka reprodukuje schemat podporządkowania i eksploatacji, które w myśli ekofeministycznej uchodzą za paralelne do relacji mężczyzn wobec kobiet. Powiązana z tą myślą estetyka postporno przejawia się właśnie w relacji protagonistki z przyrodą. Deklarowana przez nią jedność z florą i fauną redukuje się do wymiaru czysto erotycznego, cielesnego, opartego na krótkotrwałym zbliżeniu, pozbawionym głębszego, postantropocentrycznego namysłu. Szajbel traktuje naturę jako partnera seksualnego, najczęściej antropomorfizując ją jako mężczyznę. Jej słowa o tym, że z „Matką Ziemią miała się tak jak i z […] biologiczną. Nie zawdzięczała jej nic prócz życia”[787], dobitnie wskazują na brak identyfikacji z ekokrytycznymi i ekofeministycznymi postulatami. Co więcej, bohaterka manifestacyjnie dystansuje się wobec problemów ekologicznych, bagatelizując globalne ocieplenie czy zagrożenie katastrofą klimatyczną. Wypowiedzi takie jak: „[…] co mnie obchodzi globalne ocieplenie, skoro tu jest tak przyjemnie”[788], czy ironiczne deklaracje pod adresem ekologów: „Ziemia lubi, jak od czasu do czasu ktoś ją mocniej przeleci świdrem”[789], ujawniają głęboką pogardę wobec natury traktowanej jako zasób do wyeksploatowania bądź jako obiekt seksualnej dominacji. Anna powiela zatem logikę kapitalistycznego patriarchatu, opartą na eksploatacji, gwałcie i konsumpcji, którego jest częścią jako prezes koncernu paliwowego.

Taki sposób życia odbija się na jej ciele: wyniszczonym złą dietą, uzależnionym od alkoholu i psychotropów, cierpiącym na liczne schorzenia gastryczne, oraz psychice, doświadczonej pogłębiającą się depresję. Kreując bohaterkę, której ciało staje się materialnym świadectwem wyparcia natury i odcięcia od jej rytmu, Szpila nawiązuje do

[787] Tamże, s. 31.
[788] Tamże, s. 25.
[789] Tamże, s. 32.

ekofeministycznej „ekologii ciała", zakładającej istnienie związku pomiędzy sposobem traktowania natury a kondycją organizmu[790].

Szczególne znaczenie ma w tym kontekście somnambulizm bohaterki. Lunatykowanie, nasilające się wskutek niekonsekwentnego przyjmowania leków, pełni rolę katalizatora transformacji. Prowadzi do końca kariery zawodowej Szajbel, a jednocześnie staje się momentem granicznym, w którym wypierana kobiecość powraca, reaktywując również jej związek z naturą. Śniąca protagonistka zrzuca kostium cywilizacyjnych ról i – naga – wymyka się w noc, by dokonać aktu dendrofilskiego. Ów moment, ukazany w groteskowy sposób i mający silny ładunek symboliczny, można odczytywać jako próbę restytucji więzi z naturą, a zarazem przejaw idei gaizmu:

> pochyla się w przód, obejmując ramionami i udami pień, na którym siedzi. Jakby dosiadała konia. Sadowi się na nim wygodnie, jak w siodle, pozwalając swoim piersiom i brzuchowi przylgnąć do omszałej kory. Jakby trwała z tym zwalonym drzewem w czułym uścisku. […] Wkłada do ust palce wskazujący i serdeczny, by je zwilżyć, po czym wsuwa je delikatnie w maleńką dziuplę, którą wyczuła opuszkami. […] Nasyca tym dotykiem i siebie, i drzewo. Zlizując wyciekające ze szpary krople żywicy, przekazuje jej własną wilgoć. Żeby niczego nie odebrać, tylko żeby wymienić. Zastyga, czerpiąc z tej pieszczoty wielkie wyciszenie i życiodajną siłę. […] Potem pociera waginą w tył i w przód, przytulając do kory policzek. […] W pewnym momencie Szajbel zaczyna wydawać z siebie niski, monotonny dźwięk, który współbrzmi z trzeszczeniem najstarszych dębowych gałęzi w alei Parkowej. Jakby natura sama podchwyciła melodię i zaczęła dodawać swoje dźwięki […][791].

To wydarzenie stanowi punkt zwrotny w narracji *Heks*. Choć w pierwszym oglądzie może wydawać się jedynie skandalizującą prowokacją, okazuje się w istocie rytuałem inicjacyjnym. Jej nagie, „odkorporyzowane" ciało łączy się z drzewem, co symbolicznie aktualizuje mit Gai jako figury pierwotnej, nierozerwalnej więzi między kobiecością, seksualnością i ziemią. Jak zauważa Carolyn Merchant, w tradycji zachodniej „natura utożsamiana była z kobiecością, a jej ujarzmienie – z patriarchalnym projektem cywilizacyjnym"[792]. Szpila odwraca tę logikę: kobieta nie zostaje zdominowana przez mężczyzn i kulturę, lecz poprzez swoje ciało i swoją seksualność odzyskuje dostęp do mocy natury, czyniąc z niej źródło oporu wobec androcentrycznej hegemonii.

Jak już wspomniałem, ów moment „nocnej ucieczki" bohaterki zostaje utrwalony przez śledzących ją mężczyzn, którzy – wyczuwając zysk i możliwość kompromitacji

[790] Więcej o tym pojęciu zob. R. Richter, F. Maric, *Ecological Bodies and Relational Anatomies: Toward a Transversal Foundation for Planetary Health Education*, „Challenges" 2022, no 13, pp. 1–13.

[791] A. Szpila, *Heksy*, dz. cyt., s. 51–52.

[792] C. Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, New York 1980, p. 170.

wysoko sytuowanej kobiety – sprzedają nagranie mediom. Publiczne ujawnienie filmu (wraz z tego skutkami) wpisuje się w zjawisko określane mianem *cancel culture*, w którym osoby pełniące istotne funkcje społeczne i polityczne zostają zdemaskowane w przestrzeni medialnej i napiętnowane w procesie zbiorowego „scancellowania", prowadzącego do symbolicznego wykluczenia[793]. W przypadku Anny Szajbel oznacza to załamanie kariery, utratę społecznego prestiżu oraz stygmatyzację, która czyni z niej kozła ofiarnego nowoczesnej kultury medialnej. Frustracja i gniew bohaterki, potęgowane przez poczucie winy za kalectwo męża, konieczność nieustannego usługiwania mu, odrzucenie w sferze intymnej, a także publiczne upokorzenie i utratę pracy, znajdują ujście w momencie, gdy Szajbel odkrywa sekret partnera. Bartek przez cały czas pozorował niesprawność, uciekając w ten sposób od powinności małżeńskich. Kobieta odkrywa specjalny pokój i przyłapuje męża na oglądaniu pornografii. W momencie konfrontacji bohaterka doświadcza wizji, w której wyświetlana na ekranie aktorka porno przemawia bezpośrednio do niej:

> próbują wejrzeć w to, co w nas głęboko ukryte. A kiedy penetrują te wszystkie nasze tajemne szczeliny, mocno ciągnąc przy tym za włosy, myślą, że mają nad nami władzę. […] Nie mają jej, siostro. Siadamy na nich lub przyjmujemy ich w siebie w konkretnym celu. Chcemy jak najdłużej zatrzymać ich przed ekranem, by odebrać im siłę. Z każdym orgazmem zużywają swoje paliwo, zubożając swój zasób życiowej energii. Nie starczy im jej zatem na tworzenie nowych mechanizmów opresji […]. Nie starczy jej także na podpisywanie nowych krzywdzących dla Ziemi paktów gospodarczych[794].

Ten manifest sprawia, że Szajbel doświadcza sytuacji granicznej: w gwałtownym akcie furii chwyta najbliższy przedmiot, zaczyna zadawać ciosy mężowi i w końcu go zabija. Nagromadzenie trudnych doświadczeń – konfrontacja z prawdą o podwójnym życiu partnera, świadomość własnych niepowodzeń i własnego uwikłania w patriarchalne schematy – prowadzi do metaforycznego *katharsis*, które zamiast wyzwolenia skutkuje unicestwieniem. Szajbel zostaje zamknięta w zakładzie psychiatrycznym, a przymusowa izolacja stanowi kolejny przykład systemowego opresjonowania kobiet przez patriarchalne struktury. Bohaterka, choć przez lata lojalnie wspierająca opresyjny system, podporządkowana mężczyznom w życiu zawodowym i

[793] Zjawisko to w przestrzeni współczesnych mediów analizują m.in. zob. M. Krajewski, *Cancel culture: unieważniając unieważnianie*, „Przegląd Socjologiczny" 2022, nr 1, s. 185–203; L. Mishan, *The Long and Tortured History of Cancel Culture*, „The New York Times" 3.12.2020, https://www.nytimes.com/2020/12/03/t-magazine/cancel-culture-history.html [dostęp: 19.07.2025].

[794] A. Szpila, *Heksy*…, dz. cyt., s. 86.

prywatnym, w chwili, gdy przestaje być użyteczna, zostaje odrzucona. Szczególne znaczenie ma fakt, że szaleństwo wpisane zostało w jej nazwisko („Szajbel"), a więc niejako zapowiedziane. Załamanie psychiczne staje się pretekstem dla męskiej wspólnoty, by pozbawić ją stanowiska oraz jakiejkolwiek możliwości obrony czy odwetu.

Moment uznania bohaterki za niepoczytalną jest wyrokiem: w świetle prawa i społecznej opinii traci ona podmiotowość, wiarygodność, a tym samym prawo do samostanowienia. Zostaje napiętnowana jako obłąkana, „opętana", co pozwala na ostateczne wykluczenie jej z przestrzeni publicznej. Szpila w ten sposób nawiązuje do dziewiętnastowiecznych praktyk instytucjonalizacji „niewygodnych" jednostek: kobiet niepokornych, nieheteronormatywnych, fizycznie zdeformowanych, sierot czy dzieci z nieformalnych związków. Traktowano je jako zagrożenie dla porządku, a szczególnie dla męskiej dominacji, i dlatego zamykano je w szpitalach czy przytułkach[795].

Przymusowe osadzenie Anny Szajbel w ośrodku zamkniętym można więc odczytać jako powrót do strategii, za pomocą których patriarchat stara się unieszkodliwić i uciszyć niewygodne kobiety, uznając je za chore, obce, nieludzkie. W ten sposób Szpila przełamuje tabu związane z postrzeganiem psychiatrii i instytucjonalnych form opieki – odsłania ich funkcję dyscyplinującą i represyjną, przemocowość wobec kobiet, które odważyły się podważyć obowiązujący porządek.

W tym aspekcie ujawniają się także dalsze komponenty mitycznie związane z ideą gaizmu. Dokonanie zabójstwa i „uwolnienie" się od krępującej codzienności, ewokuje wizje. Kobieta odnajduje wykrot i niewielką jamę, z której dobiega dźwięk przypominający kwilenie noworodka:

> Dzieciątko okazało się wątłą dziewczynką z chudymi, powykrzywianymi nogami oraz niewielkim garbem na pleckach. […] Było prawie nagie, tak ubożuchno ubrane, i głodne, bo poczęło dziobać jej pierś. Zdziwiła się, kiedy ręką zaczęło szukać jej sutka i początkowo aż się wzdrygnęła na samą myśl o tym, czego może chcieć to nieboskie stworzenie, po chwili jednak pozwoliła mu się przyssać. […] [J]ednak kiedy Szajbel już chciała je odciągnąć od piersi, mleko, ku jej wielkiemu zdziwieniu zaczęło płynąć[796].

Dziewczynka prowadzi Szajbel nad brzeg leśnej rzeki, która okazuje się miejscem dokonanej wcześniej zbrodni. Bohaterka staje wobec makabrycznej scenerii – dostrzega bestialsko zamordowane krowy i cielęta, których wnętrzności porozrzucano po okolicy.

[795] Wspomina o tym m.in. A. Grzywa, *Jak powstało napiętnowanie i błędne rozumienie chorób psychicznych?*, „Psychiatria" 2018, t. 15, nr 4, s. 211–219.

[796] A. Szpila, *Heksy*, dz. cyt., s. 95–96.

Wśród zwierzęcych szczątków znajdują się również zwłoki ludzkie, w tym ciała kobiet, brutalnie torturowanych i zabitych. Ta masakra, przekraczająca granice między ludzkim a nie-ludzkim, stanowi wyraźne oskarżenie patriarchalnej przemocy, której ofiarami padają zarówno kobiety, jak i natura. Jednakże kluczowym momentem tej fantasmagorii nie jest sama makabra, lecz spotkanie z ocalałymi. Szajbel poznaje trzynaście kobiet – członkiń społeczności Ziemistych, wyznających kult Starodziewicy. Na ich czele stoi Mathilde Spalt, zaś pozostałe to jej uczennice i naśladowczynie. Liczba zgromadzonych nie jest przypadkowa – to bardzo czytelna analogia do Jezusa Chrystusa i jego apostołów. W wydaniu Szpili jest to kobieca, ekofeministyczna wspólnota, w której centrum nie znajduje się męski zbawiciel, a kobieta-nauczycielka, strażniczka wiedzy i tradycji. Spalt przemawia do Anny: protagonistka jest nie tylko ostatnią nadzieją Ziemistych, ale i całej planety, wybraną, predestynowaną do kontynuowania dzieła i nauki wspólnoty. W tym miejscu Szpila wprowadza narrację mesjańską, osadzoną jednak w radykalnie odmiennym imaginarium – zamiast odkupienia poprzez cierpienie mamy tu wezwanie do ekofeministycznej rewolty. Tę scenę można interpretować jako moment kolejnej inicjacji Szajbel. Bohaterka zostaje naznaczona przez duchową przewodniczkę zgromadzenia i tym samym włączona w kobiecą tradycję, która przeciwstawia się zarówno eksploatacji środowiska, jak i opresji patriarchalnych struktur władzy.

Co równie istotne, towarzysząca tej postaci bezimienna dziewczynka jest reinkarnacją Gai, w powieści funkcjonującej pod postacią Starodziewicy, utożsamianej z samą Ziemią. Jej obecność nadaje naturze konkretną, ludzką twarz, a jednocześnie wprowadza wymiar sakralny, zakorzeniony w mitologicznych archetypach. Szpila konstruuje Starodziewicę jako byt troisty, mający trzy oblicza: dziecka, dorosłej kobiety i staruchy. Ten powracający w kulturze i mitologii motyw, wskazujący na cykliczność, ciągłość i wielowymiarowość kobiecego doświadczenia, staje się zarazem figurą ekofeministyczną, w której kondensują się siły życia, dojrzewania i śmierci, a więc procesy konstytutywne dla flory i fauny. Symbolika tej liczby, eksplorowana m.in. przez Olgę Tokarczuk (także w *Empuzjonie*), w *Heksach* oznacza wezwanie do odnowienia kobiecego dziedzictwa i jego związku z naturą, cielesnością oraz cyklami przyrody.

Jak zauważyłem, wprowadzenie postaci Mathilde Spalt i Ziemistych wyznacza początek drugiej płaszczyzny narracyjnej, stylizowanej na apokryf. To właśnie tutaj, w zapiskach dotyczących losów siedemnastowiecznej wspólnoty, rozwija się alternatywna

historia, oparta na matriarchalnym kulcie i radykalnym odrzuceniu androcentrycznych struktur. Apokryficzny charakter tej części powieści pozwala Szpili nie tylko na metatekstową grę z formą, lecz także na podjęcie próby „odzyskania" utraconego głosu kobiecej tradycji. Kluczową kwestią pozostaje tutaj konsekwencja: te partie utworu zostają utrzymane w konwencji tekstu o „źródłach" i „początkach" świata i wspólnoty, w którym pisarka posługuje się retoryką genezyjską nie po to, by imitować Biblię, lecz by wykorzystać jej performatywną moc „ustanawiania".

Pierwszy segment apokryfu, *Opowieść Mathilde o początkach świata*, to parodia i zarazem resakralizacja: zamiast patriarchalnego Logosu („Na początku było Słowo") mamy gaiczny prapoczątek, w którym Starodziewica (Matka Ziemia) inicjuje porządek rzeczy, a akt kreacji zostaje rozpisany na rytmy materii, ciała i cykli przyrody. Na szczególną uwagę zasługuje sposób, w jaki Szpila konstruuje akt stworzenia, nawiązując do tradycji mitów genezyjskich, a zarazem ją przekształcając. Podobnie jak w wielu kosmogoniach u początków wszelkiego istnienia jest boska para rodziców – archetypiczni Niebo (Ojciec) i Ziemia (Matka) – z których związku rodzi się pierwsze pokolenie, reprezentowane przez Starodziewicę.

Pojawia się również konflikt generacyjny, typowy dla mitów kosmogonicznych (jak w przypadku Kronosa i Uranosa czy Zeusa i Kronosa), który jednak przybiera nową postać. Nie dochodzi tutaj do rywalizacji o władzę nad światem; spór dotyczy płci i genealogii. Ojciec-Niebo, zazdrosny o relację łączącą Matkę-Ziemię i jej córkę, dopuszcza się aktu przemocy: „swoje dziecię jeszcze bardziej do Ziemi dogiął, dogarbił i pokrzywił, mszcząc się na niepodporządkowującej się Matce Ziemi i raz po raz zsyłając ludziom na niej żyjącym mór, sporysz czy inną klęskę"[797]. Tę deformację należy odczytywać jako próbę zerwania ciągłości kobiecej genealogii i zniszczenia sojuszu matki z córką – aktu, który ujawnia lęk Ojca przed możliwością ustanowienia alternatywnego porządku. W konsekwencji kosmogonia Szpili staje się mitem o podważeniu patriarchalnej dominacji, a sam konflikt ma wymiar płciowy: to nie tylko spór pokoleń, ale i walka o płeć władzy nad światem. Znaczący jest także wymiar spacjalny: Ojciec, utożsamiany z Niebem, reprezentuje wertykalny, hierarchiczny porządek transcendencji[798], podczas gdy Matka-Ziemia i Starodziewica istnieją w horyzontalnym wymiarze przyrody, bliskości i cyklu

[797] Tamże, s. 107.
[798] Zob. [hasło] *niebo* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 251–253.

życia[799]. Konflikt między tym, co „wysokie" i męskie, a tym, co „niskie" i kobiece, wpisuje się w dobrze znane dychotomie kulturowe, które Szpila demaskuje i przewartościowuje.

W przywołanym fragmencie można dostrzec przekształcenia i zabiegi stylistyczne o charakterze formalnym, których zadaniem jest nadanie narracji pozorów autentycznego zapisu sakralnego. Liturgiczna rytmizacja składni – użycie anafory, paralelizmów czy periodyzacji – w połączeniu z archaizowaną leksyką i litanijnymi wyliczeniami uwiarygodniają modlitewny charakter tej części utworu. W ten sposób Szpila nie tyle „opowiada" początek, ile go „obwieszcza": rytualny ton pełni funkcję performatywną, legitymizując i sakralizując alternatywną, dotąd zatajoną przez patriarchat, mitologię wspólnoty Ziemistych. Mamy tu zatem do czynienia z narracją nie tylko literacką, ale pseudoreligijną, której celem jest ustanowienie nowego porządku, opartego na kobiecej genealogii i organicznej więzi z naturą.

Ta quasigenezyjska rama znajduje swoją realizację w dalszych opisach założycielek i kontynuatorek kultu Starodziewicy – Helene i Mathilde Spalt. Należy podkreślić, że Szpila uprawomocnia „kanoniczność" własnego apokryfu poprzez paratekstowe chwyty (opisy tradycji „krzesania wulwy", wzmianki o doświadczanych przez założycielki Ziemistych „znakach" i „objawieniach"), a na poziomie narracji implementuje gatunkowe wzorce. Można wyróżnić tutaj *protowydarzenia* (ucieczka do lasów otaczających Księstwo Nyskie), *regułę* (kodeks praktyk wspólnotowych, którego stworzenia podejmuje się najpierw Helene a później jej wnuczka, Mathilde), *passio* (prześladowania, proces w związku z podejrzeniami o czary i ostateczna egzekucja), *communitas* (zawiązanie siostrzanej eklezji), wreszcie *missio* (powierzenie misji następczyni/om)[800]. Szczególnego znaczenia nabierają epizody ewokujące paralele z nowotestamentowym życiorysem Chrystusa, które zostają poddane radykalnej reinterpretacji w duchu ekofeministycznym. Najwyraźniejszym tego przykładem są narodziny Helene Spalt, przyszłej przywódczyni wspólnoty, która „niczym Chryst, o czym przy każdej okazji wzmiankowali zakochani w

[799] Zob. [hasło] *ziemia* [w:] tamże, s. 494–495.

[800] O apokryfach i ich kulturotwórczej roli pisali m.in. R. Krawczyk, *Kulturotwórcza rola apokryfów biblijnych*, „Teologiczne Studia Siedleckie" 2013, nr 10, s. 31–44; L. Stachowiak, *Apokryfy* [w:] „Encyklopedia katolicka", red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1973, t. 1, s. 738; R. Rubinkiewicz, *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Lublin 1987; J.R. Porter, *Zaginiona Biblia. Księgi, które nie weszły do kanonu*, Warszawa 2003; tenże, *Barwny świat apokryfów*, Poznań 2006; P. Beskow, *Osobliwe opowieści o Jezusie*, Kraków 2005; E. Szymanek, *Biblia – zbiór świętych ksiąg kanonicznych. Apokryfy, pisma qumrańskie*, Poznań 1997.

niej rodzice, przyszła na świat w oborze, na sianie, gdzie jej matka, Gertrude Spalt, odbierała poród cielącej się jałówki”[801]. Sam fakt urodzenia w otoczeniu zwierząt i w scenerii wpisanej w porządek natury stanowi kontrast dla chrześcijańskiej narracji o „świętym” żłóbku i wskazuje na organiczne powiązanie nowej mesjaszki ze światem pozaludzkim, co wpisuje jej postać w ramy idei gaizmu.

Także późniejsza działalność Helene nosi znamiona mesjańskiego posłannictwa, lecz nie w wymiarze zbawienia uniwersalnego, a raczej emancypacyjno-reformatorskiego. Jako prorokini Starodziewicy dąży ona do poprawy sytuacji kobiet, koncentrując się na odzyskaniu przez nie kontroli nad własnym ciałem oraz uwolnieniu od patriarchalnych struktur. W tym celu sięga po dary natury – zioła i rośliny – by wytwarzać specyfiki o potencjale emancypacyjnym, takie jak środki wczesnoporonne czy preparaty osłabiające męską potencję. Ich praktyczne zastosowanie miało umożliwiać kobietom realizację edukacyjnych i rozwojowych aspiracji, a w konsekwencji – wyłom w androcentrycznym systemie. Działania te zaczynały przynosić zamierzony efekt, ponieważ żyjące w „lesie, oddalonym od centrum Europy, za które wówczas uważano Paryż i Londyn, księstwie, wywarły potężny wpływ na emancypację kobiet. A wszystko to nie tyle za sprawą nowej religii, ile dzięki juhaczowi [nazwa jednego ze środków – dop. M.G.]”[802]. Praktyki zielarskie i inicjowanie reform obyczajowych nie mogło zaspokoić ambicji Helene, gdyż nadrzędnym celem było ustanowienie kultu Starodziewicy oraz podważenie hegemonii Kościoła Katolickiego, swoista reformacja. Helene – niczym antychrześcijańska mesjaszka – proponuje alternatywną wizję wspólnoty, ufundowanej na więzi z naturą i na kobiecej solidarności, przeciwstawiającej się instytucjonalnym i doktrynalnym ramom religii patriarchalnej:

> w odróżnieniu od wiary w męskiego Boga pragnęła przybliżyć im postać Starodziewicy – będącej zarazem i bóstwem podchodzącym od Matki Ziemi i jednocześnie z nią tożsamym. Bóstwem, dla którego, wbrew naukom Kościoła, najważniejsza jest radość życia, a nie myślenie i życie ku śmierci. Orgazmiczna ekstaza, a nie umartwianie się. Niczym niehamowany trans, który przeżywa się wspólnie z innymi, i rozkosz, która rodzi się w momencie przyjęcia w siebie Boga, a nie asceza i post oraz okładanie się w celi skórzanym pejczem. Zerwanie zakazów i wielbienie bóstwa w ruchu, w nagim bieganiu po lesie, a nie na kolanach czy podczas leżenia krzyżem w kościele[803].

[801] A. Szpila, *Heksy*, dz. cyt., s. 119.
[802] Tamże, s. 210.
[803] Tamże, s. 211.

Apokryficzna narracja w tym miejscu przechodzi w kontr-Ewangelię – nieodrzucającą fenomenu religii, lecz stanowczo kontestującą jej patriarchalne i androcentryczne mediacje. Alternatywne „zbawienie" nie polega na transcendentalnym odkupieniu, ale zostaje przedefiniowane w kategoriach soteriologii immanentnej: wyzwolenia przez odzyskanie jedności z materią ziemską i cielesnością, przez powrót do rytualnego kontaktu z bio- i geosferą. Jest to więc swoista teologia ciała i ziemi, w której zmysłowe doświadczenie przyrody zostaje przepracowane jako fundament duchowej wspólnoty. Kluczową rolę w tym projekcie odgrywają płomienne kazania Helene, a później jej wnuczki Mathilde, nadające dogmatyczną formę praktykom Ziemistych. Najistotniejszym, a zarazem najbardziej „wywrotowym" rytuałem okazuje się „krzesanie wulwy" – akt sakralno-erotyczny, w którym kobiece ciało staje się medium kontaktu z kosmosem. W przeciwieństwie do chrześcijańskich sakramentów opartych na symbolicznej konsumpcji (chleb, wino), rytuał ten odwołuje się bezpośrednio do fizyczności i organicznej materialności. W modlitewnej kadencji głosu kaznodziejek odnajdujemy nakaz powrotu do natury:

> wsadzaj w siebie tylko to, co od Matki Ziemi pochodzi. Pocieraj szczelinę kłączem tataraku, a niebo gwiaździste nad sobą rozpłatasz na pół i Ziemię tak wzruszysz, aż się wraz z tobą w twym pulsie zatrzęsie. Gałązkami topoli dźgaj leciuchno wejście szczeliny, a wszelkieć zgrubienia i sęki tylko dobrze ci zrobią, nigdy szczeliny nie raniąc. A korzeń wężymorda weź sobie za ulubionego kochanka. Takoż i postępuj z ususzonym żywokostem, jeno pewność mieć musisz, że sztywny, boć się złamać może w tobie, kiedy młódka z ciebie albo nieródka jeszcze[804].

Fragment ten ukazuje radykalne „prze-pisanie" relacji między ciałem kobiety a naturą: rośliny, korzenie, kłącza zostają włączone w erotyczny i liturgiczny obieg, stając się zarazem narzędziami ekstazy, poznania i „komunii" z Ziemią. Seksualność w takim ujęciu nie jest przestrzenią grzechu (jak w chrześcijańskiej doktrynie), ale staje się medium poznania, siłą kosmogeniczną, sakralnym kanałem przepływu energii między ludzkim i pozaludzkim. Rytuał ten przełamuje dychotomie ciało–duch, natura–kultura, *sacrum–profanum*, konstytuując fundament alternatywnej wspólnoty, w której kobiece ciało i jego zdolności zostają uznane za centrum duchowości i epistemologii.

Formalne powinowactwa z Biblią wzmacniają także strategie narracyjne. Szpila prowadzi rejestr pluralny, wspólnotowy (narracje „my" Ziemistych) i orakularny (wyrocznia Starodziewicy), przełamując go momentami zapisu świadectwa

[804] Tamże, s. 229.

jednostkowego (Mathilde jako „ewangelistka" ruchu). Zmiana tych trybów – od proklamacji, przez katechezę, po hagiograficzny zapis cudów/znaków – tworzy wielogłos, który unieważnia autorytet jednej, nadrzędnej instancji i symuluje polifoniczną „kanonizację" pamięci. Biblijność jest tu więc nie celem, a medium: dystrybucji władzy mówienia poza centrum patriarchalnym.

Równocześnie ta stylizacja organizuje czasoprzestrzeń apokryfu. Chronotop „początku" (dzieje wspólnoty „od zawsze" i „na nowo") sytuuje się na styku kosmologii i lokalności: las Księstwa Nyskiego staje się Edenem-na-odwrót – nie ogrodem ujarzmionym, lecz dzikim, w którym prawo daje nie władza, a relacyjność. Reguła wspólnoty działa jak przymierze nie z Bogiem Ojcem, lecz z Starodziewicą: zobowiązanie do wzajemności, regeneracji i obrony przed eksploatacją. Apokryf nie „ilustruje" więc idei gaizmu, co ją formatuje: sakralizuje relacyjną ontologię, w której Ziemia nie jest scenerią ani zasobem, tylko podmiotem kontraktu. Starodziewica jako figura troista (dziecko-kobieta-starucha) odsłania pełen zakres gaicznych temporalności: potencjał (dziecko), sprawczość (kobieta), pamięć i prawo (starucha). Troistość przeciwstawia się linearnemu, eschatologicznemu czasowi zbawienia; uruchamia rytm powrotów i odnowień – kosmologiczny puls, w którym każdy „początek" wymaga pamięci o uprzedniej przemianie. To dlatego apokryf Szpili przypomina zarazem *Genesis* i *Księgę Powtórzonego Prawa*: zawsze zaczyna „od nowa", ale nigdy „od zera".

Biblijna stylizacja pełni także funkcję brandingu kulturowego w perspektywie idei gaizmu. Szpila projektuje rozpoznawalny zestaw emblematów, które działają jak ikony wspólnotowej identyfikacji – łatwo przenaszalne między warstwami fabuły (apokryf a współczesność), a także poza tekst (gesty, rytuały, frazy). To nie jest estetyzacja, lecz infrastruktura kulturowa, która umożliwia czytelni(cz)kom „wejście" w „praktykę" tekstu: powtarzanie, odtwarzanie, rytualizację. W tym sensie apokryf jest nie tylko opowieścią o początku, ale też instrukcją – jak żyć „po gaicznemu" w świecie zbliżającym się do ekologicznej i cywilizacyjnej katastrofy[805].

Tak rozumiana forma – biblijna, lecz kontrkanoniczna; sakralna, lecz immanentna; rytualna, lecz otwarta – pozwala na lekturę Mathilde Spalt jako alternatywnej figury mesjańskiej i analizę jej „czynów" (katechezy, założycielki reguły, męczeństwa i sukcesji),

[805] Potwierdza to także znajdujący się na końcu utworu opracowany przez Szpilę *Manifest heksizmu*. Jest to trawestacja chrześcijańskiego dekalogu.

a zarazem spina obie płaszczyzny powieści: to, co zapisane „jak w Piśmie", rozgrywa się później w „czasie teraźniejszym" Anny Szajbel, która, w trybie antyegzegetycznym, ma nie tyle upamiętniać swoje poprzedniczki, ile wcielać w życie ich idee.

W ostatniej części utworu – o wymownym tytule *Reaktywacja* – dochodzi do odtworzenia misji rozpoczętej przez kobiety z rodu Spalt. Szajbel, zamknięta w szpitalu psychiatrycznym w Tworkach, wybudza się ze śpiączki i akceptuje swoje posłannictwo. W tym celu musi nawiązać sojusz z pozostałymi pacjentkami, w czym pomaga jej homoseksualny pielęgniarz, Adek[806], który „kiedy drukuje […] złożoną przez siebie broszurę «Ziemiste», nie ma pojęcia, że otwiera w Tworkach nową kartę historii. Że oto dzięki jego pomocy […] dokonają wkrótce tego, czego nie potrafił w tym kraju dokonać nikt"[807]. Szajbel, wykorzystując matrylinearną wiedzę zdobytą w trakcie śpiączkowych fantasmagorii, odnawia rytuały Ziemistych:

> jakby je spuszczono z łańcucha, biegną z drągami, które sprawiły sobie same, podczas przymusowych spacerów […]. Pomagał im je szlifować papierem ściernym Adek, rozpalony ich misteriami. Krzesaniem wagin o mech. Zrównywaniem oddechu. Oddzielaniem duszy od ciała. Zakleszczaniem i przenikaniem. […] [P]odgląda je i uczy się od nich, a potem prezentuje to, co zobaczył na zlotach polskiego odłamu Wicca – Dzikiego Gonu. Każdy palec obłożony srebrem lub złotem – pierścieniami, których pozazdrościłby mu nawet Harry Potter[808].

Zwerbowana przez Szajbel armia reaktywowanych Ziemistych dopełnia dziedzictwa swoich przodkiń: uciekają ze szpitala i dostają się do Częstochowy – miejsca o wyjątkowej symbolice w polskiej wyobraźni religijnej. Wdarcie się kobiet do sanktuarium i przepędzenie modlących się zakonników stanowi akt detronizacji patriarchalnej religii. W tym miejscu dochodzi do kulminacji fabuły – wulwicznej liturgii, podczas której kobiety odprawiają rytuał w kaplicy obrazu Matki Bożej. Ich działaniom towarzyszy cud – Madonna ożywa i „zstępuje" z portretu:

> Oto z obrazu zeszła Ona. Już nie ciemna, lecz jasna. Bił od niej blask taki, że aż oślepiał. Na twarzy miast smutku pojawiła się radość. Blizna na policzku zaczęła blednąć, zasklepiając się jakby pod wpływem lekarstwa. Dzieciątko na jej rękach przestawało powoli być chłopcem, a stawało dziewczynką z cieniutkim warkoczem. Zbliżyła się do krzesających […]. Weszła do kręgu. Zdjęła odzienie, ukazując ciało, które było zarazem młode i stare […]. A kiedy Szajbel oddała jej swój własny drąg, najpierw wsunęła go między nogi, jakby chrzcząc go swoją

[806] Co ciekawe, etymologia imienia „Adek" może wynikać z kulturowych konotacji fonetycznych. Zbieżność brzmieniowa z nazwami witamin A, D i K pozwala odczytać je w rejestrze dyskursu sanacyjnego, w którym podmiot funkcjonuje jako figura wymagająca opieki i pomocy.

[807] A. Szpila, *Heksy*, dz. cyt., s. 366.

[808] Tamże, s. 399–400.

> świętą wilgocią […]. Wtedy zobaczyły ją dokładniej. Była tą Starodziewicą, o której opowiadała Szajbel[809].

Scena ta jest jednocześnie końcem i początkiem: Szpila nie tylko zamyka narrację, lecz także obwieszcza odrodzenie alternatywnego, ekofeministycznego imaginarium. *Reaktywacja* to kontrmisterium, w którym kobiety, poprzez rytuał, cielesność i wspólnotę, stają się podmiotami własnej historii, a zarazem zwiastunkami „nowej" Ewangelii – ewangelii natury, siostrzeństwa i cielesnej wolności. Tak odważne i radykalne przejęcie symboli religijnych może być odczytywane dwojako: jako próba ustanowienia nowej mitologii kobiecej wspólnoty lub prowokacja wymierzona w polskie imaginarium kulturowe, w którym wizerunek Czarnej Madonny funkcjonuje jako jeden z najważniejszych znaków tożsamości narodowej i religijnej.

W perspektywie idei gaizmu wulwiczne misteria odsłaniają swój fundamentalny sens: ukazują proces ponownego związania kobiecego ciała z bio- i geosferą, a rytuał seksualny nie jest bluźnierstwem, lecz formą afirmacji życia, powrotu do jedności z Ziemią i jej rytmem. Włączenie cielesności w obszar *sacrum* czyni z powieści Szpili swoisty manifest postpornograficzny – taki, w którym pornografia przestaje być narzędziem męskiego spojrzenia i źródłem męskiej przyjemności, a staje się medium kobiecej emancypacji, wspólnotowego doświadczenia i duchowego wyzwolenia. Szajbel i jej towarzyszki przekształcają akt erotyczny w narzędzie rewolucji: przejęcia władzy nad symbolami i ich wpisania w alternatywną kosmologię. To nie jest zatem „słowiańskość" znana z popkultury, o której przyjdzie jeszcze powiedzieć, ale dzika, cielesna, gniewna, kobieca moc, która ma przywrócić sprawczość tym, którym ją odebrano. W ujęciu Szpili słowiańska duchowość to przestrzeń wolności**,** w której kobieta nie jest podporządkowana żadnej instytucji – ani religijnej, ani społecznej. Gaizm staje się w tym ujęciu kontrnarracją wobec dominującej kultury.

Idea gaizmu, częściowo nadal związana z cielesnością, siostrzeństwem i relacją z naturą, znajduje także inne realizacje we współczesnej polskiej prozie kobiet. Nieco odmienną, mniej radykalną i bardziej intymną formę postfeministycznego imaginarium, osadzonego w duchu popularnego nurtu w prozie określanego jako *climate fiction*, odnajduję w powieści *Gaja. Historia prawdziwa* Barbary Piórkowskiej.

[809] Tamże, s. 405–406.

### III.2.2. Anty-Gaja? Kobiecość i natura w postkatastroficznym imaginarium

W *Heksach* dominowała radykalna potrzeba dokonania ekofeministycznego „przewrotu" w kapitalistyczno-patriarchalnym świecie, wyraźnie sprzężona z kwestiami postpornografii, postfeminizmu i wiążąca się z próbami przełamania kulturowego tabu (np. dotyczącego przedstawiania osób z niepełnosprawnościami). Z kolei Barbara Piórkowska lokuje swoją powieść, *Gaję. Historię prawdziwą*, w polu fikcji klimatycznej (*climate fiction*)[810], czyniąc z katastrofy środowiskowej horyzont wyobraźni i zarazem narzędzie diagnozy społeczno-ekologicznej. W przeciwieństwie do Szpili, u której najważniejszym narzędziem była prowokacja obnażająca mechanizmy patriarchatu, autorka *Gai* kreuje „świat po apokalipsie", codzienność, w której kataklizm nie stanowi abstrakcyjnego zagrożenia, ale materialną i nieodwracalną rzeczywistość. Tę różnicę gatunkową warto najpierw umiejscowić w szerszym tle teoretycznym.

Fikcję klimatyczną należy uznać za jedno z najbardziej znaczących zjawisk literackich i kulturowych ostatnich dwóch dekad. Choć zagadnienia degradacji środowiska zostały zaobserwowane i zdefiniowane już w latach 80. ubiegłego wieku, to dopiero teraz w popkulturze można dostrzec intensyfikację zainteresowania tą tematyką[811]. Fenomen ten, wiążący się ze wzrostem świadomości ekokrytycznej, polega nie tylko na jej przeniknięciu do mediów głównego nurtu, lecz przede wszystkim na wykształceniu nowych form wyobraźni, dzięki którym możliwe staje się uchwycenie skali i konsekwencji kryzysu ekologicznego. Dostrzegł to również m.in. amerykański badacz Adam Trexler, stwierdzając, że poprzez *cli-fi* twórcy i twórczynie mogą przekształcać „nieprzyswajalną skalę danych klimatycznych w narracje, które oddziałują na wyobraźnię i emocje"[812], uzupełniając tym samym lapidarny i lakoniczny język nauki o sferę afektywną.

Mimo wyraźnego społecznego zaangażowania motyw postępujących zmian klimatycznych generuje współcześnie zróżnicowane reakcje społeczne – od pełnej

[810] W dyskursie naukowym funkcjonuje także określenie *cli-fi*. W celu uniknięcia powtórzeń, a przede wszystkim uproszczenia zapisu, wykorzystuję je także w swoich rozważaniach.

[811] Zob. M. Schneider-Mayerson, *Climate Change Fiction* [in:] *American Literature in Transition 2000–2010,* ed. R. Greenwald Smith, Cambridge 2017, p. 309.

[812] A. Trexler, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville 2015, p. 7.

akceptacji i mobilizacji, przez sceptycyzm, aż po unikanie tematu lub jego negację[813]. Ekologia, zyskując wymiar polityczny, stała się przedmiotem debaty publicznej, w której głos zabierają przedstawiciele i przedstawicielki różnych pokoleń i systemów wartości. Jak podkreśla Magdalena Ochwat, realność nadciągającej katastrofy odzwierciedla się również w dyskursie: dominują w nim takie określenia jak „deficyt bioróżnorodności", „szóste wymieranie", „niepowetowana strata" czy „załamanie nielinearności"[814]. Szczególną rolę w tej debacie odgrywa młodzież, inicjująca oddolne ruchy społeczne na rzecz klimatu – najbardziej rozpoznawalnym pozostaje *Fridays for Future*, którego „twarzą" została Greta Thunberg. Ochwat podkreśla, że kryzys klimatyczny jawi się dziś jako „nadrzędny metakryzys", ponieważ podważa fundamenty dalszego istnienia wszystkich gatunków zamieszkujących planetę[815].

Warto podkreślić, że jednym z zasadniczych wyróżników fikcji klimatycznej jest sposób konstruowania samej kategorii katastrofy. W przeciwieństwie do tradycyjnych narracji katastroficznych, operujących obrazem nagłego i spektakularnego zdarzenia (takiego jak eksplozja, tsunami czy globalna awaria), *cli-fi* ujmuje ją raczej jako proces rozciągnięty w czasie, którego symptomy i konsekwencje stają się widoczne w codziennych doświadczeniach bohaterek i bohaterów. Zagłada nie jawi się więc jako pojedynczy punkt graniczny, lecz jako forma „długiego trwania" – stopniowego, nieustannego rozpadu ekosystemów i instytucji, prowadzącego do przemiany dotychczasowego porządku życia. Tak rozumiana katastrofa klimatyczna uwidacznia się w mikroskali – w materialności ciała, przestrzeni i praktyk społecznych – przez co staje się bliższa odbiorcom i odbiorczyniom oraz bardziej namacalna w swej powolnej destrukcyjności.

Fikcja klimatyczna w takim ujęciu spełnia funkcję podwójną: dydaktyczną, ponieważ uczy rozpoznawania sygnałów kryzysu i ćwiczy wyobraźnię w obliczu „powolnej apokalipsy", oraz krytyczną, gdyż demaskuje kulturowe i polityczne mechanizmy odpowiedzialne za eskalację zagrożeń, wskazując na konieczność nowego modelu relacji człowieka z nie-ludzkim światem. Dowodzi tego Monika Żółkoś, która zauważa, że zmiany klimatyczne stały się wręcz fenomenem popkulturowym, obecnym

[813] Zob. D. Piechota, *„Gaja. Historia prawdziwa" Barbary Piórkowskiej w zwierciadle fikcji klimatycznej (climate fiction)*, „Tematy i Konteksty" 2024, nr 14, s. 334.

[814] M. Ochwat, *Katastrofa klimatyczna Non-Fiction,* „Kultura Współczesna" 2020, nr 2, s. 205.

[815] Zob. tamże.

w filmach, serialach, muzyce czy grach wideo[816]. Do najczęściej przywoływanych przykładów należą obrazy takie jak *Snowpiercer*[817], ukazujący społeczno-klasowe konsekwencje globalnego ochłodzenia, oraz satyryczne *Nie patrz w górę*[818], w którym katastrofa planetarna zostaje przedstawiona jako metafora politycznej inercji i mediatyzacji strachu. W szerszej perspektywie można mówić o „estetyce klimatycznej", obejmującej zarówno wysokobudżetowe widowiska (*Mad Max*[819], *Pojutrze*[820]), kino filozoficzno-naukowe (*Interstellar*[821]), jak i seriale (*The Last of Us*[822]). Różnorodne gatunkowo produkcje negocjują emocjonalną ekonomię katastrofy – uczą lęku, melancholii, troski – przygotowując grunt pod bardziej realistyczne i intymne narracje.

W polu literaturoznawstwa termin fikcja klimatyczna pozostaje przedmiotem genologicznych sporów. Badacze tacy jak Matthew Schneider-Mayerson czy Andrew Milner traktują ją jako podgatunek fantastyki, zdolny do operowania różnymi konwencjami: od thrillera i *science fiction* po realizm i literaturę *young* i *new adult*[823]. Inni, jak Dominika Oramus, nadają jej status odrębnego gatunku ze względu na tematyczne jądro – analizowanie przyczyn i skutków zmian klimatu w powiązaniu z próbą

[816] Do najczęściej przywoływanych przykładów literatury *cli-fi* należą m.in. *Nakręcana dziewczyna* (*The Windup Girl*) (2009) Paolo Bacigalupiego, w której autor opisuje skutki biotechnologicznej eksploatacji środowiska; *New York 2140* (2017) Kima Stanleya Robinsona, ukazująca życie ludzi w zalanym wodami oceanu Nowym Jorku oraz powieści Margaret Atwood z trylogii *MaddAddam* (2004–2013), eksplorujące konsekwencje biotechnologicznych eksperymentów i ekologicznego kryzysu. W polskim kontekście warto wymienić m.in. zbiór opowiadań *Samosiejki* (2021) Dominiki Słowik. W grach wideo fikcja klimatyczna pojawia się np. w *Horizon: Zero Dawn* (2017), gdzie przyroda rekonstruuje świat po upadku cywilizacji technicznej, czy w serii *Fallout* (2001–), której dystopijny pejzaż radioaktywnych pustkowi jest alegorią ekologicznej zagłady. Interesującym obszarem są także teledyski – przykładowo *All the Good Girls Go to Hell* (2019) Billie Eilish, w którym artystka przedstawia siebie jako upadłego anioła tonącego w oleistej mazi, co stanowi czytelny komentarz do katastrofy klimatycznej i wycieków ropy, czy *Big Yellow Taxi* (2002) Joni Mitchell oraz jego liczne covery, będące symbolicznymi hymnami ekokrytycznymi. Zob. M. Żółkoś, *Fikcje antropocenu. Literatura XXI wieku wobec katastrofy klimatycznej*, „Jednak Książki" 2022, nr 2, s. 7.

[817] *Snowpiercer*, reż. B. Joon-ho, 2013.

[818] *Nie patrz w górę*, reż. A. McKay, 2021.

[819] Mam tutaj na myśli franczyzę filmów osadzonych w dystopijnym, pustynnym świecie, obejmującą takie tytuły jak: *Mad Max* (reż. G. Miller, 1979), *Mad Max 2* (reż. G. Miller, 1981), *Mad Max pod Kopułą Gromu* (reż. G. Miller, G. Oglivie, 1985), *Mad Max: Na drodze gniewu* (reż. G. Miller, 2015), *Furiosa: Saga Mad Max* (reż. G. Miller, 2024).

[820] *Pojutrze*, reż. R. Emmerich, 2004.

[821] *Interstellar*, reż. Ch. Nolan, 2014.

[822] *The Last of Us*, reż. N. Durckmann, C. Mazin, 2023–.

[823] Zob. M. Schneider-Mayerson, *Climate Change Fiction*…, dz. cyt., pp. 311–312; A. Milner, J. R. Burgmann, *A Short Pre-History of Climate Fiction,* „Extrapolation" 2018, no 59, pp. 1–23; ciż, *Climate Fiction: A World-Systems Approach*, „Cultural Sociology" 2018, no 12, pp. 22–36.

ich naukowego wyjaśnienia[824]. Adam Trexler i Monika Żółkoś proponują szersze ujęcie, mówiąc o „fikcjach antropocenu", co lepiej oddaje splątanie procesów geologicznych, biologicznych i społecznych oraz rolę ludzkiej sprawczości w przekształcaniu planety[825]. W obrębie tej formacji wyraźnie zarysowuje się oś napięcia: między solarpunkiem, ufającym w potencjał nauki i transformację infrastrukturalną, a nurtami dystopijnymi i postapokaliptycznymi, które koncentrują się na przetrwaniu „resztek" ludzkości w warunkach rozpadu instytucji i wartości[826]. *Cli-fi* najczęściej wyrasta z tej drugiej gałęzi, choć jej rejestr rozciąga się od widowisk katastroficznych po prozę realistyczną, skupioną na materialności drobnych przesunięć i społecznych kosztów (migracji, nierówności, degradacji środowiska)[827]. Z tych względów Trexler proponuje trzy podstawowe porządki narratywizacji antropocenu[828].

Do pierwszego należą utwory, które, choć nie przedstawiają bezpośredniej ingerencji człowieka w ekosystem, umożliwiają metaforyczne odczytanie procesów środowiskowych. Drugi porządek obejmuje teksty odnoszące się do zjawisk zachodzących w epoce tzw. wielkiego przyspieszenia po II wojnie światowej, kiedy działalność przemysłowa, urbanizacyjna i konsumpcyjna nabrała bezprecedensowej dynamiki. Trzecia kategoria wiąże się z dystopiami i narracjami postapokaliptycznymi, które konstruują futurystyczne wizje świata po katastrofie ekologicznej. Równolegle Mike Hulme, charakteryzując amerykańskie *climate fiction* pierwszej dekady XXI wieku, wskazał na zestaw dominujących tematów: od podważania wiarygodności naukowych raportów klimatycznych, przez ukazywanie zanikania bioróżnorodności, po ekonomiczne i społeczne konsekwencje wzrostu poziomu mórz, takie jak migracje ludności czy kryzys rolnictwa. Istotnym wątkiem pozostaje również problem nierówności i niesprawiedliwości klimatycznej, polegającej na tym, że najbardziej dotknięte skutkami globalnego ocieplenia są społeczności najuboższe[829].

[824] Zob. D. Oramus, *Nowe światy literackie: literaturoznawstwo współczesne a nauki ścisłe*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce" 2021, nr 2(24), s. 140–143.

[825] Zob. M. Żołkoś, *Fikcje antropocenu*…, dz. cyt., s. 6–20; A. Trexler, *Anthropocene Fictions*…, dz. cyt.

[826] Zob. D. Oramus, *Nowe światy literackie*…, dz. cyt., s. 146.

[827] Zob. J. Bednarek, *Oduczanie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen*, „Teksty Drugie" 2020, nr 1, s. 122–124.

[828] Zob. A. Trexler, *Anthropocene Fictions*…, dz. cyt., pp. 5–34. Całą klasyfikację referuję za: M. Żółkoś, *Fikcje antropocenu*…, dz. cyt., s. 10.

[829] Zob. M. Hulme, *Why we Disagree About Climate Change*. *Understanding Controversy*, *Inaction and Opportunity*, Cambridge 2009.

Także Matthew Schneider-Mayerson zwrócił uwagę, że apokaliptyczne narracje ekologiczne, promowane przez naukowców i naukowczynie oraz ekologów i ekolożki, nie zyskały szerokiego oddźwięku[830]. Wynika to m.in. z tego, o czym pisał Fredric Jameson – łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż kres kapitalizmu[831]. W rezultacie, choć literatura *science fiction* obfituje w wizje zagłady, nie zawsze mobilizują one czytelników i czytelniczki do rzeczywistej refleksji czy konkretnego działania. Robert Macfarlane w artykule *The Burning Question* (2005) postulował, by problem globalnego ocieplenia nie ograniczał się wyłącznie do narracji o apokalipsie, lecz był podejmowany również w powieści realistycznej, zdolnej – dzięki konwencji mimetycznej – uchwycić złożoność procesów przyrodniczych i społecznych[832]. Magdalena Ochwat za Amitav'em Ghosh'owem, podkreśla natomiast, że trudność w literackim ujęciu kryzysu klimatycznego bierze się z utrwalonej dychotomii między „historią natury" a „historią człowieka", co zaczyna przełamywać humanistyka środowiskowa, wskazując na splątaną sieć relacji pomiędzy ludzkim a nie-ludzkim światem[833]. Konsekwencją takiego ujęcia jest odrzucenie hierarchii podporządkowania i myślenie o wspólnocie istot, które współtworzą planetarny ekosystem[834].

Realizm okazuje się tu szczególnie produktywną konwencją, ponieważ pozwala na przedstawienie katastrofy jako procesu stopniowego i rozciągniętego w czasie, a nie gwałtownego, widowiskowego wydarzenia. Jak zauważa Żółkoś, narracje klimatyczne często rozszczepiają czas, ukazując równoczesność przeszłości, teraźniejszości i przyszłości – tak, by katastrofa jawiła się jako proces już dokonujący się, a zarazem dopiero nadchodzący[835]. Tego typu konstrukcja ma silny wymiar perswazyjny: uświadamia odbiorcy i odbiorczyni powolne, często niedostrzegalne przesunięcia w biosferze i ich wpływ na codzienne życie. Przykładem może być powieść Barbary Kingsolver *Lot motyla* (2013), w której nagłe pojawienie się rojów pomarańczowych

[830] Zob. M. Schneider-Mayerson, *Whose Odds? The Absence of Climate Justice in American Climate Fiction Novels*, „ISLE. Interdisciplinary Studies in Literature and Environment" 2019, no 1, p. 3.

[831] Zob. F. Jameson, *Future City,* „New Left Review", czerwiec 2003, https://newleftreview.org/issues/ii21/articles/fredric-jameson-future-city [dostęp: 8.08.2025].

[832] Zob. R. Macfarlane, *The Burning Question*, „The Guardian" 24 września 2005, https://www.theguardian.com/books/2005/sep/24/featuresreviews.guardianreview29 [dostęp: 8.08.2025].

[833] Zob. M. Ochwat, *Katastrofa klimatyczna*…, dz. cyt., s. 209.

[834] Zob. M. Ochwat, *Humanistyka odpornościowa w czasach katastrofy klimatycznej,* „Postscriptum Polonistyczne" 2023, nr 2, s. 1–20.

[835] M. Żołkoś, *Fikcje antropocenu*…, dz. cyt., s. 17.

motyli w małej społeczności amerykańskiej staje się katalizatorem debaty o globalnym ociepleniu i jego konsekwencjach. Pisarka zestawia racjonalny język naukowy z potoczną percepcją mieszkańców i mieszkanek wioski położonej pośród Appalachów, traktujących problem klimatyczny jako abstrakcję, co podkreśla znaczenie edukacji i społecznej świadomości w walce o przyszłość planety[836]. W polskim kontekście podobną rolę pełni *Jasność* (2019) Mai Wolny – pierwsza powieść identyfikowana jako rodzima *climate fiction*. Katastrofa w elektrowni jądrowej staje się punktem wyjścia do rozważań nad relacją między polityką, demokracją a kondycją środowiska. Jak zauważa Przemysław Czapliński, tego rodzaju dystopijne narracje często ukazują, że kryzys ekologiczny bywa pretekstem do erozji instytucji demokratycznych i umacniania władzy, co prowadzi do dalszej eksploatacji przyrody[837]. Protagonistka *Jasności* – w odróżnieniu od pozostałych bohaterów i bohaterek powieści – ma świadomość ekologiczną, dostrzega, że degradacja klimatu przekłada się bezpośrednio na relacje społeczne i pogłębia podziały klasowe[838].

W refleksji teoretycznej *cli-fi* osadzane jest także w perspektywie posthumanistycznej. Timothy Morton wprowadził pojęcie hiperobiektów – bytów tak rozległych i czasowo rozciągniętych, że umykają percepcji jednostki, jak globalne ocieplenie czy system gospodarczy[839]. Z kolei Donna Haraway, w koncepcji *Chthulucene*, proponuje odejście od narracji antropocentrycznych ku takim, które akcentują współegzystencję gatunków[840]. Warto także zwrócić na etymologię terminu, neologizmu, który został skonstruowany jako połączenie dwóch źródeł: imienia fikcyjnego bóstwa Cthulhu, stworzonego przez Howarda Phillipsa Lovecrafta w ramach jego autorskiego uniwersum mitologicznego, oraz dwóch greckich rdzeni: *khthôn* i *kainos*. Pierwszy z nich oznacza „ziemię" – rozumianą jako przestrzeń głęboką, pierwotną i podziemną, drugi natomiast odsyła do znaczeń „nowy", „ożywczy", „zapoczątkowujący coś nowego". Haraway rozwija tę koncepcję, opisując *Chthulucene* jako epokę „różnorodnych,

[836] Powieści Kingslover i Wolny szczegółowo omawia Dariusz Piechota, zob. tenże, *W kręgu fikcji klimatycznej (climate fiction). Na marginesie lektury „Lotu motyla" Barbary Kingsolver oraz „Jasności" Mai Wolny*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo" 2022, nr 28, s. 95–110.

[837] Zob. P. Czapliński, *Końca świata nie będzie. Parafraza krytycznoliteracka,* „Teksty Drugie" 2020, nr 1, s. 79.

[838] Zob. D. Piechota, *W kręgu fikcji klimatycznej*…, dz. cyt., s. 95–110.

[839] Zob. T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis 2013, pp. 1–2.

[840] Zob. D. Haraway, *Staying with the Trouble*… dz. cyt., p. 55.

splątanych, oplatających niczym macki Ziemię wpływów i sił”[841] – zarówno twórczych, jak i destrukcyjnych. Jej wizja obejmuje całą panoramę bytów i figur wyobrażeniowych: od bóstw mitologicznych, przez fantastycznonaukowe i kosmiczne byty nadludzkie i nieludzkie, aż po personifikacje ziemskich mocy. Wśród inspiracji filozofka wymienia m.in. Nagów, Gaję, Meduzę, Tangaroę, Terrę, Haniyasu, Spider-Woman, Pachamamę, Ọyę, Gorgonę czy A’akuluujjusi. Zestawienie to celowo otwiera horyzont wyobraźni poza kanon eurocentryczny, wskazując na duchowe i kulturowe tradycje z wielu obszarów świata. Jak zauważa Haraway, są to figury, których Lovecraft – autor kosmologii opartej na lęku przed „Innym” – „nie byłby w stanie ani sobie wyobrazić, ani zaakceptować”[842]. W tym ujęciu *cli-fi* jawi się jako alternatywna narracja, w której katastrofa staje się nie końcem, lecz punktem wyjścia do wyobrażania alternatywnych modeli wspólnoty i koegzystencji[843].

Na tle powyższych rozważań powieść *Gaja. Historia prawdziwa* Piórkowskiej jest szczególnie interesującym przykładem polskiej odmiany *cli-fi*. Przedstawiona w niej wizja świata po katastrofie ekologicznej niewątpliwie wpisuje się w ramy fikcji klimatycznej, a zarazem problematyzuje jej podstawowe założenia. Piórkowska świadomie rezygnuje z konwencji nagłej, „spektakularnej” apokalipsy, typowej dla wielu narracji z tego nurtu, na rzecz przedstawienia katastrofy jako procesu rozciągniętego w czasie. Zagłada w tej perspektywie nie jest jednorazowym załamaniem, lecz powolnym i nieodwracalnym rozpadem ekosystemów, instytucji oraz relacji społecznych, co znajduje odzwierciedlenie w strukturze fabularnej. Akcja utworu rozgrywa się bowiem równolegle w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, tworząc wielowarstwową „mozaikę opowieści”, w której poszczególne płaszczyzny czasowe wzajemnie się przenikają i komentują.

Dariusz Piechota dowodzi, że poprzez taką kompozycję, niczym w przypadku omówionej wcześniej *Almy* Izabeli Filipiak, Piórkowska „nawiązuje do powieści szkatułkowej, łączącej pozornie odrębne historie połączone bohaterami, wydarzeniami oraz przedmiotami”[844]. Tego rodzaju strukturę ilustrują między innymi: zielniki Elizy

[841] Tamże.

[842] D. Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, „Environmental Humanities” 2015, no 6 (1), p. 159.

[843] Zob. A. Derra, *„Twórzmy relacje, a nie dzieci”. Wspólne życie na zniszczonej planecie w chthulucenie Donny Haraway*, „AVANT. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard”2017, nr 8, s. 218.

[844] D. Piechota, *„Gaja. Historia prawdziwa” Barbary Piórkowskiej w zwierciadle*…, dz. cyt., s. 338.

Orzeszkowej, które dla postaci Iona stają się materiałem do rekonstrukcji roślin; powracająca w snach protagonisty tajemnicza kobieta, ukazująca się także młodej badaczce przygotowującej rozprawę habilitacyjną o żarnowcu; czy wreszcie sama roślina – żarnowiec – pojawiająca się w kulminacyjnej scenie z odległej przyszłości, gdy uszkodzona biokopuła powoduje unoszenie się jej nasion w powietrzu. Powtarzalność postaci, przedmiotów i motywów w różnych przedziałach czasowych nie tylko tworzy efekt refrenu, ale także koresponduje z koncepcją katastrofy jako procesu długiego trwania. Twórczyni kontrastuje ze sobą różne formy wiedzy i praktyki badawczej: o ile dawniej studiami nad roślinami zajmowały się kobiety, o tyle w futurystycznym świecie zajęcie to zostaje przejęte przez mężczyzn pracujących w instytucjach muzealnych. Ów „przeskok" sygnalizuje również utratę matrylinearnej więzi ze światem natury. W ten sposób w powieści ujawnia się wymiar ekofeministyczny, w którym kategorie czasu i pamięci stają się narzędziami krytyki kultury patriarchalnej, marginalizującej kobiecą perspektywę i wiedzę cielesno-intuicyjną. Katastrofa klimatyczna, ukazana jako rezultat lekceważenia ostrzegawczych sygnałów Ziemi, nie jest jedynie katastrofą środowiskową, ale także kulturową i cywilizacyjną. Narracyjna mozaika Piórkowskiej odsłania zatem dialektykę antropocenu, w której proces „obumierania planety" rozgrywa się równocześnie w przestrzeni materialnej, instytucjonalnej i symbolicznej.

To właśnie w tym splocie *cli-fi* i perspektywy ekofeministycznej ujawnia się idea gaizmu, która zostaje rozwinięta jako szczególna propozycja wyobraźni postantropocentrycznej. Autorka nie ogranicza się bowiem do diagnozy procesów klimatycznych i ich społeczno-kulturowych konsekwencji, lecz proponuje nowy model relacyjności – oparty na przywróceniu więzi między człowiekiem a Ziemią rozumianą jako żywa, mityczna figura. Gaizm łączy realizm w przedstawianiu materialności zmian klimatycznych z refleksją nad sprawiedliwością środowiskową i otwarciem na mitotwórczy potencjał wyobraźni, zdolnej do przełamywania opozycji natury i kultury, męskości i kobiecości, życia i śmierci. Tak nakreślone ramy ideowe pozwalają odczytać powieść Piórkowskiej nie tylko jako narrację z zakresu *climate fiction*, ale również jako literacki projekt rozwijający gaizm w jego wymiarze symbolicznym i mitycznym. W tym kontekście interesująca okazuje się nie tylko problematyka utworu, a także sposób, w jaki Piórkowska konstruuje figurę Gai oraz jakie nadaje jej funkcje w strukturze utworu.

Pierwsze mityczne komponenty ujawniają się już na poziomie narracyjnej organizacji powieści. Dariusz Piechota zwraca uwagę na szczególnie interesujący zabieg zastosowany przez Barbarę Piórkowską, który wyraźnie koresponduje z tym, który Olga Tokarczuk przedstawiła w *Empuzjonie*. Otóż we wspomnianej mozaikowości *Gai*, przejawiającej się w wielości przeplatających się perspektyw, można dostrzec pewną prawidłowość: narracja pierwszoosobowa zostaje przypisana wyłącznie kobietom. To właśnie one – tytułowa planeta-Gaja, dziewiętnastowieczne zielarki, współczesna naukowczyni-botaniczka czy kobiety prowadzące narracje snów i wizji – otrzymują głos, umożliwiający im niezapośredniczone opowiedzenie własnej historii. Odmienny charakter mają natomiast partie fabuły, w których pojawiają się bohaterowie męscy (reprezentowani przez żyjącego w futurystycznym mieście Iona): te fragmenty zawierają narrację trzecioosobową, dystansującą, obiektywizującą, a tym samym pozbawiającą mężczyzn pełnej sprawczości w kreowaniu własnego dyskursu[845].

Ten dysonans nie jest przypadkowy, lecz wpisuje się w świadomą strategię ekofeministyczną. Kobiety zostają ukazane jako depozytariuszki pamięci, wiedzy i więzi z naturą, a ich głosy legitymizują narrację mityczną i organiczną. Męskie opowieści są przedstawione „z zewnątrz", z dystansu, co wskazuje na to, że relację bohaterów ze światem można uznać za bardziej chłodną, analityczną, technokratyczną. Taki kontrast nie tylko wzmacnia dualizm natury i kultury (żeńskiego i męskiego porządku), ale również pozwala uchwycić, jak w powieści Piórkowskiej realizuje się idea gaizmu: oddanie głosu Ziemi i jej reprezentantkom, które nie tylko opowiadają świat, a także go współtworzą. Już sam rozkład „głosów" narracyjnych antycypuje mityczne figury kobiecości, niejako lokując je w archetypach Matki Ziemi.

Na tle dotychczasowych obserwacji znaczący wydaje się początek powieści, osobliwa, autotematyczna wypowiedź tytułowej Gai, określającej samą siebie mianem „SuperZiemi". To ważny gest narracyjny: głos zostaje oddany samej planecie, która od pierwszych stron zostaje uczyniona równoprawną, a właściwie główną bohaterką tekstu. Jej wyznanie utrzymane jest w formie prologu o charakterze kosmogonicznym, przypominającego rewers biblijnej *Księgi Rodzaju*. Wbrew antropocentrycznym oczekiwaniom Gaja to nie figura troskliwej, ale wymagającej ochrony i opieki, matki, lecz

[845] Zob. D. Piechota, *„Gaja. Historia prawdziwa" Barbary Piórkowskiej w zwierciadle*…, dz. cyt., s. 338.

byt samowystarczalny, zdystansowany wobec stworzonego przez siebie życia i – co najistotniejsze – obojętny wobec ludzkich prób jego ratowania:

> niektórzy jednak usilnie twierdzą, że potrzebuję pomocy. Idą w manifestacjach, narzekają, organizują zbiórki. Niby dlaczego trzeba pomagać komuś, kto swobodnie interferuje z gładką falą najbliższej gwiazdy? Ba – może stwarzać światy, przenosić zwierzęta i rośliny z jednego kontynentu na drugi, ożywiać i odbierać życie, ściągając wodę pod skórę, pod swój wytatuowany pustynią naskórek. Jednym swoim oddechem jestem w stanie przekreślić ludzkie wysiłki, a wy rozmyślacie o pomocy? […] Zrodziłam się z chaosu i w nim mam specjalizację. Mity stworzyłam, bo inaczej nie dało się wam o mnie opowiedzieć, ograniczeń percepcji nie pokona się w tysiąc lat. […] Wciąż […] opowiadam, tkając informacje ze skał, liści i chmur; wciąż jestem pierwotną matką, która koi lęki przy wieczornym mleku, ale nic nie rozumiecie[846].

W wypowiedzi Gai w przewrotny, wręcz ironiczny sposób zostaje zdekonstruowany utrwalony model ekologii, zgodnie z którym świat natury jest podporządkowany ludzkiej trosce, opiece i działaniom ratunkowym. Piórkowska odwraca tę logikę: to nie planeta wymaga pomocy człowieka, ale to człowiek – uwikłany w ograniczenia własnej percepcji, niepotrafiący wyjść poza własną perspektywę – okazuje się niezdolny do uchwycenia rzeczywistej skali oraz dynamiki procesów planetarnych. W tym sensie narracja wpisuje się w opisywaną przez Timothy'ego Mortona kategorię „hiperobiektów", czyli zjawisk rozciągniętych w czasie i przestrzeni, które wymykają się poznawczym możliwościom jednostki[847]. Katastrofa klimatyczna, procesy geologiczne czy biosferyczne nie potrzebują interwencji człowieka, bowiem nie jest on w stanie w pełni ich pojąć ani nad nimi zapanować[848].

Oddanie inicjalnego głosu Gai nie jest wyłącznie efektownym zabiegiem narracyjnym, lecz pełni funkcję konstytutywną dla całej powieści. To właśnie perspektywa planety – rozumianej zarówno dosłownie, jako żywy organizm, jak i metaforycznie, jako mitologiczna figura – nadaje ton opowieści i wyznacza granice interpretacyjne kolejnych partii narracyjnych. Poszczególne głosy bohaterów i bohaterek, przedstawiane w trybie autonomicznym, układają się w wielogłos, którego zwornikiem pozostaje Gaja. Wszystkie ludzkie doświadczenia – lęki, nadzieje, projekty badawcze czy sny – są podporządkowane nadrzędnej planetarnej narracji, w której ludzkość jawi się

[846] B. Piórkowska, *Gaja*…, dz. cyt., s. 10.

[847] Koncepcję Mortona szczegółowo omawia m.in. Anna Barcz: taż, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie" 2018, nr 2, s. 75–87.

[848] Zob. tamże.

jako element ekosystemu większego niż tylko podmiot decydujący o przebiegu swojej indywidualnej opowieści.

Piórkowska rozwija też wątki tzw. hipotezy Gai sformułowanej w latach siedemdziesiątych XX-tego wieku przez Jamesa Lovelocka. Według badacza, „cała powierzchnia na Ziemi, wraz z żywymi istotami, jest swego rodzaju superorganizmem”[849] zdolnym do utrzymania homeostazy niezależnie od ludzkiej ingerencji. Jak referuje Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska, wizja „Matki Ziemi, kochającej i cierpiącej Gai jest o wiele pożyteczniejszym sposobem na zmianę postaw wobec niej niż diagnozy operujące abstrakcjami typu «system krytyczny» czy «emergentna nowa jakość»”[850]. Ziemia nie jest więc biernym obiektem, ale żywą i autonomiczną całością, która nie tylko przetrwa ludzkość, ale również nadaje sens jej egzystencji. Włączenie tej perspektywy w konstrukcję świata przedstawionego nadaje fabule kierunek oparty na logice wzajemnych powiązań: to, co antropogeniczne, jawi się jako zakłócenie porządku, a zadaniem narracji staje się odsłanianie erozji środowiska naturalnego i możliwości jego naprawy. W tej konfiguracji bohaterki i bohaterowie funkcjonują w polu odpowiedzialności wobec żywej, reagującej całości – ich działania nabierają znaczenia moralnego, a opowieść rozwija się ku etyce współistnienia, rekonsyliacji i twórczej reorganizacji relacji człowiek–Ziemia.

Jednocześnie w kreacji planety-bohaterki wyraźne są również analogie do kontrhipotezy Medei, sformułowanej przez Petera Warda, jednego z najważniejszych krytyków Lovelocka[851]. Ward, w publikacji o wymownym tytule *Hipoteza Medei. Czy życie na Ziemi zmierza do samounicestwienia?* (2010) odrzuca wizję Ziemi jako harmonijnego organizmu na rzecz przekonania o antropocenicznej brutalności natury i proponuje obraz planety, której procesy mogą – na skutek własnej wewnętrznej dynamiki – działać przeciwko trwaniu różnych form życia. W opinii badacza:

> [s]amo życie, ze względu na jego wrodzony, darwinowski charakter, jest życiobójcze, samobójcze i tworzy w stosunku do systemów ziemskich [..] serię pozytywnych sprzężeń zwrotnych, które szkodzą późniejszym pokoleniom. Tak więc samo życie doprowadzi do

[849] J. Lovelock, *Gaja. Nowe spojrzenie na życie Ziemi*…, dz. cyt., s. 8.

[850] D. Wężowicz-Ziółkowska, *Dźwignie wyobraźni epoki antropocenu: gaizm*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2023, nr 11, s. 23.

[851] Spośród jego krytyków i oponentów warto wymienić jeszcze np. Paula Crutzena, Jamesa Kirchnera, Richarsa Dawkinsa czy Nielsa Eldredge’a.

> swego końca [..] poprzez doprowadzenie temperatury, składu atmosfery i/lub obiegu pierwiastków do poziomów nieprzyjaznych dla jego kontynuacji[852].

Wprowadzenie tej perspektywy do struktury powieściowej fabuły powoduje przesunięcie akcentów: narracja zyskuje rysy katastroficzne, a relacja człowieka z otoczeniem przestaje opierać się na możliwościach naprawy i współdziałania, ale na doświadczeniu bezradności wobec sił, które nie są opiekuńcze ani moralne. Wykorzystanie postaci Medei, a zwłaszcza konotowanego z nią archetypu antymatki, nadaje opowieści tonację tragiczno-apokaliptyczną oraz podważa zasadność ludzkich oczekiwań wobec planety.

Kontrast tych hipotez otwiera dodatkową warstwę interpretacyjną, szczególnie istotną przy lekturze z perspektywy ekofeminizmu. Lovelockowska Gaja zostaje wykorzystana przez Piórkowską jako figura inkluzywnej genealogii – podmiot zdolny do włączenia kobiecych doświadczeń do ekologicznego porządku (ucieczka kobiet w przestrzeń kosmiczną i pod ziemię, zahamowanie procesów reprodukcyjnych i rozwoju całego ekosytemu). Medea Warda nakierowuje interpretację na model radykalnie odmienny: Ziemia „odrzuca" antropocentryczne założenia i staje się polem rewanżu, gwałtownej rewizji hierarchii, współsprawczynią procesów kontestacyjnych, bowiem uzasadnia przemoc jako mechanizm „przywracania równowagi". Medeiczna logika Ziemi zakłada więc opowieść bardziej apokaliptyczną niż opiekuńczą, przesuwając akcent z ekologicznej symbiozy na destrukcyjne impulsy biosfery (walka mężczyzn z naturą, konieczność odizolowania się od nieprzyjaznego środowiska i tworzenie miast będących sztucznymi ekosystemami).

Zarysowane napięcie pomiędzy Gają a Medeą pozostaje spójne z kluczowymi diagnozami feministycznymi dotyczącymi dualistycznych struktur myślenia właściwych kulturze Zachodu. Val Plumwood zwracała uwagę, że kobieta przez wieki przypisywana była „Naturze", a mężczyzna – „Historii", przy czym ta druga domena zawsze uzyskiwała wyższy status. Dualizmy typu: rozum–emocje, ciało–umysł, kultura–natura, produkcja–reprodukcja, publiczne–prywatne, konsekwentnie deprecjonowały to, co „kobiece" i „naturalne", przypisując znaczenie temu, co „męskie" i „kulturowe"[853]. Piórkowska wyraźnie gra tymi kategoriami, multiplikując je w swojej wizji przyszłości: wykreowane

[852] P. Ward, *Hipoteza Medei. Czy życie na Ziemi zmierza do samounicestwienia?*, tłum. M. Batley, Warszawa 2010, s. 61.

[853] Zob. V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*…, dz. cyt., pp. 42–43.

przez nią laboratoria i inne instytucje badawcze są domeną mężczyzn, opartą na rygorze naukowości i kontroli emocji. Przypomnijmy, że Ion, jeden z protagonistów futurystycznej części fabuły, regularnie przyjmuje farmaceutyki regulujące nastrój, a jego sny i irracjonalne doświadczenia muszą być zgłaszane odpowiednim urzędnikom. Męski świat przyszłości to przestrzeń, w której wszelkie przejawy afektu, wyobraźni czy marzeń uznaje się za anomalie[854].

Wbrew odczytaniu zaproponowanemu przez Piechotę, który zauważa, że pisarka bezpośrednio „przeszczepia" wspomniane dualizmy[855], redukowanie tej wizji do prostego powielenia binarnego schematu płci może zubażać interpretację. Wydaje się bowiem, że Piórkowska nie tyle rekonstruuje wspomniane opozycje, ile raczej je performatywnie obnaża i ironicznie wyostrza. Męski świat nauki i kontroli zostaje tu ukazany jako przestrzeń martwoty, jałowości, wyczerpania, podczas gdy kobiecy (zarówno w wymiarze historycznym, jak i mitycznym) oferuje alternatywny rezerwuar sensów i rytuałów, które wprowadzają łączność między ludźmi a Ziemią. To nie tyle „naturalizacja kobiety", ile próba odzyskania narracyjnej sprawczości przez kobiece głosy, które ujawniają własną epistemologię – splecioną z mitami, podaniami, snami i obrzędami.

Ten „pierwiastek kobiecy" znajduje szczególnie wyrazistą egzemplifikację w przywoływanych w powieści elementach słowiańskiej duchowości. Ludowe wierzenia i podania – przywołujące m.in. boginki strzegące lasów i dzikich przestrzeni – zostają wpisane w fabułę jako kontrapunkt dla destrukcyjnej działalności stechnicyzowanego męskiego świata. Znamienny jest tu wątek Joasa, który wybiera się do lasu, aby ściąć drzewo. Spotkanie z tajemniczymi kobietami, ucieleśniającymi moc i sprawczość przyrody, wywołuje u niego nie tyle fascynację, ile przerażenie i poczucie własnej bezradności. Las, ucieleśniony w postaci kobiecych bytów, staje się przestrzenią oporu wobec patriarchalnej eksploatacji – jako topos, w którym spotykają się mityczna i ekofeministyczna wyobraźnia występują przeciwko eksploatacji:

> Nic jeszcze przecież nie zrobiłem, a puszcza, to już byłem pewien, że też jest kobietą, nieznanym mi prostym lasem z wytyczonymi ścieżkami i zwierzyną łowną gotową na poświęcenie dla mej strawy, o nie – miast tego wściekłą o niebieskich oczach wiedźmą, która

[854] Zob. D. Piechota, *„Gaja. Historia prawdziwa"*…, dz. cyt., s. 339.
[855] Zob. tamże.

> dziś ugotuje mnie, nie jelenia, w swoim kotle na wieczerzę. Puszcza wrzasnęła, aż na chwilę ogłuchłem[856].

Szczególnie znaczącym motywem staje się figura puszczy – przestrzeni powracającej w różnych planach czasowych i pełniącej funkcję symbolicznego pomostu między przeszłością a teraźniejszością. Puszcza jawi się tu jako miejsce graniczne, w którym zaciera się opozycja natura–kultura, jednocześnie „sytuując się na granicy wielu światów, epok, przypominając człowiekowi o jego archaicznych źródłach, o nieustannie towarzyszącym mu komponencie «dzikości»"[857]. Nieprzypadkowo więc w narracji pojawia się postać Elizy Orzeszkowej, której fascynacja światem roślin i ludową botaniką wpisuje się w dziewiętnastowieczne zainteresowanie etnografią, folklorystyką i socjologią. Orzeszkowa gromadziła zielniki, publikowała w czasopiśmie geograficzno-etnograficznym „Wisła", a także czerpała wiedzę od lokalnych zielarek, traktując je jako depozytariuszki unikatowej, przekazywanej ustnie tradycji[858]. Piórkowska wykorzystuje ten trop, przedstawiając Orzeszkową w dialogu z dwiema niepiśmiennymi znachorkami – z jednej strony podkreślając ich pierwotność i „dzikość", z drugiej zaś eksponując dar tworzenia mikstur i eliksirów, który wykracza poza racjonalną wiedzę:

> inna trochę, ale też jakby granicę między światami dostrzegająca, książek jej nie czytałam, bo nie umiem, sama mi czasem lektury cytowała, jak opisała co ziołowego, ale tak mi się to widzi. Albo jak te z puszczy strażniczki dzikowskiej lepiej z nimi nie zadzierać bo w głębi lasu nie tylko leczenie ziołami jest im doskonale znane, ale i wojna, i pierwotna magia[859].

Zielarki te, określane mianem hab (co można interpretować jako skrót od angielskiego słowa *habitat*, podkreślający ich związek ze środowiskiem naturalnym), są strażniczkami lasu i wspólnot, kobietami obdarzonymi mocą leczenia, ale też zdolnościami wykraczającymi poza fizyczność. Chronią swoje plemiona nie tylko przed głodem czy chorobami, lecz także przed duchowym rozpadem – ich mądrość ma wymiar praktyczny i symboliczny:

---

[856] B. Piórkowska, *Gaja*…, dz. cyt., s. 50.

[857] A. Ubertowska, *Pisanie puszczy. Ekonomie dyskursu ekokrytycznego i postkolonialnego,* „Teksty Drugie" 2017, nr 6, s. 197.

[858] Wspominają o tym m. in. S. Kaszak, *Z miłości do (kresowej) flory. Pasja botaniczna nadniemeńskiej pisarski*, „Sztuka Edycji" 2020, nr 1; H. Ozonkowa, *Zielnik Pani Elizy*, „Ziemia Lidzka" 2004, nr 1; B. Kuźnicka, *Zielniki i albumy folklorystyczne Elizy Orzeszkowej*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki" 2006, nr 51/52; A.M. Kielak, *Eliza Orzeszkowa – znawczyni sztuki zielarskiej*, „Analecta" 2007, nr 1; E. Kuliś, *O etno(graficznych) zainteresowaniach Elizy Orzeszkowej* [w:] *Fascynacja, zachwyt, zakręcenie w polskiej literaturze XIX i początków XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, K. Warska, Gdańsk 2016.

[859] B. Piórkowska, *Gaja*…, dz. cyt., s. 82–83.

> wiedzą więcej, potrafią zajrzeć w zaświaty i nawet uzdrowią, jak kto na to gotowy. Każde plemię ma swoją habę i każda haba odpowiada za swoich ludzi. Wiemy o tym, że mądrość kobiet ratuje przed głodem, znojem i szaleństwem, tak to z natury wyszło i tak z tym żyjemy[860].

Tak skonstruowana figura przywodzi na myśl kobiece postaci z *Heks* Agnieszki Szpili, wiedźm odgrywających rolę strażniczek choć osadzonych w odmiennym estetycznym rejestrze. U Szpili radykalna obscena i cielesna transgresja demaskowały patriarchalne porządki, u Piórkowskiej natomiast haby wpisane są w długą ciągłość ekofeministycznych tradycji, w których kobieca wiedza łączy naturę, duchowość i troskę:

> znały zwierzęta i ptaki lepiej niż inni, potrafiły też wróżyć z liści i gdy trzeba było, zamieniały krew ludzi w pył, aby nie szkodzili. Umiały również przeprowadzić zmarłych przez zasłonę między światami, dawały napary na chore głowy i gardła, nastawiały, co było złamane, a co krwawiło – zatrzymywały w miejscu samym słowem. Dzisiaj mówimy ciszej, bo cisza jest ceną za przetrwanie plemienia[861].

Haby stanowią personifikację idei gaizmu, gdyż ich mądrość nie sprowadza się do opieki nad wspólnotą, ale stanowi część większego, kosmicznego porządku. Ich relacja z naturą jest nierozerwalna: nie tyle „opiekują się" Ziemią, ile są jej uosobieniem, medium, przez które Ziemia przemawia. W tym sensie cisza, o której mowa w powieści, ma wymiar rytualny i mityczny – jest nie tylko strategią przetrwania wspólnoty, ale także formą komunikacji z tym, co wykracza poza język i racjonalny dyskurs. To „milczenie Gai", które w kulturze patriarchalnej mogło być odczytywane jako śmierć planety, u Piórkowskiej odzyskuje znaczenie – jako głos pierwotny, nienazwany, a zarazem wszechogarniający. Cisza symbolizuje ambiwalencję losu kobiet posiadających wiedzę – z jednej strony stanowią one fundament ochrony i wsparcia wspólnoty, z drugiej jednak ich wyjątkowe zdolności mogą stać się przyczyną wykluczenia i przemocy. Tak rozumiana cisza ma ambiwalentne znaczenie, to zarazem praktyka ochrony i wyraz ostracyzmu. W tradycji ludowej często była udziałem zielarek utożsamianych z wiedźmami czy czarownicami.

Motyw puszczy powraca również na współczesnym planie czasowym powieści, m.in. w historii botaniczki piszącej pracę habilitacyjną o żarnowcu. Bohaterka, rezygnując z mięsa i alkoholu, wybiera życie w harmonii z naturą, a zarazem – w duchu akademickiego rygoru – analizuje symptomy zmian klimatycznych: wysychanie ziemi, osuwanie się klifów, obumieranie roślin. Puszcza staje się nie tylko miejscem i

[860] Tamże, s. 56.
[861] Tamże, s. 58.

przedmiotem badań, lecz także przestrzenią, w której przeszłość (zielarki, Orzeszkowa) spotyka się z teraźniejszością i przyszłością.

Symbolika żarnowca stanowi dopełnienie mitologicznego „krajobrazu" powieści. Roślina ta powraca w utworze na różnych planach czasowych, stając się czymś więcej niż tylko elementem botanicznym – to swoisty znak trwania i pamięci natury. Żarnowiec, znany z odporności i zdolności do wzrastania na ubogich, piaszczystych glebach, był w kulturach europejskich uznawany za roślinę związaną z regeneracją i powrotem życia po katastrofie[862]. W tradycjach celtyckich uchodził za roślinę oczyszczającą i apotropeiczną, paloną podczas rytuałów przesilenia letniego, aby odpędzać złe moce i zapewnić płodność ziemi. W folklorze polskim natomiast przypisywano mu właściwości magiczne – używano go w praktykach ochronnych, a także jako rośliny granicznej, sygnalizującej przejście między światem ludzi a światem duchów[863]. W kulminacyjnej scenie powieści, gdy nasiona żarnowca unoszą się w powietrzu w wyniku uszkodzenia biokopuły, obraz ten staje się niemal apokaliptycznym, ale i zarazem odradzającym rytuałem – zapowiedzią, że życie, choć w innej formie, będzie kontynuowane. Kulturowe znaczenie żarnowca splata się tu z kobiecymi narracjami: dziewiętnastowieczne zielarki, współczesna botaniczka i futurystyczne laboratoria orbitują wokół tej samej rośliny, która staje się symbolicznym medium pamięci. Jej obecność łączy przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, tworząc mityczną oś czasu. W tym sensie można dostrzec bliskość *Gai* do kosmogenicznych opowieści o roślinach jako znakach życia: żarnowiec pełni rolę *axis naturae*, podobnie jak kosmiczne drzewo Yggdrasil w mitologii nordyckiej czy święty dąb w wierzeniach Celtów[864]. Gaizm Piórkowskiej wyraża się właśnie w takim splocie – literatura staje się medium odzyskiwania mitów, które mówią nie o dominacji człowieka nad Ziemią, ale o współuczestnictwie i współodpowiedzialności wobec planety rozumianej jako żywa „całość".

Powrócę raz jeszcze do męskich postaci. Obok polifonicznych kobiecych narracji, osnutych wokół mitologii, przyrody i pamięci, w *Gai* pojawiają się bowiem także głosy męskie. Najbardziej wyrazistym z nich jest Ion – badacz żyjący w futurystycznym mieście.

[862] Zob. J.G. Frazer, *Złota gałąź*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1996, s. 215–218.

[863] Zob. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Warszawa 1962, s. 88–89.

[864] Zob. N. Pennick, *Celtic Sacred Landscapes*, London 1996, pp. 134–136.

Kontakt bohatera z naturą ogranicza się do prób rekonstrukcji wymarłych gatunków roślin, prowadzonych w oparciu o dziewiętnastowieczne zielniki.

Krajobraz przyszłości przypomina sterylne laboratorium. Życie toczy się wewnątrz biokopuł, chroniących mieszkańców przed skutkami radykalnych zmian klimatycznych i aktywnością nadmiernie „rozżarzonego" słońca. Dominującym materiałem cywilizacji jest bielplastik – tworzywo o wszechstronnych zastosowaniach, ekologiczne i biodegradowalne, ale zarazem monotonne, niepozwalające na jakąkolwiek różnorodność estetyczną. Białe kopuły, ulice i przedmioty codziennego użytku tworzą jednolitą, zdehumanizowaną przestrzeń, w której brakuje barw naturalnego świata. Nieobecność kolorów wydaje się znacząca: to nie tylko wynik niedostępności roślinnych barwników, lecz przede wszystkim znak utraty kontaktu z przyrodą i jej bogactwem. W takim otoczeniu również dieta mieszkańców zostaje zredukowana do prostych, funkcjonalnych posiłków z alg – efektywnych, lecz pozbawionych różnorodności i smaku, odzwierciedlających ubożenie wyobraźni:

> bielplastiku używano do wszystkiego: budowy domów, dróg, balustrad, konstruowania mebli, ubrań oraz rzeczy użytku codziennego – cieńszy czy grubszy sprawdzał się w każdej możliwej postaci i formie, dawał się kształtować w dowolny, nawet bardzo skomplikowany sposób. Ekologiczny, zdatny do recyklingu i biodegradowalny, miał tylko jedną wadę, która powodowała, że Pięćset Czternastka, a także jej wszystkie zabudowane na tym samym planie koleżanki, wyglądały identycznie: niedający się zmienić kolor[865].

Co więcej, emocje i sny bohaterów podlegają ścisłej kontroli. Ion, podobnie jak inni naukowcy, musi przyjmować farmaceutyki regulujące nastrój i raportować swoje sny przełożonym. Władza stara się eliminować wszelkie przejawy irracjonalności, traktując je jako zagrożenie dla efektywności badań. Paradoks polega jednak na tym, że właśnie w snach powracają obrazy utraconej, żywej natury – pełnej kolorów, wody i roślin. Stanowią nieświadome przypomnienie o utraconej relacji z przyrodą, a zarazem tęsknotę za pierwiastkiem kobiecym utożsamianym z Naturą. Równie znaczące są refleksje dotyczące technonaukowej pychy. W jednej z rozmów dyrektor instytutu sugeruje, że rekonstrukcja roślin może prowadzić do stworzenia „ulepszonych" gatunków – wizja ta, choć brzmi postępowo, budzi niepokojące skojarzenia z eugeniką i biopolityką, gdzie natura staje się materiałem poddanym manipulacji, a naukowcy roszczą sobie prawo do roli demiurgów nowego świata. Piórkowska w ten sposób ironicznie problematyzuje

[865] B. Piórkowska, *Gaja*…, dz. cyt., s. 66.

współczesne dyskusje o biotechnologii i genetyce, unaoczniając zagrożenie wynikające z oddzielenia wiedzy naukowej od etyki.

Świat przyszłości, choć pozornie uporządkowany, okazuje się niepełny i kaleki. Brakuje w nim kobiet, których nagłe zniknięcie obrosło legendami i fantastycznymi opowieściami:

> kiedy w dwudziestym pierwszym wieku zniszczono Gaję tak, że przestała wydawać plony i wytwarzać świeże powietrze, okazało się, że populacja ludzka bez nich nie przetrwa, a zasób ludzki gwałtownie się kurczy. Zaczęły wymierać zwierzęta i rośliny, a potem odchodzić z tego świata kobiety. […] Tego procesu do dziś nie udało się naukowo wyjaśnić, tak jakby planeta postanowiła wygasić nie tylko siebie, ale i w sytuacji, gdy sama nie może dawać życia, zabrać wszystkie żeńskie istoty ze sobą […]. Istniała wprawdzie legenda o tym, że jakaś część kobiet uciekła […] spod okrutnych rządów mężczyzn, dotarła w statkach powietrznych na orbitę i do dziś krąży wokół Gai […]. Inna mówiła o kobiecych plemionach ukrytych głęboko pod powierzchnią, w zielonych jaskiniach pełnych wodospadów, które tworzyły podziemne rzeki, i grotach wypełnionych mchem[866].

Fakt ten ma fundamentalne znaczenie: patriarchalny świat mężczyzn, którzy ocaleli, okazuje się niezdolny do wytwarzania życia w naturalny sposób. Rozmnażanie odbywa się poprzez klonowanie, a zarodki rozwijają się w sztucznych, plastikowych łonach. Tym samym męska cywilizacja, deklarująca triumf racjonalności i postępu, ujawnia swoją bezradność wobec natury i jej procesów. Można mówić tu o przewrotnej polemice Piórkowskiej z tradycją patriarchalną hołdującą potędze intelektu jako domeny mężczyzn: świat mężczyzn zostaje ukazany jako sterylny, odhumanizowany, pozbawiony emocji i wyobraźni. Nawet święta i rytuały – takie jak obchodzony corocznie Dzień Odrodzenia Cywilizacyjnego – są podporządkowane ideologii autorytarnego państwa i służą do gloryfikacji waleczności oraz poświęcenia kolejnych pokoleń mężczyzn. Pełne patosu wystąpienia dyrektora instytutu, brzmią niczym karykatura retoryki totalitarnej.

Zestawiając tę perspektywę z narracjami kobiecymi, można dostrzec zamysł Piórkowskiej: męski świat, choć pozornie ma przewagę, ostatecznie jest wtórny wobec narracji Gai i opowieści bohaterek. To właśnie Gaja – planeta-matka – organizuje całość powieści i ujawnia, że racjonalny porządek nie może istnieć samodzielnie. Dlatego narracja Iona i jego świata pozostaje podporządkowana ramie mityczno-planetarnej, co stanowi istotny element gaizmu: idei przezwyciężającej antropocentryczne i patriarchalne wizje historii, traktującej ludzkość jako część większej, ziemskiej wspólnoty.

[866] Tamże, s. 70–71.

W zakończeniu powieści kobiety, jak wynika z późniejszych wydarzeń, powracają na Ziemię. Rozpowszechnione wśród mężczyzn plotki, jakoby miały przebywać w statkach kosmicznych zawieszonych na orbicie planety, a także mieszkać pod powierzchnią globu, okazują się prawdziwe. Interesujące w tym kontekście jest również to, że odizolowanie wymusiło na nich stworzenie alternatywnej, matriarchalnej, społeczności:

> wyszłyśmy z naszej arki w strugach deszczu, tak jak to przewidziała Najwyższa Kapłanka. Woda obmywała nam twarze, mocne strumienie. Życia płynęły po naszych ramionach, rękach, nogach, przepływały przez piersi i joni, toczyły się siłą grawitacji do ciała Czcigodnej Matki. Przeżyłyśmy upadek z nieba dość spokojnie, mimo olbrzymiego pędu w dół i szczęku metalu – albowiem wszystko było zaplanowane już wcześniej, tak jak to, powtarzamy, przepowiedziało serce najstarszej z nas[867].

Podobnie jak w *Heksach* dochodzi tutaj do ekofeministycznej rewolty: kapłanki ustanawiają nowy porządek i wspiera je sama Gaja, która, wraz z ich powrotem, budzi się do życia i „odnawia" zniszczoną florę i faunę. Przywołany fragment powieści można wpisać w kontekst biblijny. Symbolika „arki" – statku, którym kobiety powracają na Ziemię – wydaje się szczególnie znacząca. Nawiązanie do mitu potopu nie jest wyłącznie metaforą przetrwania, ale także radykalnym „prze-pisaniem" opowieści: jeśli w tradycji judeochrześcijańskiej to Noe, mężczyzna, pełnił funkcję strażnika życia i zawarł przymierze z Bogiem, tutaj rolę tę przejmują kobiety-kapłanki, które dzięki odosobnieniu i kontaktowi z Gają stają się przywódczyniami nowej wspólnoty. Ich powrót nie jest więc wyłącznie triumfem nad męskim porządkiem, lecz aktem kosmicznego odnowienia.

W tym miejscu Piórkowska nawiązuje do tropów charakterystycznych dla ekofeminizmu – rewaloryzacji kobiecości poprzez jej związki z naturą, cyklem, rytuałem i wspólnotą. Kobiety w powieści tworzą matriarchalny porządek, w którym wiedza, religia i biologia łączą się w jeden system, a ich praktyki przypominają rytuały inicjacyjne, obecne zarówno w tradycjach archaicznych, jak i w (nie tylko) literaturze współczesnej[868].

[867] Tamże, s. 131.

[868] Mam tu na myśli postfeministyczne utopie i narracje *cli-fi*, w których pojawia się motyw wspólnot kobiecych. Jako przykłady mogą posłużyć powieści Ursuli K. Le Guin, zwłaszcza *Wydziedziczeni* (1974) i *Wracać wciąż do domu* (1985), gdzie świat organizowany przez kobiety i mniejszości opiera się na egalitarnych zasadach, zakorzenionych w rytuałach i micie. W literaturze afroamerykańskiej szczególne znaczenie ma *Przypowieść o siewcy* (1993) Octavii E. Butler, w której bohaterka tworzy alternatywną religię – Earthseed – opartą na micie transformacji i wspólnoty, co przypomina działania kapłanek w *Gai…*. Można wskazać także na serial (będący ekranizacją powieści z 2016 roku o tym samym tytule) *The Power* (2023) w reżyserii Naomi Alderman, gdzie kobiety zyskują zdolność generowania energii elektrycznej, co staje się podstawą globalnej rewolty społeczno-politycznej.

To, co wcześniej było traktowane jako „irracjonalne” – sny, emocje, magia, rytuał – zostaje fundamentem alternatywnej cywilizacji.

Powrót kobiet wpisuje się w logikę gaizmu, rozumianego jako projekt przywracania równowagi między człowiekiem a planetą poprzez mit, symbol i wyobraźnię. Gaizm nie neguje nauki, ale pokazuje, że to nie ona, lecz rytualny i duchowy powrót do wspólnoty z Gają może otworzyć nową perspektywę planetarnego życia. Dlatego wizja Piórkowskiej to „optymistyczna apokalipsa”, która nie kończy historii: uruchamia nową narrację, w której kobiecość, natura i mit stanowią nierozerwalną całość. To także powieść, w której branding kulturowy i ideę gaizmu można zaobserwować w splocie trzech porządków: krytycznej refleksji nad antropocenem (konwencja *cli-fi*), reinterpretacji mitów (zarówno kosmologicznych jak i słowiańskich) oraz ekofeministycznego postulatu odzyskania podmiotowości kobiet i ich więzi z naturą. To właśnie w tej kombinacji ujawnia się charakterystyczna „marka” pisarstwa Piórkowskiej – oparta nie tyle na wizji katastrofy w stylu hollywoodzkim, ile na idei ciągłego procesu odradzania i uobecniania mitów we współczesnym doświadczeniu.

Zastosowane przez autorkę elementy mityczne – personifikacja Gai, obecność boginek, hab i zielarek, a także powracające symbole roślinne, zwłaszcza żarnowiec – budują narrację, w której kobiece doświadczenie zostaje splecione z rytuałem opieki, pamięci i duchowej rewolty. Piórkowska wykorzystuje słowiańskie imaginarium nie jako element folklorystycznej dekoracji, ale nośnik alternatywnej ontologii, w której natura i kultura nie istnieją w rozdzieleniu, a współdziałają w cyklach destrukcji i regeneracji.

Pojawiające się w obu analizowanych powyżej powieściach wątki słowiańskie (a także kwestia ich autentyczności) otwierają pole do dyskusji nad ostatnią z zaobserwowanych przeze mnie idei w tej formie palingenezy mitów w polskiej prozie kobiet, jaką jest idea indygenizacji.

### III.3. Idea indygenizacji: mit a fantazmat słowiańszczyzny

Rozważania o ideach brandingu kulturowego jako formie palingenezy mitów w polskiej prozie kobiet po 2000 roku kierują ku jednemu z najbardziej problematycznych i zarazem kontrowersyjnych obszarów rodzimej humanistyki, którym jest mitologia słowiańska. Jej recepcja, a przede wszystkim kwestia autentyczności, pozostaje od dekad obiektem sporów, co trafnie podsumował Stanisław Urbańczyk, stwierdzając, że „historia badań nad religią Słowian jest historią rozczarowań”[869]. Pojawiający się tutaj dysonans pomiędzy potrzebą (re)konstrukcji a kategorią fantazmatu, między dążeniem do odkrycia „czystych źródeł” a kreowaniem nowych narracji tożsamościowych, szczególnie silnie wybrzmiał już w epoce romantyzmu.

W pierwszej połowie XIX wieku szeroko pojmowany mit „słowiańskości” zaczął pełnić funkcję narzędzia kulturowego i narodowego samookreślenia. Kluczową rolę odegrał tutaj Zorian Dołęga-Chodakowski (a właściwie Adam Czarnocki), „potężny, tajemniczy i mało znany mąż”[870], który w rozprawie *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (1818) pisał, że „nie masz narodu, który by nie miał swoich dawnych obrzędów i podań, nie masz narodu, który by je dla siebie samego uważał za małe i niskie”[871]. To wezwanie do „zbierania starożytności narodowych” nie stanowiło zatem praktyki czysto erudycyjno-kolekcjonerskiej, lecz miało charakter postulatu polityczno-kulturowego: słowiańszczyzna *sensu largo* miała zostać ugruntowana jako podstawa antylatynizmu, alternatywa wobec dominacji wzorców łacińsko-chrześcijańskich oraz kulturowych modeli zachodnioeuropejskich. Równolegle rozwijała się romantyczna estetyzacja pogaństwa, która w literaturze polskiej przybrała bardzo różne oblicza. Kazimierz Brodziński w pracy *O klasyczności i romantyczności* (1818) przeciwstawiał rzymskiej surowości „łagodną i serdeczną” duchowość Słowian, a Seweryn Goszczyński w *Zamku kaniowskim* (1828) wykorzystywał wątki demonologiczne jako obraz

[869] S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie – wiara i kult*, Wrocław 1991, s. 125. Wspominają o tym również np. M. Bobrownicka, *Narkotyk mitu. Szkice o świadomości narodowej i kulturowej Słowian Zachodnich i Południowych*, Kraków 1995; I. Kuźma, *Współczesne rekonstrukcje i retrospektywy słowiańskości. Przykład tożsamości rodzimowierców (neopogan) polskich* [w:] *Żyje, żyje duch słowiański. Rozważania nad ideą Słowiańszczyzny*, red. I. Kużma, P. Schmidt, Toruń 2009., s. 204–224.

[870] E. Dembowski, *Zorian Chodakowski czyli (właściwie) Adam Czarnocki. Wspomnienie* [w:] tegoż, *Pisma*, red. A. Śladowska, M. Żmigrodzkiej, t. II, Warszawa 1955, s. 266.

[871] Z. Dołęga-Chodakowski, *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem i o potrzebie zbierania starożytności narodowych*, wstęp S. Potrzebowski, Warszawa 2018, s. 15.

narodowej traumy i anarchii politycznej. Adam Mickiewicz, szczególnie w *Dziadach* (1823–1860), czerpał z folkloru i obrzędów ludowych, transponując je w sferę uniwersalnych archetypów metafizycznych, zaś Juliusz Słowacki w *Królu Duchu* (1847) próbował dokonać mitopoetycznej syntezy dziejów, w której „pogańska przeszłość" stanowiła istotne ogniwo kosmicznego dramatu narodu.

Romantyczna fascynacja mitologią słowiańską miała więc podwójny charakter: z jednej strony była próbą (re)konstrukcji – poszukiwaniem autentycznych śladów dawnych wierzeń w pieśniach, bajaniach i rytuałach ludowych, co z pasją rozwijał m.in. Oskar Kolberg[872], z drugiej zaś stanowiła akt fantazmatyzacji, czyli literackiego „nadpisywania" luk źródłowych. Brak jednoznacznych świadectw pisanych otwierał bowiem przestrzeń dla swobodnych projekcji, dzięki czemu pogańska przeszłość mogła być traktowana jako *tabula rasa*, na której artyści i artystki konstruowali nowe wizje duchowości i wspólnoty[873].

To właśnie wówczas dokonała się przemiana stanowiąca, z perspektywy podjętych tutaj rozważań, protoformę brandingu kulturowego. Wykreowany przez twórców i twórczynie mit słowiańskości, wyposażony w atrybuty pastoralne, emocjonalne i duchowe, funkcjonował w perspektywie postkolonialnej jako opisane przez Homiego Bhabhę tzw. *third place* („trzecie miejsce"), będące przestrzenią negocjacji i odzyskiwania podmiotowości kultury peryferyjnej w relacji do hegemonicznych ośrodków narracyjnych[874]. W tym ujęciu romantyczne imaginarium słowiańskie stanowi formę ideologicznej apropriacji przeszłości, w której komponent estetyczny splata się z politycznym, a oba pozostają nierozerwalnie powiązane z procesami symbolicznej reinkorporacji kulturowej. Echo tego projektu – nazwanego tutaj ideą indygenizacji – silnie rezonuje w prozie polskich autorek XXI wieku.

[872] Zob. O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, t. 1–33, Warszawa 1865–1890 (wyd. za życia autora); zob. także uzupełniający cykl *Obrazy etnograficzne* (Kraków 1867–1871). Monumentalne dzieło Kolberga stanowiło pierwszą próbę systematycznego zebrania i opisania bogactwa kultury ludowej ziem polskich i sąsiednich, obejmując pieśni i podania, obrzędy, rytuały oraz wierzenia. Jego zapis nie ograniczał się do dokumentacji muzycznej, lecz miał charakter szeroko zakrojonej etnograficznej rekonstrukcji, w której uchwycono także echa przedchrześcijańskich wyobrażeń religijnych.

[873] Maria Janion określa słowiańskość jako „fantazmatyczną *tabula rasa*", na której romantyzm konstruował nowe tożsamości, jednocześnie wskazując na ideologiczne ryzyko takiej projekcji. Zob. taż, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 23–24.

[874] Zob. H.K. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 37–39.

Indygenizacja nie oznacza bezpośredniego „powrotu do korzeni" ani esencjalistycznego zawłaszczania przeszłości, lecz – zgodnie z myślą Vine'a Delorii i jej współczesnymi (re)interpretacjami – proces ponownego zakorzeniania praktyk kulturowych w doświadczeniu spacjalnym, traktowanego jako fundamentalna kategoria epistemologiczna i egzystencjalna[875]. Jak podkreśla Daniel R. Wildcat, rozwijając koncepcje Delorii, istotą indygenizacji jest pojmowanie „indygeniczności" (*indigenous*) jako relacji przynależności „do jakiegoś miejsca lub z niego pochodzenie (*being native to or of a place*)"[876]. Perspektywa ta zakłada świadomy wybór osadzania w lokalnych ekosystemach kulturowych i symbolicznych, zamiast podporządkowania się homogenizującej logice globalnej konsumpcji[877]. Indygenizacja jawi się zatem jako forma odzyskiwania połączenia z przestrzenią, w której „dawne sposoby życia nadal przechowują wiedzę liczącą się w naszym życiu tu i teraz"[878], co nadaje jej wyraźny wymiar zarówno poznawczy, jak i etyczny.

W ujęciu Delorii kluczowe staje się odejście od linearnego rozumienia historii na rzecz podkreślenia roli miejsca. Jak zauważa badacz „to właśnie miejsce nadaje specyficzny kształt doświadczeniom czasu i historii"[879], dlatego różne kultury nie tyle sytuują się wobec jednej osi postępu, ile wykształcają własne modele temporalności zakorzenione w lokalnych praktykach wspólnotowych. Takie ujęcie podważa uniwersalistyczne roszczenia zachodniej metafizyki i otwiera pole dla bardziej pluralistycznej opowieści o przeszłości, w której – czego dowodzi Wildcat – ludzie „mają tyleż przestrzenne, co temporalne poczucie historii, ponieważ właśnie tak jej doświadczają"[880]. Indygenizacja nie jest więc gestem nostalgii, a strategią epistemicznego oporu wobec abstrakcyjnych modeli postępu, które – jak zauważyłem –

[875] Dobrze pokazują to dwie najnowsze publikacje: *Indians and Anthropologists. Vine Deloria Jr. and the Critique of Anthropology*, ed. T. Biolsi, L. Zimmerman, Tucson 1997; N. Swindler i in., *Native Americans and Archeologists. Stepping Stones to Common Ground*, Walnut Creek 1997.

[876] D.R. Wildcat, *Indygenizowanie przyszłości. Dlaczego w XXI wieku musimy myśleć przestrzennie?*, tłum. M. Sugiera, „Teksty Drugie" 2024, nr 6, s. 250. Szczegółowe wyjaśnienie procesu indygenizacji, można znaleźć także w: V. Deloria Jr, D.R. Wildcat, *Power and Place. Indian Education in America*, Fulcrum 2001, pp. 21–28; 31–32; 38–39.

[877] Zob. D.R. Wildcat, *Indygenizowanie przyszłości. Dlaczego w XXI wieku musimy myśleć przestrzennie?*..., dz. cyt., s. 251.

[878] Tamże, s. 252–253.

[879] Tamże, s. 253.

[880] Tamże, s. 254.

prowadzą do powstawania „geografii nigdzie", wykorzenionej z lokalnych znaczeń i relacji.

W odniesieniu do mechanizmu brandingu kulturowego proces ten można rozumieć jako próbę ponownego „umiejscowienia" narracji – przywrócenia jej związku z doświadczeniem wspólnotowym, cielesnym i środowiskowym. Indygenizacja w tym sensie nie polega wyłącznie na rekonstruowaniu dawnych symboli, lecz na ich reinterpretacji w świetle aktualnych potrzeb kulturowych, przy zachowaniu świadomości, że – jak przypomina Deloria – żadna uniwersalna „prawda" nie może być monopolizowana przez jedną tradycję poznawczą czy jeden obszar geograficzny[881]. Właśnie dlatego echo tego projektu w prozie polskich autorek XXI wieku można odczytywać jako próbę wypracowania lokalnych form mitotwórczych, które – zamiast powielać dominujące wzorce – stają się przestrzenią negocjowania tożsamości, pamięci i sprawczości w warunkach postzależności kulturowej.

Interesująca mnie recepcja mitologii słowiańskiej we współczesnej literaturze i rodzimej (pop)kulturze pozostaje nierozerwalnie związana z kategorią fantazmatu, o której pisała Maria Janion analizując procesy mitotwórcze zachodzące w romantyzmie i ich reperkusje. Fantazmat słowiańskości nie stanowi linearnej kontynuacji ani wiernej rekonstrukcji przedchrześcijańskiej religijności, lecz jawi się raczej jako „projekcja pragnień, tęsknot i lęków, w których wyobraźnia zastępuje brak źródeł"[882]. Monika Rudaś-Grodzka zwróciła uwagę na charakterystyczny dla romantyzmu „ratunkowy interwencjonizm", wysiłek symbolicznego potwierdzenia istnienia narodu mimo utraty państwowości i terytorium oraz poszukiwanie takiej formy wspólnotowej narracji, która mogłaby scalić rozproszoną – na emigracji i pod zaborami – polską wspólnotę:

> [p]rzekonanie o trwałości dziedzictwa oraz poczucie wspólnoty istniejącej niezależnie od struktur ustrojowych były punktem oparcia dla rodzącej się wtedy identyfikacji narodowej. [...] Powszechny stał się też pogląd, że naród to idea wrodzona, a jej kształt nadany jest przez Boga. Zarówno przeciwnicy, jak i zwolennicy mesjanizmu zgadzali się, że naród jest organizmem rozwijającym się w czasie i przestrzeni[883].

[881] Zob. m.in. V. Deloria, *Custer Died for Your Sins. An Indian Manifesto*, New York 1969; tenże, *God Is Red. A Native View of Religion*, New York 1973; tenże, *The Metaphysics of Modern Existence*, New York 1979.

[882] M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 14.

[883] M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013, s. 102.

Rozważania te rozwija także Krzysztof Zajas, wskazując, że współczesne imaginarium narodowe nie funkcjonuje w trybie linearnej ciągłości, a w stanie mitologicznego „zapętlenia" – powracania do tych samych figur, afektów i narracji, które strukturyzują polską wyobraźnię narodową od stuleci. Jednym z kluczowych źródeł tej oscylacji między pragnieniem zakorzenienia a doświadczeniem braku jest niedająca się przepracować trauma chrztu, wprowadzającego na ziemie słowiańskie religię obcą, narzuconą, a w konsekwencji obdarzoną statusem duchowego „kolonizatora". Chrystianizacja stała się pęknięciem, które powraca w kolejnych fantazjach o rozproszonej wspólnocie, „pierwotnej" tożsamości i mitycznym początku. W tym sensie, jak precyzuje Zajas, polska kultura porusza się między pragnieniem odtworzenia „utraconego" mitu a nieustannym natrafianiem na jego niemożliwość – co jednocześnie napędza i destabilizuje współczesne praktyki mitotwórcze:

> zatrzymajmy się na chwilę przy kwestii połączenia idei imperium słowiańskiego z ideą chrześcijańskiego dziedzictwa, obie one bowiem składają się na jądro dyskursu polskości. Z jednej strony Polacy są tu narodem „odwiecznym", z drugiej strony jako naród właśnie przez romantyków są konstruowani. W dodatku ich filarem ma być chrześcijaństwo, które zostało przyjęte z Zachodu i od wieków pełni w Europie Środkowej funkcję tyleż państwowego prawodawcy, co religijnego kolonizatora. Uderza w tym zestawie pomieszanie lamentu skrzywdzonego Słowianina, który umiłował spokój i pracę na roli, ze skarconą pychą Sarmaty, pozbawionego swych imperialnych przywilejów i mrzonek, oraz traumą schrystianizowanego poganina z tutejszych lasów i pól, który wciąż tęskni do czegoś innego, niż aktualnie posiada. Składniki romantycznej, narodowej polskości są zarazem katalogiem problemów psychicznych paradoksalnego podmiotu, jakim był na początku XIX wieku sarmacki skolonizowany kolonizator[884].

W konsekwencji słowiańskie dziedzictwo mitologiczne zaczyna pełnić przede wszystkim funkcję kompensacyjną: nie tyle odpowiada na pytania o rzeczywisty kształt dawnych wierzeń, ile otwiera przestrzeń dla kulturowego imaginarium, które – niczym palimpsest – nawarstwia projekcje i fantazmaty wynikające z narodowych kompleksów i niedostatków tożsamościowych. To właśnie afektywna intensywność tego materiału – spleciona z melancholią po utraconym początku, pragnieniem „własnego" mitu i potrzebą odzyskania genealogii – przesądza o jego wyjątkowej trwałości. Dlatego mitologia słowiańska sytuuje się równocześnie w obszarze badawczej podejrzliwości i nieustannego powrotu w literaturze, sztuce i kulturze popularnej. Jest zbyt fragmentaryczna, by traktować ją jako stabilny fakt, i zarazem zbyt silnie rezonuje

[884] K. Zajas, *Intymna lokalność. O prywatnych ojczyznach pisarzy*, Kraków 2024, s. 39.

emocjonalnie, by mogła przestać funkcjonować jako żywy rezerwuar znaczeń, wciąż na nowo (re)interpretowany.

Ów charakter słowiańszczyzny sprawia, że może być ona przetwarzana w ramach brandingu kulturowego. Wyobrażenia o boginkach, demonach leśnych, południcach, rusałkach czy leszych funkcjonują jako rozpoznawalne emblematy, które – niezależnie od stopnia autentyczności – pełnią rolę swoistych „znaków towarowych" polskości oraz środkowoeuropejskiej odmienności od tradycji Zachodu. Ideę indygenizacji słowiańszczyzny postrzegam jako proces, w którym tożsamość konstruowana jest poprzez fantazmatyczne narracje splatające tradycje i współczesne potrzeby estetyczne. Jak pisała Janion, romantyzm stworzył „mitologię założycielską polskiej kultury nowoczesnej"[885], a jej elementy, w tym reimaginacje słowiańskie, wciąż powracają w rozmaitych formach, zwłaszcza na polu literatury. W tym kontekście znaczenie zyskuje również zjawisko określane mianem *slavic fantasy*, które stanowi najpełniejszą realizację tej formy palingenezy mitów w prozie kobiet.

Jak w 2009 roku zauważyła Elżbieta Żukowska, typowej słowiańskiej „*fantasy* jest wciąż niewiele, lecz odrębność stylistyki silnie wyróżnia ją na tle polskiej fantastyki"[886]. Dziś możemy już mówić o zdecydowanym przekształceniu tego stanu rzeczy[887]. We

[885] M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*… dz. cyt., s. 22.

[886] E. Żukowska, *Mityczne struktury słowiańskiej fantasy* [w:] *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2009, s. 207.

[887] Mimo że niektórzy literaci i badacze wypowiadali się sceptycznie o współczesnym słowianofilstwie (por. np. P. Muszyński, *Dlaczego Słowiańszczyzna nie nadaje się na książkę/grę fantasy?*, Poltergeist, https://polter.pl/Dlaczego-slowianszczyzna-nie-nadaje-sie-na-gre-ksiazke-fantasy-b18409?utm_content=cmp-true [dostęp 11.08.2025]; A. Sapkowski, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka" 1993, nr 5, s. 65–72; M. Parowski, *Fantastyki słowiańskie?* [w:] *Fantastyki słowiańskie. Fantastyka w literaturach słowiańskich. Idee/koncepty/gatunki*, red. A. Polak, M. Karwacka, Katowice 2016, s. 9–22), na polskim rynku wydawniczym można zaobserwować słowiański „boom" – ukazały się następujące powieści/serie: *Wilcza dolina* (2017–2021) Marty Krajewskiej, antologia opowiadań *Nawia. Szamanki, szeptuchy, demony* (2021), *Słowiański szlak* Ewy Kassali (2022–2025), trylogia *Wiedma* (2021–2024) Moniki Maciewicz, *Czerwona baśń* (2020) Wiktorii Korzeniewskiej, trylogia *Moc korzeni* (2020–2025) Magdaleny Wolff, dylogia *Demony Welesa* (2021–2023) Kamili Szczubełek, *Sub Rosa* (2019) Anny Jurewicz, seria *Siostry Jutrzenki* (2019–2021) Renaty Kosin, *Stara Słaboniowa i spiekładuchy* (2013) Joanny Łańcuckiej, cykl *Ślady Leszego* (2019–2023) Magdaleny Zawadzkiej-Sołtysek, seria *Opowieści z Wieloświata* (2019–2021) Anny Sokalskiej, *Wisznia ze słowiańskiej głuszy* (2019) Aleksandry Katarzyny Maludy, cykl *Żniwiarz* (2017–2020) Pauliny Hendel, antologia *Weles. Opowieści z podziemia* (2024), *Sądny dzień* (2024) Jagi Moder, zbiór opowiadań *Cztery pory magii* (2023), *Dwie i pół duszy. Folk noir* (2023) Justyny Hankus, *Babcocha* (2018) Justyny Bednarek, *Córki bogini Mokosz* (2024) i *Topielica z Mokradeł* (2024) Elwiry Dresler-Janik, *Ten zły* (2021) Natalii Dziadury, *W pogoni za halnym* (2025) i *Taniec gór żywych* (2022) Adrianny Filimonowicz, cykl *Strażnicy Starego Lasu* (2019–2020) Grzegorza Gajka, powieści Doroty Gąsiorowskiej *(Pamiętnik szeptuchy* [2020]*, Dwór rusałek* [2021]*, Zielone oczy driady* [2022]), *Złodziejki serc* (2023) Aleksandry Jasinskiej, *Droga dusz* (2022) Katarzyny Kaczmarczyk, *Wybranka boga słońca* (2025) Eweliny Kasiury, *Topielica ze Świtezi* (2023) i *Klątwa sióstr*

współczesnej literaturze[888] i kulturze[889] polskiej można mówić o coraz większym zainteresowaniu tradycją i wiarą dawnych Słowian(ek), co ma swoje konsekwencje również w polu naukowym, o czym świadczy ciągle rosnąca liczba publikacji zarówno analitycznych jak i teoretycznych dotyczących m.in. zagadnień genologicznych.

Fantastyka słowiańska[890] – nazywana również etnofantastyką[891] – jest „osadzona w przedchrześcijańskiej kulturze, zakorzeniona w pogańskim postrzeganiu świata […] czerpie przede wszystkim z elementów najbardziej reprezentatywnych, takich jak obrządek religijny, panteon bóstw, określanie czasoprzestrzeni”[892] i nawiązuje do takich gatunków jak: powieść historyczna, romans zbójecki, romans rycerski, fantastyka naukowa[893]. W utworach tego typu jest:

> obecna antropomorfizacja bóstw i demonów oraz sakralizacja przestrzeni. Kluczową rolę odgrywa także motyw quest, tak zwanej misji czy wędrówki, której nadrzędnym celem jest pokonanie wroga i przywrócenie światu zachwianej równowagi. Oprócz protagonisty

(2020) Agnieszki Kaźmierczyk, *Oczy uroczne* (2019) i *Bazyl i Licho* (2022) Marty Kisiel, *Kołysanka dla czarownicy* (2022); *Przysługa dla Czarnoksiężnika* (2022); *Przeminęło z wiedźmą* (2024) Magdaleny Kubasiewicz, *Wezwanie żmija* (2025) Agnieszki Kulbat, *Kiry* (2020) Anny Madejak, *Damorka* (2022) Tomasza Mana, *Welesówna* (2024) i *Welesówna. Sekrety nieumarłych* (2025) Miki Modrzyńskiej, *Żółte ślepia* (2020) Marcina Mortki, *Wyrzuciła ją rzeka* (2024) Anny Musiałowicz, powieści Katarzyny Puzyńskiej (*Chąśba* [2021], *Sąpierz* [2022], *Bezgłos* [2023]), *Baśń o wężowym sercu* (2019) Radka Raka, *Kwiat Peruna* (2025) Roberta Sochy, *Paskuda* (2019) Magdaleny Sprenger, *Oberki do końca świata* (2007) Wita Szostaka, *Czarna, czarna toń* (2021) Martyny Szkołyk, *Siostry z lasu* (2023) i *Wiedźmak* (2025) Adrianny Trzepioty, *Czarnobogi* (2025) Michała Zgajewskiego, *Kołatanie* (2024) Artura Żaka, *Panie Czarowne* (2021) Jakuba Ćwieka, *Dom na wyrębach* (2008) Stefana Dardy, *Wodnik* (2019) Karola Gmyrka, *Gałęziste* (2015) i *Inkub* (2019) Rafała Urbanowicza. Trafną diagnozą tego boomu są słowa pisarki Marty Krajewskiej: „obecna fantastyka słowiańska stała się na tyle bogata, że zaspokoi potrzeby zarówno tych czytelników, którzy szukają światów, wykreowanych od zera, jak i alternatywnych historii Polski, romansów, książek dla dzieci i młodzieży, horrorów, komedii, kryminałów, sag rodzinnych”. Taż, *Wezwijcie moich Słowian*, „Nowa Fantastyka” 2021, nr 9, s. 73.

[888] Są to nie tylko powieści, lecz również tzw. *slavic books*, czyli poradniki (np. o ziołach lub rytuałach), bestiariusze, opracowania folklorystyczne, historyczne lub religioznawcze etc. Zob. M. Brzóstowicz-Klajn, *Moc Słowiańszczyzny, siła fantazmatu*, „Polonistyka. Innowacje” 2022, nr 16, s. 7.

[889] Od 2021 roku odbywa się SlavicON, konwent poświęcony słowiańskiej fantastyce. Powstają również komiksy, gry planszowe i RPG nawiązujące do szeroko rozumianej słowiańszczyzny.

[890] Adam Mazurkiewicz „słowiańskość” rozumie jako czasoprzestrzeń kulturową opierającą się na takich skojarzeniach związanych z życiem słowiańskich praprzodków jak: religia, obrzędowość, sztuka, moda, sposób widzenia świata, niezależnie od tego, czy akcja powieści dzieje się w czasach współczesnych czy przedchrześcijańskich (tenże, *Fantasy słowiańska. Próba opisu zjawiska*, [w:] *Słowiańskaja fantastika. Zbirnik naukowych prac*, t. 3, red. D. Ajdačić, Kijów 2016, s. 135), natomiast Anna Justyna Dragan jako „realia zamierzchłej epoki, dualistyczny światopogląd i myślenie magiczne praprzodków Słowian, postaci legendarnych i mitycznych bohaterów, byliny, narracje mityczne”; taż, *Demony kobiece w polskiej prozie fantasy XXI wieku na wybranych przykładach (w kontekście słowackim i czeskim)*, praca doktorska, Olomouc 2017, s. 56.

[891] A.J. Dragan, *Demony kobiece w polskiej prozie fantasy XXI wieku…*, dz. cyt., s. 53.

[892] E. Żukowska, *Mityczne struktury słowiańskiej fantasy…*, dz. cyt., s. 209.

[893] D. Piechota, *U źródeł fantasy słowiańskiej. Na marginesie lektury „Starej baśni” Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz „Drzewiej” Władysława Orkana* [w:] *Humanistyka między narodami: interdyscyplinarne studia polsko-ukraińskie*, red. J. Ławski, L. Suchanek, Białystok 2020, s. 365.

> ważnym bohaterem fantasy słowiańskiej jest postać z pogranicza świata realnego i magicznego, jaką jest wiedźma bądź demon[894].

Warto również podkreślić, że fantastyka słowiańska nie jest jednorodna gatunkowo, a badacze i badaczki wskazują na różne jej odmiany. Adam Mazurkiewicz proponuje podział na dwie strategie: adaptacji i rekonstrukcji. W pierwszej z nich popularne wzorce fabularne i postaci są wprowadzone do rzeczywistości (pra)słowiańskiej, która stanowi jedynie kostium, sztafaż, niewpływający na ogólną wymowę utworu[895]. Realizujący drugą strategię autorzy i autorki decydują się na pokazanie realiów świata przedchrześcijańskiego[896], co może wystąpić w dwóch wariantach – bliższym powieści historycznej (twórcy i twórczynie umiejscawiają akcję w realiach quasihistorycznych, pokazując kształtowanie się kultury polskiej wśród plemion zachodniosłowiańskich i nienachalnie wprowadzając elementy nadprzyrodzone) oraz całkowicie fikcyjnym (pisarze i pisarki sytuują fabułę w wyimaginowanym uniwersum, wykazującym podobieństwa do świata dawnych Słowian/ek i opartym na ich wierzeniach, demonologii, panteonie bóstw i rytuałach)[897]. Ostatnia z omawianych koncepcji ma za zadanie wypełnienie białych plam[898] w słowiańskiej mitologii, o której wiemy niewiele.

Nieco inny podział wprowadził Tadeusz A. Olszański, według którego:

> istnieją trzy rodzaje realizacji wątku słowiańskiego: stylizacja językowa, kulturowa i tzw. niezależne światy (niezależne od wzorców anglosaskich). Pierwsza z kategorii obejmuje powieści i opowiadania, w których nazwy własne terenów, bóstw, demonów można zastąpić nazwami z innej kultury, nie zmieniając zasadniczo sensu książki. Druga kategoria oznacza stylizację kulturową. Ma ona miejsce wtedy, gdy istotne elementy utworu opierają się na wątkach kultury przedchrześcijańskiej, takich jak religia, magia, historia. Taka fantasy należy, według Olszańskiego, do pogranicza literatury fantastycznej i historycznej. Trzecia realizacja to tworzenie niezależnych światów i dziejów fantasy, opartych na słowiańskich schematach kulturowych[899].

---

[894] Tamże, s. 365. Zob. również: E. Żukowska, *Mityczne struktury słowiańskiej fantasy*…, dz. cyt., s. 211; T.Z. Majkowski, *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013, s. 251.

[895] A. Mazurkiewicz, *Fantasy słowiańska. Próba opisu zjawiska*…, dz. cyt., s. 136.

[896] Tamże, s. 139–140.

[897] A. Mikinka, *Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce*, dz. cyt., s. 547.

[898] Jak wskazuje Edyta Rudolf „przede wszystkim trudno dziś określić, z powodu braku źródeł w języku rodzimym i obcojęzycznych, kierunki ekspansji Słowian. Z podobnej przyczyny rekonstrukcja pełnej mitologii Słowian jest wręcz niemożliwa. […] Poszczególne opowieści znane są jedynie w formie fragmentarycznej, najczęściej w postaci legend, podań i bajek przeznaczonych dla odbiorcy głównie dziecięcego"; taż, *Obecność słowiańskiego folkloru we współczesnej polskiej literaturze fantastyczne*j [w:] *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI-XXI wieku*, red. I. Rzepnikowska, Toruń 2009, s. 199–200.

[899] J. Pamięta-Borkowska, *Polskie i rosyjskie myślenie mityczne na podstawie słowiańskiej literatury fantasy*, „Acta Polono-Ruthenica" 2011, nr XVI, s. 153.

Na podstawie powyższej typologii Elżbieta Żukowska wyodrębniła takie podgatunki jak słowiańska *fantasy*: ludowa, historyczna, *urban*, mityczna i z odniesieniami romantycznymi[900]. Pojawiają się również głosy redukujące omawiany nurt przede wszystkim do kategorii retellingu. Takie twierdzenie można odnaleźć w ustaleniach Aleksandry Mikinki, która wskazuje, że mnogość współczesnych tekstów można traktować jako zbiór ponownych opowieści o tych samych figurach i wątkach, a archetypy konstytuują podstawową praktykę kreacyjną i interpretacyjną fantastyki słowiańskiej[901]. Choć intuicja ta trafnie wskazuje wagę repetycji jako mechanizmu, jej konceptualizacja okazuje się nadmiernie uproszczona i w efekcie metodologicznie zawodna. Pojęcie retellingu, które Mikinka stosuje, implikuje bowiem niemal linearny układ źródło – powtórzenie, sugerując, że współczesna literatura „słowiańska" posiada bezpośredni dostęp do archaicznego imaginarium. W takim założenie nie uwzględnia faktu, że archetypy funkcjonują już nie jako nieprzetworzone depozyty mitu, lecz konstrukty uformowane przez wielowiekowe „nadpisywanie" – od romantycznych rekonstrukcji, przez modernistyczne projekcje, aż po schematy popkulturowe. W konsekwencji ujęcie zaproponowane przez badaczkę spłaszcza różnice między poziomami recepcji, homogenizując heterogeniczne warstwy kulturowe i wytwarzając iluzję, że fantastyka słowiańska operuje na „źródłowych" mitach. Tymczasem mamy do czynienia raczej z tautologicznie brzmiącym „retellingiem retellingów", powtórzeniem narracji już uprzednio skonstruowanych i ideologicznie nacechowanych. Palimpsestowy charakter tych figur – a nie ich rzekoma archetypiczność – stanowi właściwe tworzywo współczesnych tekstów.

Ten kierunek myślenia znajduje potwierdzenie także w innych badaniach. Grzegorz Trębicki, analizujący funkcjonowanie mitologii w literaturze *fantasy*, podkreśla, że współczesna proza fantastyczna bardzo rzadko sięga do źródeł w sensie filologicznym; operuje raczej obrazami i narracjami już przetworzonymi, które stają się materiałem wtórnej mitotwórczości[902]. Takie stanowisko, znacznie bardziej wyczulone na złożoność

[900] Tamże.

[901] Zob. A. Mikinka, *Retelling mitów i legend*…, dz. cyt., s. 547–558.

[902] Zob. m.in. G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 83–96; tenże, *Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Kraków 2014, s. 37–46; tenże, *Walory estetyczne i eksperymenty formalne w fantasy świata wtórnego*, „Literatura Ludowa" 2020, nr 1, s. 39–48.

procesów recepcji, wskazuje, że retelling w istocie jest jedynie powierzchniowym opisem tego zjawiska. Właściwszym kluczem okazuje się analiza procesów palingenetycznych i brandingowych, w których mit podlega nieustannym repetycjom i rekontekstualizacjom, zyskując status znaku kulturowego o wysokim potencjale rynkowym. Należy zatem uznać, że kategoria retellingu w znaczeniu przyjętym przez Mikinkę, jest pojęciowo niewystarczająca. Redukuje ona wielowarstwową dynamikę do jednowymiarowego gestu powtarzania, nie dostrzegając, że współczesna *slavic fantasy* działa przede wszystkim w logice palimpsestu: powtarza powtórzenia i przetwarza przetworzenia. Przyjęcie takiej perspektywy pozwala dostrzec, że twórcy i twórczynie korzystają równocześnie z kilku zasobów, m.in. z rekonstrukcyjno-etnograficznej wiedzy dostępnej w pracach historyków/historyczek i etnografów/etnografek, literackiego zasobu romantycznych i modernistycznych wyobrażeń słowiańszczyzny, popkulturowych schematów, które wprowadzają mit do obiegu masowego (filmy, gry, seriale) oraz z mechanizmów brandingu kulturowego, dzięki którym autorzy i autorki „opakowują" te motywy w formy łatwo rozpoznawalne i atrakcyjne dla odbiorców i odbiorczyń. Z tego punktu widzenia *slavic fantasy* jawi się jako strategiczny repertuar marketingowy: mity i postacie zostają przekształcone w powtarzalne znaki kulturowe, działające podobnie do marek, nadbudowują na sobie serie skojarzeń, emocji i estetyk, a przez to ułatwiają ekonomiczne i percepcyjne przyjmowanie mitu przez szeroki krąg publiczności. Zasygnalizowany w tym momencie konglomerat retellingu z brandingiem kulturowym pozwala uzmysłowić, dlaczego z jednej strony obserwujemy mnogość tekstów odwołujących się do podobnych motywów, a z drugiej – rosnącą różnorodność ich reinterpretacji. Definicja Mikinki, w swej arbitralnej prostocie, zaciera ten wymiar i nie ujmuje istoty zjawiska, lecz wytwarza jego zubożony obraz.

Popularność słowiańskiej fantastyki może wynikać z przekonania, że słowiańszczyzna jest „naznaczona niesamowitością, jako doświadczenie tego, co wyparte, zapomniane, ale powraca jako ważne, potrzebne a zarazem już obce, nieznane"[903]. Zwiększone zainteresowanie tym tematem może stanowić odpowiedź na globalizację[904] i zerwanie z uniwersalizacją kultury na rzecz tego, co unikalne dla danej społeczności, a „poszukiwanie" lokalnych wątków staje się strategią afirmacji różnicy

[903] M. Brzóstowicz-Klajn, *Moc Słowiańszczyzny, siła fantazmatu*…, dz. cyt., s. 7–8.
[904] Zob. W.J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, s. 165–172.

oraz symbolicznym aktem (od)zyskiwania tożsamości. Współczesna recepcja rodzimych wierzeń, coraz silniej obecna w popkulturze, stanowi nie tyle powrót do „dawnej religii" *sensu largo*, ile raczej kulturową rekonstrukcję – świadome uruchamianie zasobów tradycji, które w nowych warunkach historycznych i rynkowych nabierają aktualności.

Za najbardziej reprezentatywne dla tak rozumianej idei indygenizacji uznaję dwa projekty prozatorskie: cykl *Kwiat paproci* Katarzyny Bereniki Miszczuk oraz trylogię *Gołoborze* Aleksandry Seligi. Choć różnią się konstrukcją fabularną i rozłożeniem akcentów, łączy je, *inter alia*, sposób, w jaki autorki przetwarzają słowiańskie imaginarium, czyniąc zeń nie tylko źródło ornamentów, lecz podstawowe tworzywo świata przedstawionego. Ich wspólnymi cechami są świadoma gra rozpoznawalnymi motywami słowiańskimi, sytuującymi się w kontinuum pomiędzy rekonstrukcją a swobodną adaptacją, osadzanie fabuł w lokalnych pejzażach kulturowych, które funkcjonują na zasadzie Foucaultowskich heterotopii, a także uatrakcyjnienie narracji popkulturowym „kostiumem", który, determinowany zarówno przez warunki rynkowe, jak i mechanizmy obiegu masowego, kształtuje wyobrażenia o przeszłości Polski, oddziałując na sposób, w jaki jednostki odnoszą się do własnej tożsamości.

W przypadku *Gołoborza* zawężam analizę do tomu końcowego zatytułowanego *Starucha*, ponieważ to właśnie w nim najpełniej ujawnia się idea indygenizacji: domykają się linie pamięci, motywy ulegają intensyfikacji, a figura tytułowej bohaterki – strażniczki wiedzy i pośredniczki między tym, co dawne, a tym, co współczesne – krystalizuje napięcia konstytuujące trylogię. Finał cyklu pozwala nie tylko na obserwację kumulacji wątków, ale także na uchwycenie mechanizmów ich działania: ukazania, w jaki sposób lokalne miejsce (gołoborza jako pejzaż kamiennych rumowisk, przestrzeń pęknięć i nawarstwień) modeluje fabułę, jak indywidualne biografie bohaterów i bohaterek splatają się z pamięcią zbiorową, a wreszcie – jak przeszłość powraca nie w postaci martwego rekwizytu, a dynamiczny zasób znaczeń poddawanych przekształceniom.

W odmienny sposób konstruuje swoje uniwersum Katarzyna Berenika Miszczuk, która w cyklu *Kwiat paproci* nie proponuje rekonstrukcji tradycji, ale projektuje hipotetyczną historię Polski, w której chrześcijaństwo nigdy nie zostało dominującą religią. Świat przedstawiony opiera się zatem na założeniu kontrfaktycznym: słowiańskie wierzenia, obrzędy i system wartości nie tylko przetrwały, ale stały się podstawą współczesnego ładu politycznego i społecznego. W tym sensie *Kwiat paproci* można

traktować jako narrację modelową dla indygenizacji pojmowanej nie jako nostalgiczne „przywołanie" przeszłości, ale pełnowymiarową alternatywę dla rzeczywistego biegu historii. Miszczuk nie pokazuje „powrotu" w sensie historycznym – w jej uniwersum chrześcijaństwo nigdy nie stało się religią dominująca**,** więc słowiańskie wierzenia rozwijały się naturalnie przez wieki, dlatego bóstwa (Świętowit, Weles Mokosz) są realnymi bytami a ludzie żyją w kulturze pełnej amuletów, zaklęć i duchów. Zatem nie jest to rekonstrukcja dziejów, ale ich kontynuacja. W prozie tej tradycja i współczesność współistnieją**.** Nie ma zatem tutaj „reanimacji": to raczej forma fantazji o odzyskaniu utraconej tożsamości**.** Dzięki takiemu zabiegowi Miszczuk unaocznia, jak głęboko zakorzenione są wyobrażenia o słowiańszczyźnie w kulturze masowej: stają się fundamentem „innej" Polski – rozpoznawalnej, a zarazem radykalnie innej, gdzie cudowność, codzienność i problemy współczesnych odbiorców i odbiorczyń scalają się w koherentną całość.

### III.3.1. Rzeczpospolita słowiańska

Analizę dotyczącą palingenezy mitów słowiańskich w kontekście idei indygenizacji do słowiańszczyzny rozpocznę od cyklu Katarzyny Bereniki Miszczuk. Warto zaznaczyć, że składa się on z kilku powiązanych ze sobą serii razem tworzących spójne uniwersum literackie[905]. Punkt wyjścia stanowi wydana w 2016 roku *Szeptucha*, którą należy uznać za utwór kodyfikujący gatunek *slavic fantasy* w Polsce, a przede wszystkim za tytuł inicjujący trwające do dziś zainteresowanie tematyką rodzimych wierzeń w przestrzeni popkultury. Kolejne tomy – *Noc Kupały*, *Żerca* oraz *Przesilenie* – rozwijają wielowarstwowy świat wykreowany przez autorkę, pogłębiając zarówno mitologiczne, jak i społeczne aspekty narracji. Z uwagi na złożoność i bogactwo uniwersum skoncentruję się wyłącznie na głównej serii, uznając ją za podstawę dla rozgałęzień. Za podjęciem takiej decyzji przemawia także obserwowalna wtórność motywów i struktur fabularnych w dalszych częściach, która sprawia, że kluczowe mechanizmy palingenezy i

[905] Wspomniane cykle są odpowiednio *prequelem* i *sequelem* losów postaci przedstawionych w *Szeptusze* i kolejnych tomach. Do pierwszego z nich należą powieści opisujące młodość i przygody mentorki głównej bohaterki, Jarogniewy (*Jaga*, *Gniewa*, *Mszczuj* i *Swarożyc*), zaś drugi, adresowany do (naj)młodszych czytelników i czytelniczek, koncentruje się na dzieciństwie syna Gosławy, Garda (*Tajemnica domu w Bielinach*, *Tajemnica Dąbrówki*, *Tajemnica nauczycielki*, *Tajemnica ognia*).

sposób przetwarzania mitów słowiańskich najpełniej ujawniają się właśnie w centralnej osi cyklu.

W *Szeptusze* zostaje wprowadzona główna bohaterka serii, Gosława Brzózka: młoda lekarka, racjonalistka i hipochondryczka, o sceptycznym stosunku do tradycji i rodzimej wiary. Na skutek zbiegu okoliczności zawodowych musi odbyć staż u tytułowej szeptuchy, Jarogniewy (przez miejscowych i miejscowe zwanej Babą Jagą), mieszkającej w świętokrzyskiej wsi Bieliny. Ów pozornie prozaiczny epizod staje się punktem zwrotnym w życiu kobiety, bowiem w toku dalszych wydarzeń Gosława odkrywa, że świat słowiańskich bóstw, demonów i innych postaci znanych dotąd z bestiariuszy czy legend nie jest jedynie reliktem folkloru, lecz żywą, ingerującą w codzienność rzeczywistością. Co więcej, protagonistka zostaje w ten porządek wpisana w sposób szczególny – jako córka Welesa, obdarzona niezwykłymi zdolnościami magicznymi, jest Widzącą, czyli tą, która ma zerwać legendarny kwiat paproci. Ów artefakt, pojawiający się raz na tysiąclecia, determinuje pozostałe wydarzenia, stając się obiektem pożądania rywalizujących ze sobą bogów i bogiń: pozyskanie go oznacza możliwość radykalnego wzmocnienia własnej pozycji. Wątek ten ulega dalszemu skomplikowaniu poprzez relację Gosi z Mieszkiem – pierwszym historycznym władcą Polan, który w alternatywnym świecie Miszczuk, dzięki mocy poprzedniego kwiatu paproci, został obdarzony nieśmiertelnością. Postać ta zostaje ukazana jako wewnętrznie rozdarta: z jednej strony bohaterem powieści kieruje afekt do protagonistki, z drugiej zaś – głębokie pragnienie odzyskania utraconego człowieczeństwa, możliwego jedynie poprzez unicestwienie czaru rzuconego nań w zamierzchłej przeszłości. Cykl łączy w sobie motywy charakterystyczne dla literatury *fantasy* z rozwiązaniami typowymi dla romansu (a momentami także powieści erotycznej), co znacząco poszerza spektrum odbiorców i odbiorczyń. Miszczuk świadomie korzysta z konwencji atrakcyjnych dla szerokiego grona publiczności, splatając je z imaginarium słowiańskim tak, by powstała opowieść angażująca emocjonalnie i inkorporująca mitologiczne tropy.

Ideę indygenizacji w cyklu *Kwiat paproci* można zaobserwować już w samym założeniu uniwersum, którym jest kreacja alternatywnej historii. Miszczuk konstruuje rzeczywistość kontrfaktyczną, opartą na kluczowym założeniu: Mieszko I nigdy nie przyjął chrztu, a Polska pozostała krajem pogańskim. Wizja ta staje się obiektem refleksji głównej bohaterki. Gosia otwarcie zauważa, że:

choć właściwie rozumiem trochę to całe „jesteśmy Słowianami". Jako jeden z nielicznych krajów Europy Wschodniej możemy pochwalić się monarchą – Mieszkiem XII. Nasz władca, na szczęście całkiem rozgarnięty, dobrze włada olbrzymim krajem. Nawet udało mu się podpisać pakt o nieagresji z Mocarstwem Rosyjskim. Oni już nie mają cara. Bardzo inteligentnie obalili go jakiś czas temu i teraz dostają za swoje. Podatki takie same plus nie można pędzić samogonu, bo prezydent zakazał. […] Ciekawe, co by było, gdyby Mieszko I przyjął chrzest? Czy byłabym teraz chrześcijanką? Nie musiałabym nosić tej obrzydliwej kwiecistej spódnicy w każde święto państwowe? Szczerze żałowałam, że historia nie potoczyła się inaczej. Chociaż z drugiej strony Królestwo Polskie jest jednym z najpotężniejszych w Europie. Biedy u nas nie ma, bezrobocie prawie zerowe. Pewnie mogło być gorzej[906].

Miszczuk sięga po zbiorowe fantazmaty zakorzenione w polskim imaginarium kulturowym odwołujących się do doświadczenia utraconego, bądź nigdy w pełni niezrealizowanego, potencjału dziejowego, stanowiącego jeden z kluczowych mitów polskiej tożsamości. Można w tym dostrzec echo narodowych wyobrażeń o „przedmurzu chrześcijaństwa" czy o „potędze zaprzepaszczonej", które zostają przewartościowane: to właśnie odrzucenie chrztu, a więc zerwanie z faktycznymi dziejami, staje się źródłem narodowej siły. Co również istotne, w tej wizji pobrzmiewają stereotypy geopolityczne, zwłaszcza w odniesieniu do Rosji. Kontrast pomiędzy „mądrym i rozgarniętym" monarchą polskim a „obalonym carem" i chaotyczną sytuacją reprodukuje schematy postrzegania relacji obu krajów: Rosja pozostaje przestrzenią nieuporządkowaną, represyjną i opresyjną wobec własnych obywateli i obywatelek, podczas gdy Polska staje się przykładem stabilności i dobrobytu. Tym samym powieść wpisuje się – choć w sposób humorystyczny i aluzyjny – w długą tradycję literackiego i kulturowego „porównywania się" z sąsiadem, gdzie Polska często jest ukazywana jako „lepsza" czy „bardziej cywilizowana"[907].

Nie bez znaczenia pozostaje także ironiczny ton bohaterki, która – choć docenia dobrobyt i potęgę Królestwa Polskiego – wyraża tęsknotę za „inną historią". Zauważalna jest tutaj ambiwalencja: z jednej strony afirmowanie wyjątkowości i siły pogańskiego państwa, z drugiej – dystans i znużenie obrzędową codziennością, sprowadzoną do elementu garderoby wyraźnie inspirowanego folklorem. Ta dychotomia unaocznia, że alternatywna historia u Miszczuk nie jest wyłącznie projektem utopijnym, ale raczej satyrycznym lustrem narodowych pragnień i frustracji. W konsekwencji przyjęta przez twórczynię konwencja jawi się jako literackie uproszczenie, pewien skrót, który ma na

[906] K.B. Miszczuk, *Szeptucha*, dz. cyt., s. 15–16.

[907] Zawiłości dotyczące stosunków polsko-rosyjskich w sposób szczegółowy omawiają m.in. A. Chwalba, W. Harpula, *Polska-Rosja. Historia obsesji, obsesja historii*, Kraków 2022.

celu stworzenie fabularnych ram umożliwiających wprowadzenie słowiańskiego imaginarium w realia współczesności. Zabieg ten, choć niepozbawiony intelektualnej atrakcyjności, pełni funkcję przede wszystkim pragmatyczną: pozwala autorce na osadzenie obrzędów, wierzeń i postaci mitologicznych nie w przestrzeni odległej, historycznej czy baśniowej, lecz w teraźniejszości, którą czytelnicy i czytelniczki mogą łatwo zidentyfikować i przyswoić. To właśnie na tym tle szczególnego znaczenia nabierają konkretne lokalizacje – Bieliny i Łysa Góra – które Miszczuk wykorzystuje nie tylko jako realne punkty topograficzne, ale jako nośniki *sacrum*, materializujące ideę indygenizacji słowiańskich mitów w porządku współczesności.

Przeprowadzka głównej bohaterki do świętokrzyskiej wsi, z początku traktowana jako tymczasowy etap w jej życiu, zostaje ostatecznie wymuszona obowiązkiem odbycia stażu po studiach medycznych u znachorki Jarogniewy. Miszczuk świadomie wykorzystuje figurę „szeptuchy", zapożyczoną z tradycji Podlasia, gdzie praktyki stanowiące hybrydę elementów medycyny ludowej, magii oraz wiejskiej religijności, przetrwały najdłużej i do dziś funkcjonują w świadomości kulturowej jako swoisty relikt przeszłości[908]. Włączenie ich w pejzaż Gór Świętokrzyskich nie jest zatem gestem rekonstrukcyjnym, wyrazem etnograficznej dokładności, ale zabiegiem literackiej translokacji, który pozwala autorce rozpiąć narrację na osi „znanego" i „obcego": obcego, bo przeniesionego poza swój faktyczny kontekst geograficzny; znanego, bo utrwalonego w medialnych i kulturowych stereotypach o „ostatnich wiedźmach Europy"[909]. Zastanawiające jest także kolejne kulturowe „zapożyczenie" dokonane przez pisarkę. Jak wspomniałem, mentorka protagonistki nazywana jest przez członków i członkinie bielińskiej społeczności Babą Jagą, co jest czytelnym nawiązaniem do folkloru wschodniosłowiańskiego. Przywołanie i osadzenie tej postaci w realiach polskiej prowincji jest nie tylko kolejnym przykładem intertekstualnych modyfikacji, lecz *exemplum* brandingu kulturowego, w którym ujawniają się procesy transkulturowego „przenikania" się i fuzji motywów oraz figur baśniowo-mitologicznych w obrębie słowiańszczyzny. Jak zauważa Andreas Johns, Baba Jaga jest jedną z najbardziej złożonych

[908] Zob. P. Siedlanowski, *O wiejskich szeptuchach i ludzkiej naiwności*, „Opoka" 2011, https://opoka.org.pl/biblioteka/P/PR/echo-2011-44-zapytaj.html [dostęp: 04.09.2025].

[909] Zob. M.A. Charyton, *Szeptuchy – tradycja żywa. Współcześni uzdrowiciele ludowi na Podlasiu* [w:] *Nie czas chorować? Zdrowie, choroba i leczenie w perspektywie antropologii medycznej*, red. D. Penkala-Gawęcka, Poznań 2010, s. 119–140.

postaci w folklorze rosyjskim: łączy cechy opiekunki (tzw. „mądrej baby") i demonicznej wiedźmy, będąc zarazem strażniczką granic między światem żywych i umarłych[910]. Również Aleksander Afanasjew w klasycznej antologii rosyjskich bajek podkreśla jej dwoistą funkcję – antagonistki i inicjatorki rytuałów przejścia[911]. Zabiegi te są o tyle istotne, że Świętokrzyskie – z Bielinami i Łysą Górą na czele – w polskiej wyobraźni zbiorowej funkcjonuje jako przestrzeń szczególna, będąca *inter alia* miejscem, w którym splotły się tradycje chrześcijańskie i przedchrześcijańskie, sakralne i ludowe, oficjalne i alternatywne. Włączenie do tego pejzażu szeptuchy oraz Baby Jagi jako reprezentantek wiedzy ludowej intensyfikuje napięcie między dwoma porządkami: racjonalistycznym, z jakim utożsamiana jest główna bohaterka, wykształcona lekarka, oraz tradycyjnym, zakorzenionym w rytuałach, zaklęciach i praktykach bliskich *sacrum*. W tym sensie Bieliny i ich okolice stają się swoistą heterotopią, przestrzenią liminalną, w której współczesność styka się z archaiczną warstwą doświadczeń, a wiedza akademicka zostaje skonfrontowana z mądrością ludową.

Szczególnie interesujący okazuje się również sposób, w jaki Miszczuk uwspółcześnia rolę ludowych znachorek. Szeptuchy reprezentują system quasiinstytucjonalny, bowiem to one „decydowały, czy chory powinien jechać do przychodni lub szpitala. Stanowiły pierwszą linię obrony polskiej medycy – sito, które odsiewa chorych od pozorantów i hipochondryków"[912]. Ów zabieg, choć niewątpliwie fikcjonalny, nie tylko nadaje ich praktykom znaczącą rangę społeczną, ale wpisuje je również w szerszy projekt kontrfaktycznej rzeczywistości, w której ludowe i mityczne komponenty nie są traktowane jako margines, lecz jako integralny element porządku publicznego. Warto zauważyć, że takie ujęcie nie jest pozbawione odniesień autobiograficznych. Miszczuk – *nota bene* absolwentka kierunku lekarskiego – w jednym z wywiadów przyznała, że koncepcja „stażu u szeptuchy" zrodziła się z osobistej refleksji nad ograniczeniami współczesnej medycyny akademickiej, a zwłaszcza nad niedocenianą rolą rozmowy z pacjentami i pacjentkami. Jak zauważyła, „współcześni lekarze nauczyliby

[910] Zob. A. Johns, *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, New York 2004, pp. 15–39. Szczegółowo postać Baby Jagi w polskiej fantastyce (choć na innych niż analizowane przeze mnie przykłady) omówiła także Aleksandra Mikinka: taż, *Baba Jaga i inne wiedźmy – wizerunek starości w słowiańskiej fantastyce*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica" 2025, nr 13, s. 29–48.

[911] Zob. A. Afanajsew, *Rosyjskie bajki ludowe*, tłum. L. Flaszen, Warszawa 2013, s. 223–240.

[912] K.B. Miszczuk, *Szeptucha*, dz. cyt., s. 17.

się dzięki temu lepiej rozmawiać z pacjentem. Tego nas na studiach nie uczą. […] Rozmowa jest tam bardzo ważna i sporo pacjentów przychodzi nie tylko po syrop […]. W gruncie rzeczy też wychodzę na szeptuchę w gabinecie, gdy mówię, że syrop z cebuli nie jest zły”[913]. W ten sposób autorka, łącząc wyobraźnię z doświadczeniem medycznym, konstruuje model, który nie tyle idealizuje ludowe formy wiedzy, ile przedstawia je jako potencjalne uzupełnienie i korektę systemu zdominowanego przez biurokratyczne procedury oraz technokratyczną racjonalność. W jej ujęciu folklor nie jawi się więc jako relikt przeszłości, a nieustannie „żywe” narzędzie diagnozy kulturowej. Miszczuk pokazuje, że to, co tradycyjne i ludowe, może pełnić funkcję krytycznego zwierciadła nowoczesności: odsłaniać jej słabości, wskazywać deficyty w relacji lekarz/-ka–pacjent/-ka, a zarazem wyznaczać obszary wymagające rewizji i uzupełnienia. W powieści można znaleźć liczne sekwencje potwierdzające zamysł autorki, a więc dążenie do zarysowania szeptuchy jako postaci łączącej kompetencje medyczne, psychologiczne i sakralne. Najdobitniej przejawia się to w opisach kolejnych wizyt pacjentów i pacjentek z Bielin, podczas których Jarogniewa pełni funkcję nie tylko „lekarki pierwszego kontaktu”, ale – co istotniejsze – psycholożki i duchowej przewodniczki lokalnej wspólnoty. Jej działalność obejmuje szerokie spektrum spraw: od dolegliwości somatycznych (m.in. problemy trawienne czy kłopoty z potencją), przez kwestie życia gospodarczego (zwłaszcza choroby zwierząt hodowlanych), aż po problemy natury interpersonalnej – małżeńskie konflikty, kryzysy rodzinne czy trudności związane ze zdrowiem psychicznym. Istotne znaczenie ma sfera nadnaturalna, w której diagnoza i „leczenie” dotyczą domniemanej aktywności słowiańskich demonów i innych istot z lokalnego bestiariusza.

Na uwagę zasługuje teatralność wizyt, które wymagają odpowiedniego przygotowania i rytualnego anturażu. Jarogniewa, pragnąc podtrzymać wrażenie autentyczności i wzbudzić zaufanie klientów i klientek, posługuje się gwarą, przywdziewa charakterystyczny strój (kwieciste chusty i spódnice), przyjmuje w starannie zaaranżowanej przestrzeni – starej, drewnianej chacie, w której wyeksponowano ręcznie przygotowane medykamenty. W jednym z dialogów autorka zademonstrowała mechanizm owego „spektaklu terapeutycznego”, w którym znaczenie mają nie tyle działania *stricte* medyczne, ile wiara pacjentów i pacjentek w skuteczność kuracji:

[913] M. Mądrzak, *„Jestem trochę szeptuchą”. Rozmowa z Katarzyną Bereniką Miszczuk*, „FanBook News” 2017, https://www.fanbook.news/517/jestem-troche-szeptucha/ [dostęp: 04.09.2025].

> moja droga, przecież nie twierdzę, że to strzyga kradnie krowie mleko. Zapewne krowa nie potrzebuje pomocy, ale jeśli już, to weterynaryjnej. Potarcie wymion kamieniem piorunowym na pewno jej nie zaszkodzi. Pomoże natomiast jej właścicielce. […] Musisz zrozumieć, że tutaj ludzie wierzą w takie rzeczy. Rozumiem, że w dużym, nowoczesnym mieście folklor i przesądy zanikają. Jednak tutaj wciąż są żywe[914].

Przytoczona scena unaocznia, iż praktyki Jarogniewy spełniają przede wszystkim funkcje performatywną i psychologiczną. Zabieg ten można odczytywać w perspektywie tzw. mechanizmu placebo, który polega nie tyle na farmakologicznym działaniu substancji czy rytuału, a wytwarzaniu przekonania o jego skuteczności. Jak pokazują liczne badania nad placebo, w przypadku jego aplikacji kluczowe są symboliczna „oprawa" całego procesu i relacja oparta na zaufaniu między „lekarzem" a „pacjentem", ponieważ to one warunkują procesy fizjologiczne i psychiczne wpływające na poprawę stanu zdrowia[915]. Jarogniewa nie neguje racjonalnych, medycznych rozwiązań – przeciwnie, uznaje ich konieczność – ale zarazem wykorzystuje lokalne wierzenia jako narzędzie wsparcia emocjonalnego, pozwalające włączyć pacjentów i pacjentki w sferę wspólnotowego doświadczenia.

W tym kontekście należy również sytuować przyjazd Gosławy do Jarogniewy. Bohaterka, skrajnie sceptyczna wobec wszystkiego, co ludowe i „swojskie", traktuje pobyt w Bielinach jako przykry obowiązek – etap przejściowy, konieczny do zaliczenia w procesie zawodowego awansu, który należy jak najszybciej wypełnić, aby powrócić do „właściwej" egzystencji w Warszawie. Zarysowana w tym momencie opozycja miasto–wieś okazuje się jednak znacznie bardziej złożona niż literalny kontrast przestrzenny. W perspektywie idei indygenizacji wieś nie jawi się w ujęciu Miszczuk jako peryferyjna enklawa intelektualnego „zacofania" wobec centrum cywilizacyjnego, lecz jako heterotopia alternatywnej wiedzy i doświadczenia. To właśnie tutaj przechowano elementy tradycji i lokalnej wspólnotowości, które w ramach nowoczesnego, biurokratycznego i podporządkowanego kapitalistycznej logice miasta ulegają stopniowej erozji. Ujawnia się to wyraźnie w konflikcie generacyjnym pomiędzy szeptuchą a jej stażystką, bowiem starsza kobieta nieustannie wypomina Gosi wielkomiejskie wychowanie i brak obeznania w rodzimej tradycji:

[914] K.B. Miszczuk, *Szeptucha*, dz. cyt., s. 48.

[915] Więcej o placebo zob. m.in. T.J. Kaptchuk, *The Placebo Effect in Alternative Medicine: Can the Performance of a Healing Ritual Have Clinical Significance?*, „Annals of Internal Medicine" 2002, no 136, pp. 817–825.

> – Nie rozumiem jak matka mogła cię tak wychować. […] Jakim cudem nie przekazała wszystkich mądrości ludowych córce? – Baba Jaga mówiła teraz bardziej do siebie niż do mnie. – To ta paskudna Warszawa musiała tak wszystko popsuć. Zgnilizna wielkiego miasta.
>
> To nieprawda. Mama naprawdę stała się zrobić ze mnie dobrą Słowiankę. To ja się broniłam rękami i nogami. […] Odwróciłam się od wiary zapatrzona w zachodnich piosenkarzy i aktorów, którzy przecież nie zajmują się takimi głupotami[916].

Narracja Miszczuk wpisuje się – choć aluzyjnie – w krytykę eurocentrycznego modelu nowoczesności. Zachodnia, „rozwinięta" cywilizacja utożsamiana z miastem to przestrzeń racjonalistyczna, technokratyczna i odpersonalizowana, w której relacje międzyludzkie podporządkowane są regułom efektywności i opłacalności. Wieś natomiast, mimo ironicznego tonu narracji, to przestrzeń oporu wobec tego porządku: *locus* alternatywnych form relacyjności i praktyk wiedzy (ucieleśnionych w figurze szeptuchy) pełniących funkcję krytycznego zwierciadła i możliwego uzupełnienia/korekty hegemonicznego modelu modernizacji.

Analizowany fragment można również odczytać w świetle Bachtinowskiej kategorii chronotopu, w której kategorie czasu i przestrzeni przenikają się, tworząc dynamiczny porządek znaczeń. Miasto i wieś nie stanowią tu wyłącznie przeciwstawnych lokacji, lecz uobecniają dwa odmienne rytmy czasu: miejski – linearny, przyspieszony, „nowoczesny", oraz wiejski – cykliczny, podporządkowany świętom wynikającym z celebrowania zmieniających się pór roku[917], związany z rytuałami, pamięcią i tradycją. To właśnie w tym „spowolnionym" chronotopie prowincji bohaterka przechodzi proces przemiany, która przygotowuje grunt pod wejście w sferę nadnaturalnego i kontakt z rzeczywistością demoniczno-mityczną.

Warto dodać, że w tak skonstruowanej fabule zostaje odwrócony motyw obecny w analizowanym w poprzednim rozdziale retellingu autorstwa Moniki Magoskiej-Suchar, gdzie Kora, by zbudować swoją tożsamość i spotkać się z przeznaczeniem, opuszcza rodzinną farmę i wyrusza do metropolii, aby podjąć studia. U Miszczuk droga wiedzie w przeciwnym kierunku: to wieś staje się katalizatorem duchowej i tożsamościowej transformacji protagonistki. Ów odwrócony wektor podróży – z centrum ku peryferiom – unaocznia, że w uniwersum *Kwiatu paproci* to „peryferie" uruchamiają proces

[916] K.B. Miszczuk, *Noc Kupały*, dz. cyt., s. 76.

[917] W powieści odgrywają one znaczącą rolę, bowiem Gosia przybywa do Bielin jeszcze przed Jarymi Godami, stanowiącymi symboliczne „powitanie" wiosny, zaś w ostatnim tomie – co sugeruje tytuł *Przesilenie* – pojawiają się obrzędy jesiennych Dziadów.

samopoznania i otwierają na kontakt z tym, co mityczne, czyniąc z wiejskiego chronotopu nie tylko scenerię, ale aktywny czynnik narracyjnej przemiany.

Kontynuując rozważania nad strukturą wykreowanego przez Miszczuk *orbis exterior*, należy wskazać na jego wymiar nadnaturalny, który – przynajmniej w warstwie deklaratywnej – jawi się jako najbogatszy pod względem odniesień do mitologii komponent w omawianym cyklu. Autorka uruchamia bowiem cały repertuar figur wywiedzionych z szeroko rozumianej mitologii słowiańskiej: od reprezentantów i reprezentantek panteonu, poprzez demony i ich liczne odmiany związane ze specyfiką piastowanej domeny (uzależnionej także od m.in. sposobu śmierci osoby przemienionej w demona), aż po efemeryczne byty znane z ludowych bestiariuszy i zapisków etnograficznych. Ten imponujący „przegląd", choć z pewnością odpowiada na popkulturowe zapotrzebowanie w ramach nurtu *slavic fantasy*, funkcjonuje w obrębie narracji przede wszystkim jako inkrustracja – rodzaj fabularnej dekoracji, która nie generuje pogłębionych znaczeń ani nie inicjuje ontologicznie nośnych konfliktów. Należy uznać, że choć pisarka ze swadą kataloguje znane z literatury etnograficznej figury i – *inter alia* – odwołuje się do motywów opisanych niegdyś przez Aleksandra Gieysztora czy Kazimierza Moszyńskiego, czyni to raczej w trybie popularyzatorskim niż hermeneutycznym. W rezultacie słowiańskie bóstwa i demony zostają wprzęgnięte w mechanikę powieści przygodowej: pełnią rolę epizodycznych „efektów specjalnych", wprowadzających napięcie bądź komizm, lecz rzadko stają się nośnikami sensów transcendujących dosłowność fabuły. Ich obecność jest zatem podporządkowana funkcji ludycznej, nie zaś refleksyjnej czy problematyzującej.

Do najbardziej emblematycznych przykładów należy grono postaci z najbliższego otoczenia protagonistki, w tym przyjaciele, przyjaciółki oraz – co istotne – ukochany (o którym będzie jeszcze mowa). Wszyscy zostają w różnym stopniu zredukowani do ról quasikomiksowych antagonistów i antagonistek bądź sprzymierzeńców i sprzymierzeńczyń, których funkcjonowanie bliższe jest estetyce serialowej – nastawionej na rozpoznawalność i dynamizowanie ekspresji fabularnej.

Najbliższą powierniczką Gosi jest współlokatorka, Sława, która wspiera bohaterkę w obliczu problemów charakterystycznych dla prozy *new adult*, takich jak trudności związane z pierwszą pracą czy zawirowania w sferze emocjonalnej. Relacja ta zostaje poddana próbie, gdy okazuje się, że Sława jest rusałką – a jej obecność w życiu

protagonistki to efekt machinacji jednego z pożądających kwiatu paproci bóstw, Świętowita. Miszczuk kreśli portret wodnej demonicy w sposób wyjątkowo stereotypowy, eksponując jej domniemaną rozwiązłość seksualną, co odsyła do utrwalonej w folklorze i jego późniejszych przetworzeniach figury „kobiety-uwodzicielki". W ten sposób autorka nie tyle reinterpretuje dawny mit, ile raczej powiela jego XIX-wieczne klisze[918], w których – jak zauważa Maria Janion – rusałka staje się projekcją „męskich lęków i pragnień, łączących erotyczny pociąg z grozą kobiecej niezależności"[919].

Analogiczny schemat wybiórczego i powierzchownego „włączania" postaci wywiedzionych z ludowych wierzeń dotyczy pozostałych bohaterów i bohaterek: płanetnika Radka (odpowiedzialnego za przywoływanie burz i deszczu), topielca Dareczka (funkcjonującego w roli hydraulika), czy południcy Żywii. Każda z tych figur, zamiast stać się punktem wyjścia do przepisania mitologicznych archetypów, zostaje sprowadzona do atrakcyjnego, lecz efemerycznego rekwizytu, którego zadaniem jest urozmaicenie akcji bądź generowanie komizmu sytuacyjnego. Można zatem mówić o typowej dla literatury popularnej strategii ornamentacyjnej: słowiańskie demonologie nie zostają tu zreinterpretowane ani przepracowane, a stanowią dekorację, podporządkowaną wymogom romansowej dramaturgii.

Warto wspomnieć, że niektóre demoniczne postaci ze słowiańskiego bestiariusza dają autorce asumpt do powierzchownej refleksji nad współczesnymi problemami społeczno-politycznymi. Najbardziej emblematycznym przykładem jest kwestia aborcji, do której Miszczuk odnosi się przy okazji wątku porońca. Jak zauważa Baba Jaga, demony te „płacą za grzechy swoich matek […], powstają z dusz spędzonych celowo bądź mimowolnie dzieci. To kara za winy rodziców"[920]. Już sam dobór akcentów wskazuje na uproszczenie rzeczywistego bogactwa wierzeniowego Słowian: porońce nie były bowiem jednoznacznie definiowane jako „kara za aborcję". Wyobrażenia na temat tych istot obejmowały szerokie spektrum – od dusz dzieci martwo urodzonych, nieochrzczonych, po istoty powstające w wyniku różnego rodzaju naruszeń norm rytualnych[921]. Redukując

[918] Zob. B. Walęciuk-Dejneka, W. Wenerska, *Akwatyczne figury Wandy – w poszukiwaniu znaczeń*, „Literatura ludowa" 2009, nr 53, s. 45–54.

[919] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Warszawa 2002, s. 45.

[920] K.B. Miszczuk, *Szeptucha*, dz. cyt., s. 369.

[921] Zob. [hasło] *poroniec* [w:] B. Podgórska, A. Podgórski, *Wielka Księga Demonów Polskich – leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice 2005, s. 368.

je do alegorii „spędzonego celowo płodu", pisarka wpisuje się w dyskurs nacechowany moralistycznie, odwołujący się do mizoginistycznej narracji o winie i odpowiedzialności kobiety-matki[922]. Tak skonstruowana interpretacja ma charakter jednoznacznie normatywny i stygmatyzujący, co tym bardziej problematyczne, że zostaje wpisana w narrację popularną, adresowaną w znacznej mierze do młodych czytelniczek. W ten sposób literackie odwołanie do ludowej demonologii przestaje pełnić funkcję antropologicznej rekonstrukcji czy nawet twórczej reinterpretacji, a staje się sposobem utrwalania określonych ideologicznych założeń[923]. Można wręcz mówić o zawłaszczeniu postaci z bestiariusza i jego instrumentalnym wykorzystaniu jako nośnika dyskursu reprodukującego antykobiece przekonania.

Co najbardziej symptomatyczne dla omawianego uniwersum, pozostałe komponenty nadnaturalne zostają konsekwentnie podporządkowane narracji romansowej: bóstwa i demony funkcjonują tu przede wszystkim jako aktorzy i aktorki spektaklu rywalizacji o względy protagonistki. Kluczowym węzłem fabuły całego uniwersum pozostaje relacja Gosławy z Mieszkiem. Centralną rolę w tej konfiguracji odgrywa jednak Ote – pierwsza żona Mieszka – której losy stanowią realizację schematów znanych z literatury popularnej. Obdarowawszy męża legendarną rośliną, popełnia samobójstwo i w konsekwencji przeistacza się w strzygę. Jej powrót z zaświatów i pragnienie zemsty wpisują się w topos „powrotu byłej", charakterystyczny dla estetyki romansu, w którym figura ekspartnerki pełni funkcję katalizatorki konfliktu, inicjując dramaturgię i stawiając pod znakiem zapytania lojalność protagonisty[924]. Tak skonstruowana postać traci swoją antropologiczną wielowymiarowość: strzyga w imaginarium słowiańskim łączona z kategorią liminalności, niepogodzenia i przejściowości między światem żywych a umarłych[925], zostaje zredukowana tu do fabularnego rekwizytu – „byłej" powracającej jedynie w kostiumie upiora. W rezultacie potencjał symboliczny tej figury – jej związki z nieprzepracowaną traumą czy społecznymi

[922] Co warte odnotowania, w podobny sposób autorka wykorzystała postać porońca w opowiadaniu *Płacz cichą nocą się niesie*, które zostało opublikowane w antologii *Nawia*.

[923] Szerzej krytykę tego typu zawłaszczeń omawia m.in. M. Radkowska-Walkowicz, *Doświadczenie in vitro. Biotechnologia, płeć i kultura*, Warszawa 2012.

[924] Zob. np. J.A. Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill 1991, pp. 132–145.

[925] Szczegółowo postać strzygi omówił m.in. J. Kolczyński, *Jeszcze raz o upiorze (wampirze) i strzygoni (strzydze)*, „Etnografia Polska" 2003, nr 1–2, s. 212–245.

lękami przed śmiercią – zostaje osłabiony na rzecz romansowej funkcji wzmacniającej też aspekt erotyczny utworu.

Wątek relacji ze Swarożycem, bogiem ognia, jest jedynym w całym uniwersum, który można odczytywać przez pryzmat postfeminizmu. Tylko ten bohater spośród boskich antagonistów otwarcie nie żąda od Gosławy deklaracji przekazania magicznej rośliny, a jego intencje długo pozostają niejasne: zbliża się do protagonistki, flirtuje z nią i manipuluje, co wpisuje się w topos trójkąta miłosnego i jednocześnie w narrację o kobiecie zagrożonej przez mężczyznę uosabiającego patriarchalny porządek. Wedle planu Swarożyca Gosława, jako jedyna istota zdolna przekroczyć granicę między światem ludzi a Nawią, miałaby unicestwić Welesa, co naruszyłoby fundamenty kosmicznego ładu i umożliwiło mu przejęcie władzy. Dopiero w finałowym tomie, *Przesilenie*, pojawia się scena, w której dochodzi do symbolicznego „wyzwolenia": Gosława konfrontuje się ze Swarożycem, a w kulminacyjnym momencie pojawiają się duchy wszystkich szeptuch, które bóg w przeszłości skrzywdził i wykorzystał. Ów korowód „byłych" – tu dawnych wyznawczyń – przechyla szalę pojedynku, pozwalając bohaterce zwyciężyć: „dziesiątki kobiecych dłoni złapały boga za kończyny; klatkę piersiową oraz za szyję. Wywracał jak szalony oczami, ale nie mógł nawet poruszyć głową"[926]. W tym geście zbiorowej zemsty wybrzmiewa idea siostrzeństwa: wspólnota kobiet, które – choć skazane na podporządkowanie – stają przeciw figurze męskiego demiurga. Ten epizod, choć marginalny, ujawnia potencjał charakterystyczny dla czwartej fali feminizmu i stanowi nawiązanie do obecnego w popkulturze motywu o kobiecej solidarności, czego przykładem może być film *Zmowa pierwszych żon* (1990) w reżyserii Hugha Wilsona.

Mimo tej pozornej emancypacji całe uniwersum Miszczuk funkcjonuje w oparciu o wątek heteroromantyczny. Bóstwa i demony stają się ozdobnikami, „efektami specjalnymi" mającymi wzmocnić emocjonalne perypetie. Zamiast pogłębionej refleksji nad rodzimym dziedzictwem w ramach idei indygenizacji, czytelnicy i czytelniczki otrzymują jego powierzchowną konsumpcję, podporządkowaną estetyce romansu i regułom rynkowej atrakcyjności – swoistą degradację mitologii, w której szeroko rozumiany mit „słowiańskości" zostaje wpisany w konwencję charakterystyczną dla fabuł powieści romansowych i erotycznych oraz zredukowany do roli bazującego na

[926] K.B. Miszczuk, *Przesilenie*, dz. cyt., s. 445.

narodowych resentymentach ornamentu. Ten sposób instrumentalnego wykorzystywania motywów słowiańskich zyskuje dodatkowy kontrapunkt w prozie Aleksandry Seligi.

### III.3.2. Pogańskie korzenie świata

Zamykając rozważania nad ideami związanymi ze zjawiskiem brandingu kulturowego w polskiej prozie kobiet, skoncentruję się na ostatnim tomie trylogii Seligi *Gołoborze*, *Starusze*. Uważam, że w najpełniejszym wymiarze eksponuje on zamysł autorki: chęć stworzenia nie tylko atrakcyjnej narracji przygodowo-fantastycznej, lecz przede wszystkim projektu literackiego, w którym motywy pamięci – w jej wymiarze jednostkowym i wspólnotowym – zostają poddane twórczej reinterpretacji. Nie odczytuję *Staruchy* wyłącznie jako fabularnego domknięcia całej trylogii; istotniejsze wydaje mi się uchwycenie, w jaki sposób Seliga, świadomie operując konwencjami literatury popularnej, otwiera przestrzeń do refleksji nad kontinuum czasoprzestrzennym, gdzie to, co dawne, nieustannie negocjuje z tym, co współczesne.

Centralne znaczenie zyskuje tu – podobnie jak w przypadku cyklu o *Kwiecie paproci* – topografia: kamieniste gołoborza Gór Świętokrzyskich oraz sąsiadująca z nimi Łysa Góra (w tradycji ludowej niekiedy utożsamiana z górą Ślężą). W wyobraźni zbiorowej oba te miejsca obrosły legendami o czarownicach i nocnych sabatach, a zarazem pełnią funkcję symbolicznych „punktów styku" pomiędzy tym, co chrześcijańskie, a tym, co pogańskie i, co najważniejsze z perspektywy idei indygenizacji, słowiańskie[927]. Stanowią one modelowe miejsca pamięci (*lieux de mémoire*) w myśl koncepcji zaproponowanej przez Pierre'a Norę: przestrzenie, w których materialność pejzażu i pamięć wspólnotowa splatają się w nierozerwalny węzeł, a historia – nierzadko zapośredniczona przez mit – zostaje poddana nieustannej aktualizacji[928]. Seliga nie rekonstruuje przeszłości w duchu etnograficznej wierności. Raczej transponuje i „branduje" owe miejsca, czyniąc z nich znak rozpoznawczy własnej narracji. Gołoborza i Łysa Góra stają się nie tylko dekoracją

[927] Więcej o kontrowersjach związanych z historią okolic Łyśca zob. np. D.A. Sikorski, *Zagadka najsłynniejszego miejsca słowiańskiego kultu w Polsce. Ustalenia nauki dla wielu są nie do zaakceptowania*, „Wielka Historia" 2023, https://wielkahistoria.pl/zagadka-najslynniejszego-miejsca-slowianskiego-kultu-w-polsce-ustalenia-nauki-dla-wielu-sa-nie-do-zaakceptowania/ [dostęp: 15.09.2025].

[928] Zob. P. Nora, *Między pamięcią a historią. Wybór tekstów*, tłum. J.M. Kłoczkowski, Gdańsk 2022.

fabularną, ale przede wszystkim aktywnymi węzłami pamięci kulturowej, które – by posłużyć się pojęciami Aleidy i Jana Assmannów – umożliwiają przechowywanie i ponowne „ożywianie" zbiorowych wyobrażeń[929].

W obrębie tej literackiej „mapy pamięci" Seliga konstruuje narrację o nieustannie powracającym sporze pomiędzy chrześcijańskimi przybysz(k)ami, dążącymi do przejęcia przestrzeni i symbolicznej władzy, a rodzimymi Słowianami i Słowiankami, strzegącymi pamięci o praktykach i rytuałach przodków. Ów konflikt – ujęty w konwencje powieści popularnej, jak np. kryminał – zyskuje w *Starusze* wymiar palimpsestowy: nakładają się w nim na siebie warstwy różnych światowych mitologii i religii (m.in. tradycje buddyjskie, rodzimowiercze i wiccańskie, praktyki *New Age* związane z tarotem, wróżbiarstwem i wytwarzaniem magicznych amuletów), historii i współczesnej refleksji nad tożsamością. Dzięki temu Seliga pokazuje, że przeszłość nie powraca jako spetryfikowany rekwizyt, lecz ciągle żywy i inspirujący nowe pokolenia zasób znaczeń, który kształtuje i zarazem (de)stabilizuje teraźniejszość.

Powyższe konstatacje znajdują swój pełniejszy wyraz już w architektonice trylogii, której struktura odsyła do dobrze rozpoznawalnej w antropologii religii i studiach (post)feministycznych figury Trójbogini. Każdy z tomów cyklu odpowiada jednemu z archetypicznych oblicz tej postaci: pierwszy – *Panna*, drugi – *Matka*, trzeci wreszcie – *Starucha*. Wybór ten trudno uznać za dekoracyjny. Seliga wykorzystuje mitologiczną triadę jako ramę refleksji nad procesem dojrzewania i konstytuowania tożsamości, rozumianym zarówno w wymiarze indywidualnym (losy poszczególnych bohaterek), jak i w szerszej, wspólnotowej, postfeministycznej, perspektywie. Kolejne ogniwa narracji ukazują więc nieustanny rytm „odradzania się" postaci i powracającą – ciążąca na nich niczym klątwa – powinność wypełnienia przeznaczenia.

Tom pierwszy, *Panna*, zawiera opowieść o pierwotnym konflikcie z roku 1137: przybyciu na Ślężę grupy benedyktyńskich mnichów i ich zderzeniu z miejscową, wciąż pogańską społecznością. Centralną figurą staje się Nawojka – młoda zielarka i wcielenie wielkiej kapłanki Soity. Gwałt, którego dopuścił się na niej jeden z zakonników nie tylko dramatyzuje narrację, ale staje się impulsem do rebelii przeciw chrześcijańskim

[929] Zob. m.in. A. Assmann, *O medialnej historii pamięci kulturowej*, tłum. K. Sidowska [w:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 127–143; J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

przybyszom. Nawojka otrzymuje od Welesa błogosławieństwo i misję obrony rodzimej wiary, wraz z towarzyszkami, wśród których najważniejszą jest Vasilina. Bohaterka ma też zrodzić boskich bliźniaków, Lela i Polela, którzy doprowadzą do odzyskania Łysej Góry przez Słowian. Uczucie łączące Nawojkę z Wojciechem, jednym z jej pobratymców, staje się jednak czynnikiem destabilizującym: powstanie kończy się klęską, a rozgniewany Weles rzuca na protagonistkę i jej towarzyszki klątwę wiecznego odradzania się – aż do momentu spełnienia powierzonego im zadania.

Akcja drugiego tomu, *Matki*, przenosi czytelników i czytelniczki blisko trzysta lat w przyszłość. Seliga nie tylko zmienia realia epoki, ale również intensyfikuje symboliczne sprzężenie z figurą Trójbogini. Brygida – reinkarnacja Nawojki – rodzi córkę, Barbarę, która ma kontynuować pradawną misję. Jednakże brak porozumienia między matką a córką niweczy plan szturmu na Jasną Górę; gniew Welesa nie słabnie, a przekleństwo – powtarzając się niczym refren – wydłuża się na kolejne stulecia.

Odmienny charakter ma tom finałowy, *Starucha*, w którym – analogicznie do mechanizmu obecnego w *Szeptusze* Miszczuk – akcja zostaje przeniesiona w czasy współczesne, a kluczowe postaci powracają w nowych, dojrzałych wcieleniach. Nawojka odradza się jako Dobrosława – kobieta stojąca u progu starości. Zamiast wojowniczości i pragnienia odwetu cechuje ją pragnienie (s)pokoju: świadomie rezygnuje z misji odzyskania Łysej Góry i koncentruje się na życiu rodzinnym, starając się nie prowokować gniewu Pana Podziemi. Jej relacja z Jankiem – wcieleniem Wojciecha – ma charakter czysto przyjacielski; oboje unikają powtórzenia dawnych namiętności, co sprawia, że wątek romansowy nie znajduje się na pierwszym planie. Warto zaznaczyć, że – podobnie jak w twórczości Miszczuk – Seliga wprowadza do *Staruchy* aktualny wątek polityczny. Realizuje się on w kreacji postaci Vasiliny, odrodzonej jako Svetlana, której biografię twórczyni osadziła w kontekście rosyjskiej inwazji na Ukrainę w 2022 roku. Bohaterka została zmuszona do opuszczenia rodzinnego domu i ucieczki do Polski. Choć jest emerytką, w nowej rzeczywistości jest aktywna zawodowo – prowadzi sklep spożywczy i wykonuje rozmaite prace dorywcze, w tym opiekuje się dziećmi, osobami chorymi, z niepełnosprawnościami. Seliga, z reporterską niemal uwagą, akcentuje materialny wymiar uchodźstwa: konieczność podejmowania niepewnych, wyczerpujących (zwłaszcza dla osoby starszej) zajęć i mozolnego budowania codzienności w obcym

miejscu. Postać Svetlany wprowadza nie tylko współczesny kontekst geopolityczny, lecz także perspektywę społecznej solidarności.

Pesymizm tej części – najdalej idący w całej trylogii – polega nie na nihilistycznej rezygnacji, ale na świadomej rewizji mitu: Seliga pokazuje, że cykl narodzin i śmierci, zemsty i odkupienia, nie może trwać w nieskończoność. Przeszłość, choć wciąż domaga się „wyrównania rachunków", zostaje tu ostatecznie przepracowana: starość nie jest jedynie końcem życia, a formą pojednania i czasem dojrzałej mądrości, która unieważnia dotychczas dominującą w trylogii dialektykę winy i kary. Tym samym finalny tom nie tyle wieńczy fabułę, ile przekształca samą wymowę opowieści, odsłaniając w „wiecznym powrocie" możliwość zamknięcia cyklu i transformacji pamięci przeszłych wcieleń w świadomy wybór.

Ów spiralny model historii, w którym każde kolejne wcielenie bohaterów i bohaterek odsłania nierozwiązane konflikty i powracające traumy, ujawnia się szczególnie wyraziście w inicjalnych autorefleksjach protagonistki. Jej gorzkie podsumowanie własnego losu, w którym splatają się doświadczenia doczesne i pamięć minionych inkarnacji, brzmi niczym osobista glosa do idei indygenizacji zrealizowanej w omawianej trylogii. Powrót ten nie jest triumfalnym wypełnieniem misji ani spełnieniem proroctwa, lecz gestem rezygnacji: historia nie przynosi ostatecznego zwycięstwa żadnej ze stron, ani dawnej religii Słowian, ani chrześcijaństwa. To, co mogłoby jawić się jako spełnienie pradawnego proroctwa, zostaje sprowadzone do cyklicznego, aczkolwiek jałowego ruchu. Autorka tworzy wizję dziejów, które nie kończą się *katharsis*, a powracają jedynie po to, by ukazać własną bezcelowość:

> całe życie ciężko pracowałam, a na starość, schorowana i samotna, mieszkam znów w Łazach […]. Koło zatoczyło obrót. Tyle że nie byłam wielką znachorką, a wnuczka nie była moją uczennicą. Kończyłam życie jako emerytka, która spotyka się z przyjaciółkami w sabaty i czasem postawi karty za pięćdziesiąt złotych […]. Era czarownic odeszła w przeszłość, ustąpiła miejsce Nauce. Tak samo jak era Kościoła. Na koniec dnia wszyscy przegraliśmy[930].

W tym ujęciu kategoria „powrotu" zyskuje wymiar ambiwalentny: potwierdza nieuchronność cyklu, by zarazem demaskować jego pustkę. Powtarzające motywy i dawne konflikty nie prowadzą do odnowienia lub wzmocnienia pierwotnego porządku, ale ujawniają entropijny charakter kultury, w której wszelkie systemy – pogańskie i chrześcijańskie – okazują się równie nietrwałe. Dobrosława, dawniej wojownicza

[930] A. Seliga, *Starucha*, dz. cyt., s. 15.

kapłanka Welesa, osiada na powrót w rodzinnych Łazach nie jako odnowicielka dawnego kultu, lecz jako świadkini równoczesnej erozji magicznego i instytucjonalnego ładu. Świadomość, że „na koniec dnia wszyscy przegraliśmy" – staje się znakiem rozpoznawczym kondycji współczesności.

Seliga w ten sposób antycypuje intuicje charakterystyczne dla diagnoz „płynnej nowoczesności". Powrót przeszłości nie daje poczucia ciągłości ani oparcia, przeciwnie – odsłania ulotność tego, co zbiorowe. Akcentuje także rozproszenie tożsamości. Historia w *Starusze* nie jest opowieścią o linearnym rozwoju, ani o restytucji dawnych porządków, ale o ich nieustannym rozmywaniu: religie, mitologie i tradycje stają się jedynie kolejnymi warstwami w niepewnym, migotliwym pejzażu, w którym żadna z nich nie ma już monopolu na prawdę. W ten sposób powrót – centralny motyw całej trylogii – zostaje zinterpretowany jako figura niepewności: symbol płynnej, współczesnej kultury, w której przeszłość istnieje jedynie jako fragmentaryczny, nigdy w pełni nieaktualizowany zasób.

Zarysowana powyżej wizja „rozszczelnionej" nowoczesności otwiera przestrzeń do pogłębionej analizy warstwy mitycznej, która w całej trylogii *Gołoborze* – a najpełniej w *Starusze* – nie jawi się jako jednolity, hierarchiczny i spetryfikowany system wierzeń, lecz jako zróżnicowany, rozproszony zbiór rekwizytów, rytuałów i praktyk, poddawanych ciągłej reinterpretacji. Przejawia się to przede wszystkim w codziennych zwyczajach bohaterów i bohaterek – dawny porządek mitologiczny zostaje włączony w ramy pozornie banalnych, współczesnych aktywności. Najbardziej emblematycznym przykładem pozostają działania Dobrosławy, która wraz z współczesnymi wcieleniami dawnych towarzyszek uczestniczy w spotkaniach „kółka emerytek". Formalnie funkcjonuje ono jako inicjatywa parafialna, przypominająca zgromadzenia różańcowe czy gospodyń wiejskich, jednak w rzeczywistości pełni rolę dawnych sabatów czarownic:

> na Gromniczną zamówiłam taksówkę, żeby zawiozła mnie na zakrystię kościoła Świętego Wawrzyńca. Spotykałyśmy się tam, w samym centrum Nowej Słupi, w każdy sabat. Stanowiłyśmy grupkę emerytek, coś pomiędzy kołem różańcowym a kołem gospodyń wiejskich. To oczywiście była tylko przykrywka, ale na tyle skuteczna, że wszyscy wokół mieli nas kompletnie w nosie. Stary proboszcz wtajemniczony dawno temu w magiczne misteria zamykał kościół na cztery spusty i siadał z nami do stołu, by wspólnie powspominać dawne czasy[931].

To nie tylko humorystyczny chwyt mający zdywersyfikować narrację, ale przede wszystkim wyraz dążeń pisarki, wskazujących na możliwość kultywowania siostrzeństwa,

[931] Tamże, s. 19.

obecnego także np. w powieści Agnieszki Szpili. Zakrystia stanowi wspólną przestrzeń dla proboszcza i uczestniczek „emeryckich sabatów", a ich spotkania stanowią przykład zjawiska, które etnografowie i etnografki określają mianem „ukrytego folkloru" – praktyk i wyobrażeń podtrzymywanych w ukryciu, niekiedy jedynie w sferze nieformalnych rytuałów, a mimo to trwale obecnych w zbiorowej wyobraźni, nawet w warunkach dominacji instytucjonalnych form religijności[932]. W tej hybrydycznej przestrzeni zacierają się granice pomiędzy tym, co sakralne i świeckie, „stare" i „nowe". Kościół – tradycyjnie pojmowany jako organizacja stojąca na straży ortodoksji i odżegnująca się od pogańskich korzeni wielu zwyczajów lub świąt – zostaje przedstawiony jako sceneria swobodnej negocjacji pomiędzy tradycjami. Proboszcz, który w konspiracyjnej aurze „zamyka kościół na cztery spusty", by zasiąść do stołu z czarownicami, przestaje pełnić rolę strażnika doktryny; staje się raczej uczestnikiem gry z tradycją, depozytariuszem pamięci, której trwanie nie potrzebuje już wyraźnych dogmatycznych granic. Spotkania w zakrystii odsłaniają mechanizmy brandingu kulturowego: prywatyzację i „udomowienie" mitu. Seliga pokazuje, że mit nie wymaga już monumentalnych, publicznych rytuałów, by zachować siłę oddziaływania; może egzystować w formach kameralnych, półprywatnych, w gronie kilku starszych kobiet i zaprzyjaźnionego proboszcza. Tak pojęty, przestaje być jedynie reliktem przeszłości – staje się praktyką codzienności, drobnym, lecz konsekwentnym gestem podtrzymywania pamięci. W tej perspektywie „ukryty folklor" nie jest więc jedynie pozostałością archaicznych wierzeń, a sposobem konstruowania wspólnoty i reinterpretacji przeszłości w kategoriach dostępnych współczesnym ludziom.

Owo „udomowienie" mitu znajduje swoją najpełniejszą egzemplifikację w przedstawieniach świąt, funkcjonujących – przynajmniej formalnie – w obrębie kalendarza katolickiego i nabierają wielowarstwowej, synkretycznej wymowy. Autorka wielokrotnie przywołuje opisy lokalnych celebracji, które pod powierzchnią oficjalnych praktyk liturgicznych zachowują przedchrześcijańskie kody znaczeń. Jak stwierdza narratorka:

> dlaczegóż więc my, czarownice, nie miałybyśmy uczestniczyć w zielonoświątkowym pochodzie, skoro organizowany był dokładnie w tym samym celu, który i nam przyświecał?

[932] Barbara Ogrodowska używa pojęcia „ukryty folklor" na określenie praktyk, które trwają w cieniu oficjalnych narracji i nie są sankcjonowane przez instytucjonalne formy religijności. Zob. taż, *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*, Warszawa 2001, s. 17–21.

> […] Tak, nawet chrześcijanie, pomimo swej nie zawsze zrozumiałej dla mnie duchowości, przeczuwali tę uniwersalną, ponadczasową, prawdę, iż Boga szukać należy w naturze[933].

Wybór tzw. „Zielonych Świątek" nie jest przypadkowy. To jedno z tych świąt, które w polskiej tradycji od wieków łączyło pierwiastki chrześcijańskie i pogańskie: z jednej strony upamiętnia zesłanie Ducha Świętego, z drugiej – kontynuuje dawne, agrarne obrzędy wiosenne, związane z odnową życia i kultem płodności[934]. W powieści ta dwoistość zostaje szczególnie wyeksponowana – dla Kościoła procesja ma charakter liturgiczny, dla bohaterek zaś jest symbolicznym potwierdzeniem ciągłej obecności natury jako sfery *sacrum*. Zielone Świątki stają się zatem idealnym momentem, w którym dawne i nowe porządki mogą się spotkać: chrześcijańska wizja ożywiającego Ducha splata się z pragnieniem uczestnictwa w odradzającym się cyklu przyrody.

W przywołanym fragmencie, dalekim od radykalnej prowokacji obecnej np. w *Heksach* czy *Almie*, unaocznia się mechanizm, który badacze religijności ludowej określają mianem synkretyzmu rytualnego – współistnienia i przenikania się elementów chrześcijańskich oraz pogańskich w ramach wspólnych praktyk obrzędowych[935]. Zielone Świątki w *Gołoborzu* nie są więc jedynie elementem lokalnego kolorytu: to literacki emblemat szerszej, wielowiekowej strategii kulturowej, w której pamięć o dawnych wierzeniach nie tyle została wchłonięta przez popkulturę, ile przetworzona w nowy język duchowości.

Co istotne, nie jest to zjawisko ograniczone wyłącznie do celebracji obrzędów w ramach chrześcijaństwa. Seliga konsekwentnie pokazuje, że podobna, charakterystyczna dla analizowanej formy palingenezy mitów, kulturowa dwuznaczność przenika całe doświadczenie bohaterów i bohaterek. Nawet w prywatnych praktykach powracają znaki tej hybrydycznej religijności: przypomnę, że protagonistka układa karty tarota, wywodzące się z tradycji ezoterycznej późnośredniowiecznej Europy, a więc nie *stricte* pogańskiej, lecz funkcjonującej na pograniczu magii, wróżbiarstwa i mistyki chrześcijańskiej[936]. Warto zatrzymać się nad wątkiem Emmanuela, którego imię,

[933] A. Seliga, *Starucha*, dz. cyt., s. 70.

[934] Przedchrześcijańskie korzenie zwyczajów zielonoświątkowych i ich adaptacji w liturgii katolickiej szczegółowo omawia m.in. K. Bracha, *Słowiańskie święto wiosenne „stado". Rekonstrukcja obrzędu* [w:] *Targi, jarmarki i odpusty*, red. M. Brzostowicz, J. Wrzesiński, M. Przybył, Poznań 2014, s. 52–67.

[935] O procesach nakładania się chrześcijańskich i pogańskich treści w obrzędach dorocznych zob. J. Bartmiński, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Lublin 2007, s. 229–245.

[936] Zob. H. Farley, *Cultural History of Tarot. From Entertaintment to Esotericism*, London 2019.

znaczące w perspektywie mesjanistycznych konotacji, wskazuje na jego rolę samozwańczego przewodnika duchowego. Bohater zakłada quasimistyczną wspólnotę „Katharsis", w której doktryna jest eklektyczna: łączy elementy buddyzmu, tradycji wiccańskich, neopogaństwa, a także różne formy szeroko pojętej duchowości charakterystycznej dla *New Age*. Ten konglomerat, zbudowany z fragmentów i zapożyczeń, jawi się jako parodia współczesnych ruchów alternatywnych – od hippisowskich wspólnot kontrkulturowych po dzisiejsze grupy o charakterze sekciarskim. Twórczyni celowo operuje ironią i przerysowaniem, które obnażają kruchość oraz podatność na komercjalizację wszelkich duchowych „poszukiwań" funkcjonujących na marginesie religii instytucjonalnych.

Nie bez znaczenia pozostaje tu wątek tożsamościowy: partner Emmanuela, Jeremiasz, będący w przeszłości „zakonnikiem ze zgromadzenia Oblatów Maryi Niepokalanej. Opuścił klasztor Świętego Krzyża i dołączył do «plemienia» Emmanuela by prowadzić ludzi do oświecenia"[937]. W charakterystyce tej postaci wybrzmiewa krytyka katolicyzmu i obecnych w nim dyskryminujących praktyk dla osób nieheteronormatywnych. To także istotne wyeksponowanie wątków queerowych, które w nurcie *slavic fantasy*, wyraźnie podporządkowanemu estetyce romansu heteroseksualnego, wciąż pozostają rzadkością.

Ironiczny ton autorki ujawnia się także w opisie organizowanego przez „Katharsis" festiwalu „Ekstaza Czakry Serca" – wydarzenia będącego satyrą na konsumpcyjny, „weekendowy" mistycyzm. Protagonistka relacjonuje, że głównymi uczestnikami i uczestniczkami są „zagubione nastolatki szukające swojej tożsamości w ezoteryce, znudzone gospodynie domowe lubiące bawić się we wróżki, bogaci warszawiacy i warszawianki mantrujący niezrozumiałe sanskryckie teksty, by doznać weekendowego oświecenia przed poniedziałkowym powrotem do korporacji"[938]. Ten obraz dialoguje z językiem współczesnego internetu, gdzie figury takie jak „ezo-julka", „ezo-grażyna" czy „zodiakara" funkcjonują jako pejoratywne określenia dla osób – najczęściej kobiet – traktujących duchowość *sensu largo* nie tylko jako hobby, lecz fundament codzienności i formę pracy zarobkowej[939]. Seliga, przechwytując ten język, demaskuje ambiwalentny

[937] A. Seliga, *Starucha*, dz. cyt., s. 54.

[938] Tamże, s. 82.

[939] Więcej o tych określeniach i ich funkcji w przestrzeni internetu zob. O. Drenda, *Ezograżyna to ja i ty*, „Miesięcznik Znak" 2024, https://www.miesiecznik.znak.com.pl/ezograzyna-to-ja-i-ty/ [dostęp:

charakter „nowej duchowości": jest ona odpowiedzią na potrzebę sensu, ale zarazem produktem rynkowej mody i zbanalizowanej kontrkultury. Podobnie satyryczny wymiar ma przedstawienie rodzimowierczej grupy „Lelum Polelum", której działania, zwłaszcza rekonstrukcje obrzędów – na przykład podczas obchodów Nocy Kupały – protagonistka komentuje z gorzkim dystansem, podkreślając ich powierzchowność i teatralność: „te biedne dzieciaki naprawdę sądziły, że ich rytuał wygląda tak samo jak ten sprzed tysiąca lat. Nie wiedziałyby, co począć, gdyby musiały robić to, co ja wtedy: składać w ofierze młode zwierzęta, […] wróżyć z parujących, okrwawionych wnętrzności […]. Czasy się jednak zmieniły, a ludzie ucywilizowali"[940]. Krytyczna perspektywa Dobrosławy pokazuje, że próba rekonstrukcji powierzchownie pojmowanej dawnej obrzędowości prowadzi do uproszczeń i mitologizacji, a w rezultacie – do stworzenia pastiszu, a nawet parodii.

Zarówno w obrazie „Katharsis", jak i w rytuałach przeprowadzanych przez członków i członkinie „Lelum Polelum" Seliga konsekwentnie podkreśla, że w uniwersum *Gołoborza* synkretyzm nie jest ciekawostką, lecz strukturalną zasadą: dawne i nowe formy duchowości spotykają się w nieustannym, nierzadko autoironicznym dialogu, oscylującym pomiędzy nostalgią za mi(s)tycznym „pierwotnym" doświadczeniem a ponowoczesną „grą" z tradycją. To właśnie w nim ujawnia się diagnoza współczesnej kultury, w której zarówno zjawisko brandingu kulturowego, a przede wszystkim idea indygenizacji, dokonuje się poprzez ich twórcze przekształcenie.

W tym kontekście szczególnego namysłu wymaga finał *Staruchy*, w którym dominuje konwencja powieści kryminalnej. Spokój wspólnoty Dobrosławy zostaje zaburzony serią morderstw, obejmujących zarówno zakonników z Świętego Krzyża, jak i członków oraz członkinie grupy rodzimowierczej „Lelum Polelum". Epizody te nie tylko intensyfikują aurę tajemnicy, ale również „ożywiają" odwieczny konflikt o przynależność Łyśca. Dobrosława, zmuszona do interwencji, ożywia w sobie ducha dawnej Soity i podejmuje działania prewencyjne, których kulminacją staje się rytuał ochronny,

14.09.2025]; A. Cembrowska, *Słyszą, że „nic z tego, bo Lew nie pasuje do Wodnika". Faceci ostrzegają się przed zodiakarami*, „naTemat" 2021, https://natemat.pl/337735,kim-sa-zodiakary-mezczyzni-uciekaja-od-kobiet-ktore-wierza-w-astrologie [dostęp: 14.09.2025]; P. Januszewska, *Zodiakary w tożsamościowym kapitalizmie [rozmowa z Maciejem Marciszem]*, „Krytyka Polityczna" 2024, https://krytykapolityczna.pl/kultura/zodiakary-w-tozsamosciowym-kapitalizmie-rozmowa-z-maciejem-marciszem/ [dostęp: 14.09.2025]; P. Rus, *Tarociary, zodiakary i horoskopiary — nowy trend wśród kobiet. To potężny biznes*, „Buisness Insider" 2023, https://businessinsider.com.pl/gospodarka/nowy-trend-wsrod-kobiet-kim-sa-tarociary-zodiakary-i-horoskopiary/xsjbytf [dostęp: 14.09.2025].

[940] A. Seliga, *Starucha*, dz. cyt., s. 101.

powtarzający gesty dawnych sabatów: „– Gdy upłynął trzy noce, zbierzemy się tak samo, jak zbierałyśmy się na Łysej Górze od setek lat […]. Stare i młode, czarownice zewsząd znów przybędą, by jak onegdaj zakreślić magiczny krąg”[941]. Ten fragment stanowi wyraźne nawiązanie do idei siostrzeństwa, w której solidarność kobiet przekracza granice czasu i śmierci – ale zarazem wprowadza ważny wątek przełamywania kulturowego tabu związanego z wiekiem. *Starucha* to jeden z nielicznych przykładów literackiej afirmacji kobiecej starości, ukazujący bohaterki jako aktywne podmiotki, zdolne do organizowania się i przewodzenia rytuałowi. W ten sposób powieść wyraźnie wpisuje się w nurt rewizji ageizmu obecnego w (pop)kulturze.

Rytuał, choć okupiony ofiarą z życia kilku uczestniczek, okazuje się nieskuteczny. W dramatycznym finale ujawnia się sprawczyni zbrodni – Świeborka, jedna z dawnych towarzyszek Dobrosławy, zdradzona i porzucona przez sabat w minionych wiekach. Jej *vendetta* wpisuje się w długą linię „powrotów” przeszłości, w których dawne winy bohaterki materializują się w teraźniejszości jako siła destrukcyjna. Co znamienne, Świeborka nie działa samotnie: wspiera ją lokalna grupa aktywistów i aktywistek klimatycznych i ekologicznych, a więc ruchów o współczesnej proweniencji. Jej gniew i zemsta zostają zatem osadzone w języku ekologii, ochrony przyrody i antyantropocentryzmu, co nadaje konfliktowi zupełnie nowy wymiar. W swojej tyradzie bohaterka zauważa, że:

> Łysa Góra ma już dość wszelkich religii świata, a jej jestem jej emisariuszką. […] Nie chcemy tutaj waszych wojen, waszych klasztorów, waszych chramów! Chcemy, by władztwo nad tymi ziemiami znów objęła natura, by powróciła tutaj czysta, nieskażona obecnością człowieka przyroda. Bijecie się o ten szczyt od wieków, od stuleci nawzajem go sobie wydzieracie, budujecie kąciny, kościoły. Wszyscy myślicie, że macie do niego prawo. Otóż nie macie. Tylko Ona je ma. Matka Natura[942].

Słowa Świeborki można odczytać jako konkluzję całej trylogii. Jeśli wcześniejsze odsłony konfliktu oscylowały wokół starcia religii, to w finale *Gołoborza* rywalizacja zostaje przesunięta na pole ekologii, gdzie centralną rolę odgrywa figura Natury jako podmiotu sprawczego i jedynej prawowitej właścicielki świętej góry. Tym samym Seliga wpisuje swój cykl we współczesne dyskusje dotyczące kryzysu klimatycznego i posthumanizmu: człowiek, niezależnie od wyznania i tradycji, zostaje przedstawiony jako intruz, którego obecność na Łyścu sprowadza się do ciągłych konfliktów, zawłaszczeń i

[941] Tamże, s. 118.
[942] Tamże, s. 274.

profanacji. Idea indygenizacji, konstytuująca całą trylogię, przybiera więc jeszcze inny, radykalny wymiar – nie jest już powrotem do pogaństwa lub chrześcijaństwa, pamięci i dawnych sporów, restytucją kobiecej mocy, lecz powrotem Natury, która domaga się uznania swojego pierwotnego prawa – nie jako romantyczna metafora, ale realna, niemal mityczna siła.

***

Jak stwierdza jedna z bohaterek *Staruchy*, mit „zawsze się rozgrywa, nieustannie, w każdym stuleciu. Dopóki jest ktoś, kto w niego wierzy”[943]. Słowa te najpełniej oddają sens rozważań na temat brandingu kulturowego jako formy palingenezy mitu we współczesnej polskiej prozie kobiet. Wyróżnione w ramach tego zjawiska trzy idee: maskarady, gaizmu i indygenizacji obrazują sposób, w jaki mit nie tyle się „odradza”, ile zyskuje nowe znaczenia, stając się komponentem tożsamości (jednostki i wspólnoty), estetyki i krytyki społeczno-politycznej. Analizowane utwory – *Alma* Izabeli Filipiak, *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy* Olgi Tokarczuk, *Heksy* Agnieszki Szpili, *Gaja. Historia prawdziwa* Barbary Piórkowskiej, cykl *Kwiatu paproci* Katarzyny Bereniki Miszczuk i trylogia *Gołoborze* Aleksandry Seligi – unaoczniają, że proces ten nie polega na prostym odtwarzaniu wzorców. Każda z autorek „przechwytuje” bowiem motywy mityczne po to, by przetworzyć je w idiomy współczesnej wyobraźni, które nie tylko uwidaczniają kulturowe napięcia, ale także otwierają debatę o roli przeszłości w kształtowaniu dzisiejszej tożsamości.

W *Almie* i *Empuzjonie* idea maskarady staje się sposobem ujawniania opresyjnych norm płciowych i klasowych: pisarki, wykorzystując wątki i estetykę typową dla powieści postgotyckich, tworzą obraz kobiet jako „innych”, które wymykają się z klisz i schematów utrwalonych w ramach modernistycznego racjonalizmu. Szpila przekształca figurę wiedźmy w znak kobiecej wspólnoty i radykalnego oporu, snując swoją wizję na dwóch płaszczyznach narracyjnych: obejmują one opowieść o losach współczesnych kobiet i stylizowaną na apokryf opowieść o kulcie Ziemistych i ich duchowej przewodniczce, zaś Piórkowska łącząc kobiecość z planetarnym życiem, nadaje mitycznym komponentom wymiar ekofeministycznego manifestu. W obu utworach kluczowe staje się pojęcie gaizmu, rozumianego jako konieczność porzucenia antropocentrycznych,

[943] Tamże, s. 153.

patriarchalnych paradygmatów na rzecz koegzystencji z naturą. W przypadku trzeciej idei – indygenizacji – twórczynie sięgają do wywodzących się z romantyzmu tendencji słowianofilskich: Miszczuk włącza słowiańskie wierzenia w rejestry literatury popularnej, czyniąc z nich produkt masowej wyobraźni i popularyzując rodzime tradycje, a jednocześnie ograniczając je do roli atrakcyjnego ozdobnika, zaś Seliga w *Starusze* (i w całej trylogii *Gołoborze*) ukazuje mit jako palimpsest nieustannych powrotów i konfrontacji: między religią a naturą, wspólnotą a jednostką, pamięcią a zapomnieniem.

Tak rozumiany branding kulturowy odsłania dynamiczną żywotność mitu: jego zdolność do ciągłego przetwarzania i negocjowania znaczeń, przekraczania granic pomiędzy „starym" a „nowym". W analizowanych utworach mit nie jest reliktem ani spetryfikowanym dziedzictwem, lecz zasobem symboli i narracji, który – w procesie maskarady, w dyskursie gaizmu i w figurach „wiecznego powrotu" – staje się jednym z najważniejszych języków konstruowania, opisu i krytyki współczesnej tożsamości kulturowej.

# ZAKOŃCZENIE

## Po co nam kobiece opowieści mityczne dzisiaj?

Zyta Rudzka we wstępie do antologii *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet* dowodzi, że mężczyźni „potrzebowali mitów, by się wielbić i samoutwierdzać we władzy, kobiety – by się wyzwolić ze świata męskiego rozdania. Przekazy o kobiecych traumach pozwalały dozbroić się wewnętrznie, poczuć wspólnotę losu”[944]. Choć pisarka operuje sugestywną, niemal aforystyczną dychotomią, osiąganą dzięki ostremu kontrastowi płci, potencjał tej tezy ujawnia swoje ograniczenia w perspektywie analizowanych tu form palingenezy mitu we polskiej prozie kobiet ukazującej się po 2000 roku. Poglądy Rudzkiej – wyraźnie zakorzenione w perspektywie oskarżycielskiej i emancypacyjnej – prowadzą do znaczącego uproszczenia: mit zostaje przez nią zredukowany do funkcji narzędzia wpisanego w binarną logikę opresji i wyzwolenia. Tymczasem w omówionych przeze mnie powieściach elementy mityczne nie działają już tylko jako środki interwencji politycznej ani nośniki pamięci pokoleniowej. Nie stanowią również wyłącznie medium restytucji kobiecej podmiotowości, nie są także jedynie odpowiedzią na doświadczenia ekskluzji. W twórczości autorek należących do (naj)nowszej generacji mit realizuje funkcje zdecydowanie bardziej złożone: staje się przestrzenią negocjacji znaczeń, reinterpretacji czy narzędziem ironicznej dekontekstualizacji. Pisarki traktują go zarówno jako tworzywo kulturowe, które można dowolnie modyfikować, multiplikować i rozszczepiać, jak i strukturę wymagającą demontażu. W takim ujęciu mit jawi się jako mechanizm wytwarzania i testowania znaczeń, który pozwala określić granice tego, co kulturowo utrwalone, co podatne na odzyskanie lub wymaga rewizji bądź odrzucenia.

Obecność komponentów i historii mitycznych w badanych utworach świadczy o ich żywotności rozumianej nie jako rekonstrukcja pierwotnego sensu, lecz dynamiczny proces translacji i transformacji, w którym dawny materiał narracyjny zostaje wpisany w nowe konfiguracje znaczeń. Mit przestaje pełnić rolę spetryfikowanego depozytu pamięci czy uniwersalnej formuły znaczeń; staje się raczej operacyjną zasadą

[944] Z. Rudzka, *Wstęp* [w:] *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet*, dz. cyt., s. 27.

rekontekstualizacji, katalizującą przesunięcia semantyczne i generującą nowe konfiguracje znaczeń. W praktyce oznacza to, że mityczne figury i motywy funkcjonują dziś jako medium negocjacji między rejestrami historycznym, genderowym, somatycznym i fantazmatycznym – są przestrzenią, gdzie przeszłość konfrontuje się z teraźniejszością, pamięć ustępuje miejsca reinterpretacji, a jednostkowe doświadczenie splata się z pytaniami o wspólnotę i tożsamość.

W perspektywie tej wielowarstwowej, niejednoznacznej natury mitu szczególnie wyraźnie rysuje się specyfika twórczości wybranych przeze mnie prozaiczek, usytuowanej w krajobrazie uformowanym przez postfeministyczne reguły widzialności oraz przez retorykę czwartej fali, sprzęgniętą z logiką mediów społecznościowych. Oba te dyskursy, choć deklaratywnie emancypacyjne, obciążone są strukturalnymi paradoksami: postfeminizm neutralizuje polityczny potencjał feminizmu, nader często oferując jego zbanalizowaną, konsumpcyjną wersję, natomiast czwarta fala – z jej intensyfikacją afektów, szybkim obiegiem treści i performatywnością sprzeciwu – bywa podatna na przechwycenie przez mechanizmy widowiskowości i rynkowej komodyfikacji. W takich warunkach literatura kobiet, zamiast poddawać się tym dynamikom, wchodzi z nimi w relację krytyczną, ujawniając ich kulturową selektywność i polityczną nieadekwatność.

Cytowane autorki stosują strategie demontażu i przesunięcia, wykorzystując estetyki kampu, groteski, kiczu i spekulacji nie jako ornamenty, lecz narzędzia krytycznego wydobywania z mitu jego ukrytych mechanizmów strukturujących. Eksplorują mit w logice *empowermentu*, który – w postfeministycznym wydaniu – sankcjonuje neoliberalny model samowystarczalności, psychologizuje doświadczenie i przerzuca odpowiedzialność za opresję na jednostkę. Równocześnie wpisują się w dynamikę czwartej fali, gdzie generowane są medialnie atrakcyjne formy ekspresji, rzadko pozwalające na długotrwałe przepracowanie doświadczenia. Odpowiedzią pisarek jest praca rekurencyjna, ironiczna i rozwarstwiająca, w której mit służy do testowania nowych strategii podmiotowości: nie heroicznej i nie ofiarniczej, lecz hybrydycznej, procesualnej, zamierzenie niepełnej. Takie wykorzystanie mitonarracji pozwala ominąć zarówno retoryczne pułapki postfeministycznej „pozytywności", jak i afektywną nadreaktywność czwartej fali – i właśnie dlatego odsłania krytyczny potencjał najnowszej prozy kobiet.

Na tym tle powraca pytanie zaanonsowane w tytule zakończenia: po co nam kobiece opowieści mityczne dzisiaj? Współczesne twórczynie (choć nie wszystkie, jak dowodzą przeprowadzone analizy) nie „wykorzystują" mitu w sensie instrumentalnym; poddają go raczej serii prób, sprawdzając, czy i w jakich warunkach może on nadal pełnić funkcję poznawczą. W świecie, w którym kryzys tradycyjnych dyskursów symbolicznych nie skutkuje zanikaniem figur mitologicznych, ale ich przechwyceniem i reinterpretacyjnym przesunięciem, twórczość kobiet oparta na mitologicznych matrycach staje się jednym z kluczowych obszarów palingenezy mitu. Dzięki temu, oprócz nostalgii i powrotu do esencjalizujących narracji, uruchamia się również proces negocjowania sensów odpowiadający złożoności współczesnego doświadczenia, jego sprzecznościom i potrzebie nowych modeli podmiotowości oraz wspólnotowości.

W zaobserwowanych przeze mnie formach palingenezy – obejmujących zarówno retelling, jak i branding kulturowy – mit ujawnia się jako medium o wyjątkowej elastyczności semantycznej: zdolny jednocześnie kondensować wzorce doświadczenia oraz poddawać je rekontekstualizacji w świetle określonych warunków historycznych i kulturowych. Jego pozorna uniwersalność – wyrażająca się w stałych motywach miłości, śmierci, inicjacji, zdrady, przemiany czy władzy – dostarcza pisarkom stabilnego repertuaru figur, na których mogą budować afektywne i etyczne niuanse niezbędne do opisu współczesnych konfiguracji podmiotowości. Zarazem jednak to, co często traktowane jako „archetypiczne" lub „ponadczasowe", w prozie kobiet ulega systematycznemu rozszczelnieniu: archetyp nie potwierdza już ponadjednostkowego porządku, lecz staje się narzędziem krytycznej (auto)refleksji, polem negocjowania tożsamości i przemieszczeń sensów. Mit wpisany w te praktyki traci status gwaranta znaczeń, a zyskuje funkcję dynamicznego operatora, który pozwala w literaturze rozpoznać i nazwać to, co najtrudniej uchwytne we współczesnym doświadczeniu.

Dialektyka uniwersalności i jej twórczego rozmontowywania jest kluczowa dla pierwszej z dróg współczesnego „powrotu" mitu w polskiej prozie kobiet – retellingu. Autorki tego typu utworów z pozoru najwierniej respektują dziedzictwo narracyjne, a w rzeczywistości inicjują jeden z najbardziej wyrafinowanych procesów jego przekształcania. Mimo istotnych różnic formalnych między analizowanymi pozycjami – obejmujących odmienne konstrukcje fabularne, czasoprzestrzenne, narracyjne i tematyczne – daje się zauważyć ich wspólną cechę: konieczność wyeksponowania silnej,

autonomicznej bohaterki, która podejmuje próbę przekroczenia narzuconych jej przez porządek patriarchalny ról i ograniczeń. Symptomy buntu układają się w wyraźny repertuar strategii obieranych przez pisarki: katabazy jako metafory procesu indywiduacji (*Anna In w grobowcach świata* Olgi Tokarczuk, *Hades. Król Podziemia* Moniki Magoskiej-Suchar), monstryfikacji będącej formą odzyskiwania głosu i redefinicji ciała (Meduza z *Zabawki bogów* Katarzyny Boni; Medea z *Dzikuski, czyli jak Grecy wynaleźli barbarzyństwo* Agnieszki Jelonek) czy wreszcie eskapizmu utożsamianego z gestem ostatecznego wyzwolenia poprzez śmierć – samobójczą (*Nie wracaj* Aleksandry Zbroi) lub oprawcy (*Świat, który wymyśliłam dla Odysa* Barbary Sadurskiej). We wszystkich tych realizacjach kobieca sprawczość nie jest dodatkiem do fabuły, ale stanowi jej wewnętrzny motor, wydobywający z ukrycia nie tylko traumatyczne dziedzictwa bohaterek, lecz także nowe modele samostanowienia.

Zdecydowanie odmienną dynamikę mit przyjmuje w ramach brandingu kulturowego – zjawiska, w którym palingeneza nie polega na rekonstrukcji dawnych znaczeń, a na ich przetworzeniu w elementy współczesnych stylów życia, wyobraźni i autodefinicji. W trzech symptomatycznych dla niego ideach – maskarady, gaizmu i indygenizacji – mit nie tyle się „odradza", ile ustanawia jako moduł tożsamościowy, estetyczny i krytyczny, pozwalający autorkom komentować napięcia kulturowe i polityczne w sposób jednocześnie performatywny i refleksyjny. Analizowane utwory – *Alma* Izabeli Filipiak, *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy* Olgi Tokarczuk, *Heksy* Agnieszki Szpili, *Gaja. Historia prawdziwa* Barbary Piórkowskiej, cykl *Kwiatu paproci* Katarzyny Bereniki Miszczuk oraz trylogia *Gołoborze* Aleksandry Seligi – unaoczniają, że branding kulturowy nie jest tylko gestem rekonstrukcji, a radykalną resemantyzacją, w której komponenty mityczne stają się narzędziami współczesnych diagnoz dotyczących m.in. dyskursów tożsamościowych, posthumanistycznych ekokrytycznych i ekofeministycznych, postpornograficznych jak i (re)produkcji stereotypów i (re)sentymentów narodowych. Punktem stycznym retellingu i brandingu, mimo ich formalnej odrębności, jest rozumienie mitu jako mechanizmu sprzężenia zwrotnego między formą a znaczeniem modyfikującym sens narracji. W ten sposób umożliwia on wytworzenie opowieści o określonej sile poznawczej.

Istotny pozostaje również estetyczny potencjał mitonarracji, który w analizowanych powieściach staje się źródłem nowych rozwiązań stylistycznych i

symbolicznych, poszerzając możliwości języka literackiego. W praktykach palingenezy obserwuję kulturową pracownię metafor: rytuał słowny i wizualny, powtórzenie i zakłócenie rytmu, a także zabieg sakralizacji bądź jej ironicznego wypreparowania stają się środkami ekspresji. Istotnym elementem jest także świadome naruszenie norm językowego *decorum*. W niektórych realizacjach – jak w *Heksach* Agnieszki Szpili – wulgaryzmy oraz rejestry potoczności pełnią funkcję również polityczną. Ich obecność destabilizuje sakralny ton mitu, rozszczelnia jego patetyczną aurę i wprowadza perspektywę cielesności, gniewu oraz społecznego buntu. Wulgaryzm staje się tu narzędziem desakralizacji i zarazem odzyskiwania głosu – gestem, który podważa tradycyjnie sublimowany, „czysty" język opowieści mitycznej i otwiera ją na posthumanistyczne doświadczenia.

Przeprowadzona analiza odsłania również proces głębokiej degradacji sensów, który dotyka mit w szeroko rozumianej kulturze. W popularnych przetworzeniach obserwujemy nie tyle twórczą transformację, ile – posługując się metaforą przemysłową – estetyczną obróbkę skrawkową, w której złożone struktury narracyjne zostają zredukowane do zestandaryzowanych ikon o wysokiej rozpoznawalności, lecz zubożonej, uproszczonej treści. Szczególnie widoczne staje się to w przypadku retellingów – zwłaszcza tych reklamowanych jako „nowoczesne reinterpretacje mitów"[945] – których autorki operują repertuarem klisz nie tyle odsłaniających problematykę emancypacyjną, co ją neutralizujących. W części badanych tekstów widoczne jest bowiem zjawisko kompensacyjnej polaryzacji ról płciowych: mężczyźni – od bezimiennych Ojców Anny In, poprzez Odyseusza, Orfeusza, Aresa i Apolla – podlegają deheroizacji, często prowadzącej do ich dehumanizacji. Przedstawiani jako figury kierowane popędem seksualnym, agresją i pragnieniem kontroli, nie mają wielowymiarowej reprezentacji, stając się jedynie metaforą opresji. Ten proces, choć zrozumiały jako wynik napięcia wpisanego w czwartofalową krytykę struktur władzy, bywa bliski logice, której pragną się sprzeciwić autorki: zamiast demontażu binarnego modelu płci, reprodukuje się jego odwróconą wersję.

[945] Coraz więcej oficyn decyduje się na wykorzystywanie takich haseł w przypadku promocji retellingów. Należy do nich m.in. Wydawnictwo Atryda (zob. https://wydawnictwoatryda.pl/mit-i-fakt-historyczne-reinterpretacje-w-prozie/ [dostęp: 11.01.2026]) czy Wydawnictwo „Żywioły" (zob. https://www.wydawnictwozywioly.pl/ [dostęp: 11.01.2026]).

Emblematycznym przykładem tego zjawiska jest przetworzenie historii Kory-Persefony autorstwa Moniki Magoskiej-Suchar, w którym opowieść o przemocy i uwięzieniu zostaje sprowadzona do romansu o charakterze powieści erotycznej. Tego rodzaju przedstawienie nie jest jedynie „niedokładnością interpretacyjną", lecz – w świetle kategorii czwartej fali feminizmu – nadużyciem. Pisarka banalizuje tematykę przestępstw seksualnych, relacji opartych na wykorzystywaniu oraz asymetrycznego „wychowywania" młodych kobiet przez znacznie starszych mężczyzn, dodatkowo osłabiając ten problem poprzez wpisanie go w ramę relacji o charakterze kazirodczym, obecnej już na poziomie mitu (Hades jako wuj Kory). Różnica wieku między bohaterami (Hades ma czterdzieści lat, Kora osiemnaście) zostaje w ten sposób znormalizowana i estetyzowana, a odpowiedzialność sprawcy rozmyta poprzez konwencję eskapistycznej fantazji romantycznej, która przesłania strukturalny wymiar przemocy. To już nie reinterpretacja, a deformacja, która unieważnia jedną z kluczowych osi współczesnego dyskursu feministycznego – demaskowanie postfeministycznych narracji „wyboru" i „sprawczości", wykorzystywanych do normalizacji przemocy i asymetrii władzy.

Podobnie funkcjonuje zjawisko stylistycznego i językowego zubożenia: redukcja idiomów, uproszczenia psychologiczne, schematyzacja relacji między postaciami – wszystko to wskazuje na świadome podporządkowanie aktu twórczego logice natychmiastowej konsumpcji. W rezultacie analizowane retellingi stają się produktami literackimi o krótkim terminie kulturowej „przydatności", funkcjonującymi wyłącznie jako estetyczne nośniki powierzchownych, choć silnych emocji. W takim modelu nie ma miejsca na niejednoznaczność czy niedopowiedzenie – czyli te elementy, które stanowią o sile mitów i ich potencjale krytycznym. Powstaje więc zasadnicza sprzeczność: podczas gdy współczesne pisarki wykorzystują mit jako laboratorium feministycznej hermeneutyki, w masowym obiegu traci on moc krytyczną i zostaje wchłonięty przez mechanizmy rynkowej homogenizacji. Popkulturowa ekonomia narracji przetwarza mit, lecz go nie interpretuje; aktualizuje go wizualnie, lecz nie konceptualnie; operuje nim jako „opakowaniem" lub ornamentem, a nie jako narzędziem (auto)refleksji.

Ta dychotomia unaocznia potrzebę nowej metodologii badań nad mitem: takiej, w której respektuje się złożoność literackiej palingenezy, a jednocześnie możliwe jest analizowanie procesów, w których mit staje się towarem; akcentującej różnicę między twórczą transformacją a reprodukcją schematu oraz rozróżniającej reinterpretację od

gestu ikonizacji. Wyzwania te nie ograniczają się do techniki lektury – dotyczą fundamentalnego pytania o rolę humanistyki we współczesnym świecie. Jeśli mit ma zachować status narzędzia krytycznego namysłu, konieczne staje się systematyczne rozpoznawanie momentów jego erozji – takich, w których wewnętrzna dynamika sensów ulega osłabieniu, a praca symboliczna zostaje zastąpiona przez mechanizmy estetyzacji i natychmiastowej konsumpcji kulturowej. W tym sensie zadaniem humanistyki nie jest ochrona mitu jako formy, ale obrona jego złożoności interpretacyjnej, także wbrew dominującym logikom obiegu medialnego.

Moje rozpoznania mają charakter nie tyle przestrogi, ile diagnozy zjawisk, które decydują o aktualnej kondycji mitu w kulturze literackiej: jego potencjał pozostaje zależny od warunków obiegu, jakie go kształtują. Tam, gdzie pisarki intensyfikują wieloznaczność i poddają mit krytycznej obróbce, wzmacnia się jego funkcja interpretacyjna; tam natomiast, gdzie zostaje włączony w logikę rynkowej komodyfikacji, ulega spłyceniu i traci zdolność generowania znaczących napięć. Zrozumienie tej dynamiki – twórczej rekontekstualizacji kontra utowarowienia – stanowi dziś jedno z kluczowych badań nad (pop)kulturą.

Dlatego współczesna palingeneza – niezależnie od tego, czy realizuje się w formie retellingu i/lub brandingu kulturowego – ujawnia jeden z najintensywniej rozwijających się i najbardziej heurystycznych obszarów refleksji literaturoznawczej. To w jej obrębie dokonuje się realny „powrót" mitu: nie jako dziedzictwa obciążonego autorytetem tradycji, lecz jako funkcjonalnego modułu wyobraźni kulturowej, który umożliwia nieustanne (re)konstruowanie modeli podmiotowości, wspólnoty i pamięci. Sposób, w jaki współczesna kultura postępuje z tym potencjałem – czy podtrzymuje złożoność mitu, czy też redukuje go do łatwej do powielenia formuły – przestaje być wyłącznie problemem interpretacji. Staje się rodzajem odpowiedzialności: teoretycznej, estetycznej i społecznej, która wyznacza granice zbiorowej zdolności do krytycznej pracy wyobraźni. Od tego, czy potrafimy tę złożoność utrzymać, zależy nie tylko przyszłość badań nad mitem, ale także to, w jaki sposób będziemy (potrafili/ły) myśleć o świecie, który mit wciąż współtworzy.

# BIBLIOGRAFIA

## Bibliografia podmiotowa


Boni K., *Zabawka bogów* [w:] *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet,* red. P. Goźliński, Warszawa 2022.

Filipiak I., *Alma*, Kraków 2003.

Jelonek A., *Dzikuska, czyli jak Grecy wynaleźli barbarzyństwo* [w:] *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet,* red. P. Goźliński, Warszawa 2022.

Magoska-Suchar M., *Hades. Król Podziemia*, t. I, Warszawa 2024.

Magoska-Suchar M., *Hades. Król Podziemia*, t. II, Warszawa 2025.

Miszczuk K.B., *Noc Kupały*, Warszawa 2016.

Miszczuk K.B., *Przesilenie*, Warszawa 2018.

Miszczuk K.B., *Szeptucha*, Warszawa 2016.

Miszczuk K.B., *Żerca*, Warszawa 2017.

Piórkowska B., *Gaja. Historia prawdziwa*, Gdańsk 2023.

Sadurska B., *Świat, który wymyśliłam dla Odysa* [w:] *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet,* red. P. Goźliński, Warszawa 2022.

Seliga A., *Matka. Gołoborze*, Białystok 2023.

Seliga A., *Panna. Gołoborze*, Białystok 2022.

Seliga A., *Starucha. Gołoborze*, Białystok 2024.

Szpila A., *Heksy*, Warszawa 2022.

Tokarczuk O., *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2005.

Tokarczuk O., *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy*, Kraków 2022.

Zbroja A., *Nie wracaj* [w:] *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet,* red. P. Goźliński, Warszawa 2022.


## Bibliografia przedmiotowa


[b. a.], *Julitta Mikulska–Bernaś*, Fantasta.pl, http://baza.fantasta.pl/autor.php?id=3408 [dostęp 18.07.2024].

[b. a.], *Sennentuntschi***,** https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Literature/Sennentuntschi, [dostęp 09.08.2024].

Adkins L., *Passing on Feminism: From Consciousness to Reflexivity?*, „European Journal of Women's Studies" 2004, no 4.

Adriaens F., *Post Feminism in Popular Culture: A Potential for Critical Resistance?*, „Politics and Culture" 2009, no 4.

Adriaens F., Van Bauwel S., *Sex and The City: A Postfeminist Point of View? Or How Popular Culture Functions as a Channel for Feminist Discourses*, „Journal of Popular Culture" 2014, no 1.

Afanajsew A., *Rosyjskie bajki ludowe*, tłum. L. Flaszen, Warszawa 2013.

Agamben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008.

Agiles D., *Słowiańska wiedźma. Rytuały, przepisy i zaklęcia naszych przodków*, Białystok 2021.

Aguirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, tłum. A. Izdebska [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.

Aguirre M., *On Victorian Horror* [in:] *Gothic Horror. A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*, ed. C. Bloom, London 1998.
Aitkenhead D., *Laura Bates Interview: 'Two years ago, I didn't know what feminism meant.'*, „The Guardian", 24 stycznia 2014, „The Guardian", http://www.theguardian.com/world/2014/jan/24/laura-bates-interview-everyday-sexism, [dostęp: 20.12.2025].
Aljayyousi M., *A Passage to Philosophy: Derrida's Plato's Pharmakon and the Meshing of the Philosophical and the Mythological in "Phaedrus"*, „European Journal of Theology and Philosophy" 2023, no 3(6).
Alster B., *An Aspect of "Enmerkar and the Lord of Arrata"*, „Revue d'Assyriologie" 1973, no 2.
Althusser L., *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, tłum. A. Staroń, Warszawa 2006.
Amenta A., *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie w „Annie In w grobowcach świata" Olgi Tokarczuk,* tłum. A. Cypko [w:] *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczyce. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, red. A. Amenta, K. Jaworska, Warszawa 2020.
Assmann A., *O medialnej historii pamięci kulturowej*, tłum. K. Sidowska [w:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.
Astier C., *Le mythe d'Œdipe*, Paris 1974.
Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.
Badinter É., *XY tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993.
Ballard K., Elston M., Gabe J., *Beyond the Mask: Women's Experiences of Public and Private Aging during Midlife and Their Use of Age-resisting Activities*, „Health" 2005, no 9 (2).
Banet-Weiser S., *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, London 2018.
Barad K., *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007.
Barcz A., *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie" 2018, nr 2.
Barker P., *The Voyage Home*, London 2024.
Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008.
Bartmiński J., *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Lublin 2007.
Bartoszyński K., *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionego w Saragossie"*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej" 1989, nr 80 (2).
Baudouin Ch., *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris 1972.
Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998.
Baumgardner J., *F'em! Goo goo, Gaga, and some thoughts on balls*, Seattle 2011.
Baumgardner J., Richards A., *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*, New York 2000.
Beard M., *Women & Power: A Manifesto*, London 2017.
*Beatrycze i inne. Mity w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010.
Bednarek J., *Oduczanie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen*, „Teksty Drugie" 2020, nr 1.

Bednarek M., *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, Poznań 2020.
Bednarek M., *Czar opowieści. Dylogie Catherynne M. Valente oraz Salmana Rushdiego w kontekście Księgi tysiąca i jednej nocy*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2016, nr 28.
Bednarek M., *Jaś i Małgosia w XXI wieku. O trawestacjach uwspółcześniających baśni w najnowszej literaturze polskiej*, „Literatura Ludowa" 2018, nr 6.
Bednarek M., *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym prze-pisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 roku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2011, nr 2.
Benedict B.M., *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago 2001; N. Kenny, *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford 2004.
Benn M., *Madonna and Child: Towards a New Politics of Motherhood*, London 1998.
Bennett J., *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham 2010.
Beskow P., *Osobliwe opowieści o Jezusie*, Kraków 2005.
Beynon J., *Masculinities and Culture*, Buckingham–Philadelphia 2002.
Będkowski L., *Science fiction jako odmiana literatury imaginacyjnej*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury" 1994, nr 4.
Bhabha H.K., *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
Bidermann H., *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2001.
Bielicki M., *Zapomniany świat Sumerów*, Warszawa 1966.
Bieńkowska-Ptasznik M., *Tożsamość jednostki we współczesnym świecie* [w:] *Obywatelstwo i tożsamość w społeczeństwach zróżnicowanych kulturowo i na pograniczach. T. 1*, red. M. Bieńkowska-Ptasznik, K. Krzysztofek, A. Sadowski, Białystok 2006.
Black J., Green A., *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mezopotamia. An Illustrated Dictionary*, London 1992.
Błachnio Cf.K., *„Uprawiamy seks z Ziemią". Kim są ekoseksualni?*, „Newsweek", 25.07.2016, https://www.newsweek.pl/styl-zycia/kim-sa-ekoseksualni-alternatywna-seksualnosc/4vgjn8c [dostęp: 3.02.2024].
Bobrownicka M., *Narkotyk mitu. Szkice o świadomości narodowej i kulturowej Słowian Zachodnich i Południowych*, Kraków 1995.
Bobryk R., *Uwagi o przestrzeni w „Empuzjonie" Olgi Tokarczuk*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2022, nr 21.
Bolen J.S., *Goddesses in Everywoman: Thirteen Powerful Archetypes in Women's Lives*, San Francisco 1984.
Boryszewski C., Chibner D., *Pornhub? To patriarchalny przeżytek. Marks w darkroomie i lewicowe postporno*, Klub Jagielloński, 21.06.2022, https://klubjagiellonski.pl/2022/06/21/pornhub-to-patriarchalny-przezytek-marks-w-darkroomie-i-lewicowe-postporno/ [dostęp: 31.01.2024].
Bourdieu P., *Reproduction in Education, Society and Culture*, trans. R. Nice, London 1990.
Bozzetto R., *Fantastique et mythologies modernes*, Aix-en-Provence 2007.
Bracha K., *Słowiańskie święto wiosenne „stado". Rekonstrukcja obrzędu* [w:] *Targi, jarmarki i odpusty*, red. M. Brzostowicz, J. Wrzesiński, M. Przybył, Poznań 2014.
Braidotti R., *Matki, potwory i maszyny* [w:] R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009.
Braidotti R., *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge 2002.
Braidotti R., *Podmioty nomady*czne, tłum. A. Derra, Warszawa 2009.

Brodacka-Dwojak M., *Na co choruje świat? O najnowszych powieściach Radki Denemarkovej i Olgi Tokarczuk*, „Konteksty Kultury" 2022, nr 4.
Brown L., *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma* [in:] *Trauma: Explorations in Memory*, ed. C. Caruth, Baltimore 1995.
Browne D., *The Hell With Broadway: The Story of Anais Mitchell's 'Hadestown'*, „Rolling Stone" 2019, https://www.rollingstone.com/music/music-features/broadway-hadestown-best-musical-tony-anais-mitchell-842447/ [dostęp 29.06.2025].
Brunel P., *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools*, Paris 1997.
Brzostek D., *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?*, Toruń 2020.
Brzóstowicz-Klajn M., *Moc Słowiańszczyzny, siła fantazmatu*, „Polonistyka. Innowacje" 2022, nr 16.
Budgeon S., *Emergent Feminist (?) Identities: Young Women and the Practice of Micropolitics*, „European Journal of Women's Studies" 2001, no 1.
Budgeon S., *Fashion Magazine Advertising: Constructing Femininity in the "Postfeminist" Era* [in:] *Gender & Utopia in Advertising: A Critical Reader*, ed. L. Manca, A. Manca, Lisle 1994.
Budin S., *The Myth of Sacred Prostitution in Antiquity*, Cambridge 2008.
Buell L., *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge 1995.
Burszta W.J., *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998.
Burszta W.J., Kuligowski W., *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Warszawa 2005.
Burszta W.J., *Od mowy magicznej do szumów popkultury*, Warszawa 2009.
Butler J., *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008.
Calasanti M., Slevin K., *Age Matters: Realigning Feminist Thinking*, New York-London 2006.
Całek A., *Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji* [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. Leś, W. Łaszkiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017.
Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997.
Caruth C., *Introduction: The Wound and The Voice* [in:] C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore–London 1996.
Castoriadis C., *The Imaginary Institution of Society*, Cambridge 1975.
Cavarero A., *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, Hoboken 2014.
Cembrowska A., *Słyszą, że „nic z tego, bo Lew nie pasuje do Wodnika". Faceci ostrzegają się przed zodiakarami*, „naTemat" 2021, https://natemat.pl/337735,kim-sa-zodiakary-mezczyzni-uciekaja-od-kobiet-ktore-wierza-w-astrologie [dostęp: 14.09.2025].
Chaban S., Consuegra L.J., Elten H., Gardes K., Greymond O., Martin Gonzalez O., Krook M.L., Kopaci-Di Michele L., Thi Nguyen H., Saeedi N., Trabelsi S., Woollard C., *Regional Organizations, Gender Equality and the Political Empowerment of Women*, Stockholm 2017.
Chamberlain P., *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, Cham: Springer 2017.
Chappell B., *Would You Read Novels Aimed at "New Adults"?*, „The Guardian" 2012, https://www.theguardian.com/books/2012/sep/10/new-adult-fiction [dostęp 15.09.2024].
Charles N., Wadia K., *New British Feminisms, UK Feminista and Young Women's Activism*, „Feminist Theory" 2018, no 19 (2).

Charyton M.A., *Szeptuchy – tradycja żywa. Współcześni uzdrowiciele ludowi na Podlasiu* [w:] *Nie czas chorować? Zdrowie, choroba i leczenie w perspektywie antropologii medycznej*, red. D. Penkala-Gawęcka, Poznań 2010.
Chaudhary J., *Pseudo Feminism vs Feminism*, https://thelawexpress.com/pseudo-feminism-vs-feminism#:~:text=Feminism%20wants%20a%20society%20where,women"s%20equality%20is%20a%20feminist, [dostęp: 02.11.2023].
Chouliaraki L., *The Spectatorship of Suffering*, London 2006.
Chowaniec U., Skoczylas N., *Grubancypacja. O grubości bez przepraszania*, Warszawa 2025.
Church D., *Disposable Passions: Vintage Pornography and the Material Legacies of Adult Cinema*, New York 2016.
Chutnik S., *Meduza na strychu. O teorii i praktyce procesu twórczego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica" 2022, nr 80.
Chwalba A., Harpula W., *Polska-Rosja. Historia obsesji, obsesja historii*, Kraków 2022.
Ciccarini M., *„Orfeusz. Sztuka w trzech aktach" Anny Świrszczyńskiej: reinterpretując mit*, tłum. A. Cypko [w:] *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczyce. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, red. A. Amenta, K. Jaworska, Warszawa 2020.
Cielemęcka O., *Czas feminizmu* [w:] *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze*, red. P. Chudzicka-Dudzik, E. Durys, Łódź 2014.
Cixous H., *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie" 2015, nr 4/5/6.
Clark M., *Exploring Greek Myths*, Chichester 2012.
Cochrane K., *All the Rebel Women: The rise of the Fourth Wave of Feminism*, London 2013.
Collings S.J., *Defining and Delimiting Grooming in Child Sexual Exploitation*, „Child Abuse Research in South Africa" 2020, no 9.
Connell R., *Masculinities*, Cambridge 1995.
Connell R.W., Messerschmidt J.W, *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, „Gender and Society" 2005, no 6.
Connor K., *Ostara. Rytuały, przepisy i zaklęcia na równonoc wiosenną*, tłum. A. Alochno-Janas, Białystok 2023.
Couffignal R., *Le Drame de l'Eden: le récit de la Genèse et sa fortune littéraire*, Toulouse 1980.
Creed B., *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London 1993.
Crenshaw K., *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, „Stanford Law Review" 1991, no 6.
Cuber M., *Babskie piekło*, „Nowe Książki" 2004, nr 2.
Culpepper E.E., *Body, Power and Liberation: Feminist Theological Reflections* [in:] *Feminist Theology: A Reader*, ed. A. Loades, Louisville 1990.
Curtius E.R., *Topika*, tłum. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki" 1972, nr 1.
Curyłło-Klag I., *Of Mice and Women: Pat Barker's Retelling of the "Iliad"*, „Litteraria Copernicana" 2020, nr 3.
Czapliński P., *„Anna In w grobowcach świata", Tokarczuk, Olga*, „Gazeta Wyborcza" 11.09.2006 r., https://wyborcza.pl/7,75517,3611617.html [dostęp: 18.07.2024].
Czapliński P., *Empuzjon, czyli jak utrzymać podległość kobiet. Wszystko o nowej powieści Tokarczuk*, „Gazeta Wyborcza", 28.06.2022, https://wyborcza.pl/7,75517,28597913,zobaczyc-widzenie-nowa-powiesc-olgi-tokarczuk.html [dostęp: 13.04.2024].
Czapliński P., *Końca świata nie będzie. Parafraza krytycznoliteracka,* „Teksty Drugie" 2020, nr 1.

Czyżewska B., *Postporn, czyli postępowa pornografia*, „Vogue", 16.06.2022, https://www.vogue.pl/a/postporn-czyli-postepowa-pornografia [dostęp: 31.01.2024].
Dabezies A., *Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires*, „Revue de littérature comparée" 2004, no 309.
Daly M., *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston 1978.
Dancourt M., *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris 2002.
Darska B., *Archiwa różnych odmian inności. O twórczości Izabeli Filipiak* [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. I, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska, Katowice 2014.
Darska B., *Głosy kobiet. Prasa feministyczna po roku 1989 wobec tożsamości i dyskursu*, Olsztyn 2009.
Davis A.Y., *Foreword* [in:] *Global Critical Race Feminism: An International Reader*, ed. A. K. Wing, New York 2000.
Day K., Wray R., *Fourth-wave Feminism and Postfeminism: Successes and Failures. Transform*, „A Journal of the Radical Left" 2018, no 4.
Dąmbska I., *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne" 1963, nr 11.
De Carlo A., *Arachne, Atena i ich córki*. *Strategia pajęczycy we współczesnej polskiej literaturze kobiecej* [w:] *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczyce. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, red. A. Amenta, K. Jaworska, Warszawa 2020.
De Carlo A., *Ecce femina – podróż do źródła kobiecości. Wokół krwi menstruacyjnej we współczesnej literaturze polskiej na podstawie wybranych przykładów – Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, „Postscriptum Polonistyczne" 2017, nr 2.
De Carlo A., *Wyzwanie Arachne. Rozważania na temat zmian i przeformułowań mitu pająka w polskiej współczesnej literaturze kobiecej* [w:] *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, t. I, red. R. Cudak, K. Pospiszil, Katowice 2018.
De Laurentis T., *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities*, „Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies" 1991, no 2(3).
De Rougemont D., *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999.
Debord G., *Społeczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
Deem A., *„Feminine, Not Feminist". Trad Truth-making on Social Media*, „Ethnologia Europaea" 2023, no 2.
Deloria V. Jr, Wildcat D.R., *Power and Place. Indian Education in America*, Fulcrum 2001.
Deloria V., *Custer Died for Your Sins. An Indian Manifesto*, New York 1969.
Deloria V., *God Is Red. A Native View of Religion*, New York 1973.
Deloria V., *The Metaphysics of Modern Existence*, New York 1979.
Dembowski E., *Zorian Chodakowski czyli (właściwie) Adam Czarnocki. Wspomnienie* [w:] tegoż, *Pisma*, red. A. Śladowska, M. Żmigrodzkiej, t. II, Warszawa 1955.
Denfeld R., *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*, New York 1995.
Derlatka A.M., *Androgyn, człowiek stworzony na podobieństwo Boga? Mity androgyniczności bóstw i pierwszych ludzi*, „Taraka. Magazyn Rozwojowy" 2005, https://www.taraka.pl/androgyn_czlowiek_stworzony_podobienstwo [dostęp: 27.07.2025].
Derra A., *„Twórzmy relacje, a nie dzieci". Wspólne życie na zniszczonej planecie w chthulucenie Donny Haraway*, „AVANT. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard"2017, nr 8.
Dersin D., *Sumer: miasta Edenu*, tłum. M. Dors, Warszawa 1997.

Detienne M., *Qu'est-ce qu'un mythe?*, „Le Point" 2007, vol. 14.
*Dictionnaire des littératures de langue française*, éd. J.-P. Beaurmarchais, D. Couty, A. Rey, t. II, Paris 1984.
Długołęcka-Pietrzak M., *Transformacje literatury dla dzieci: casus złotej rybki* [w:] *Ryby w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2022.
Doane M.A., *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*, „Screen" 1982, Vol. 23, no 3–4.
Dołęga-Chodakowski Z., *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem i o potrzebie zbierania starożytności narodowych*, wstęp S. Potrzebowski, Warszawa 2018.
*Don Kichot i inni. Postacie mityczne w perspektywie komparatystycznej*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2012.
Doroba-Sawa M., *W labiryncie męskiej tożsamości: hipermaskulinizacja versus feminizacja ciała i sublimacji osobowości*, „Przegląd Pedagogiczny" 2008, nr 2.
Drabina A., *Męskość i homoseksualizm w popkulturze – tożsamość gejów w wybranych współczesnych filmach i serialach. Zarys problematyki* [w:] *Genderowe filtry. Różnorodność doświadczenia i percepcji płci w przestrzeni publicznej i prywatnej*, red. D. Majka-Rostek, E. Banaszak, P. Czajkowski, J. Kopciewicz, Wrocław 2015.
Dragan A.J., *Demony kobiece w polskiej prozie fantasy XXI wieku na wybranych przykładach (w kontekście słowackim i czeskim)*, praca doktorska, Olomouc 2017.
Drapińska A., Liberadzka B., *Trendy na rynku książki w Polsce – wybrane aspekty*, „Handel Wewnętrzny" 2017, nr 5.
Drenda O., *Ezograżyna to ja i ty*, „Miesięcznik Znak" 2024, https://www.miesiecznik.znak.com.pl/ezograzyna-to-ja-i-ty/ [dostęp: 14.09.2025].
Duda A., *Język mitu w reklamie*, Lublin 2010.
Dudziński P., *Filmowa pornografia dla kobiet i feministyczne postporno – próba rekonesansu* [w:] *Seksualność w zwierciadle humanistyki*, red. A. Ponikowska i in., Poznań 2012.
Dul-Kuźniar M., *Anna In w grobowcach świata – Olgi Tokarczuk „przepisywanie" mitu* [w:] *Światy Olgi Tokarczuk*, red. M. Rabizo-Birek, M. Pocałuń-Dydycz, A. Bienias, Rzeszów 2013.
Durand G., *Champs de l'imaginaire*, Grenoble 1996.
Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris 1960.
Durand G., *O terminologii świata wyobrażeń. Mit, mitoanaliza, mitokrytyka*, tłum. T. Stróżyński [w:] *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002.
Durkheim É., *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, tłum. A. Zadrożyńska, Warszawa 2010.
Dutka E., *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2014.
Dybizbański M., Szturc W., *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.
*Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007.
Eaton A.W., *Feminist Philosophy of Art*, „Philosophy Compass" 2008, no 3.
Eco U., *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury*, tłum. A. Szymański, Warszawa 2011.
Edmonds III R.G., *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the "Orphic" Gold Tablets*, Cambridge 2004.

Edwards T., *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society*, London 1997.
Eigeldinger M., *Lumières du mythe*, Paris 1983.
Eliade M., *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.
Eliade M., *Mefistofeles i androgyn*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1999.
Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993.
Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1993.
Erikson E.H., *Identity and the Life Cycle*, New York 1994.
Erikson E.H., *Identity: Youth and Crisis*, New Jork 1968.
Estrich S., *Real Rape,* London 1987.
Ewbank A., *Why Beans Were an Ancient Emblem of Death. Fava beans can be lethal*, https://www.atlasobscura.com/articles/favism-fava-beans, [dostęp 09.08.2024].
Farley H., *Cultural History of Tarot. From Entertaintment to Esotericism*, London 2019.
Federici S., *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York 2004.
Felberg K., *Wszech(nie)obecność kobiet. O „Empuzjonie" Olgi Tokarczuk*, „Kultura Liberalna", https://kulturaliberalna.pl/2022/06/14/karolina-felberg-recenzja-empuzjon--olga-tokarczuk/ [dostęp: 14.04.2024].
Figiel A., *Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej*, „Zeszyty Wiejskie" 2017, nr XXIII.
Fincher M., *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye*, New York 2007.
Fleenor J., *The Female Gothic*, Montreal 1983.
Foucault M., *Historia seksualności. Tom 1: Wola wiedzy*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1995.
Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
Foucault M., *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie" 2005, nr 6.
Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009.
Foucault M., *Truth and Power* [in:] *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, ed. C. Gordon, trans. tenże, New York 1980.
Frazer J.G., *Złota gałąź*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1996.
Frąckowiak T., Kapała M., Zubik A., Cieślik A., *Konstruowanie obrazu starości i jego implikacje społeczne a perspektywa danych empirycznych* [w:] *Starość i starzenie się jako doświadczenie jednostek i zbiorowości ludzkich*, red. J. Kowalski, P. Szukalski, Łódź 2006.
Frąckowiak-Sochańska M., *(Post)feminizm – dyskurs egalitarny czy narzędzie generowania nierówności? Spór o obszary (nie)równości płci* [w:] *Spór o społeczne znaczenie społecznych nierówności*, red. K. Podemski, Poznań 2009.
Freud S., *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2012.
Freud S., *Totem i tabu*, tłum. T. Woźniak, Warszawa 2024.
Friedman J.B., *Orpheus in the Middle Ages*, Syracuse 2000.
Frye N., *Anatomia krytyki*, tłum. M. Bokiniec, Gdańsk 2012.
Frye N., *Littérature et Mythe*, „Poétique" 1971, no 8.
Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki" 1969, nr 2.
Frye N., *Wielki Kod. Biblia i literatura*, tłum. A. Fulińska, Warszawa 1998.
Fulińska A., *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie" 2003, nr 4 (83).
Furgo H., *Boginie, dziewice, potworzyce. Leksykon kobiet w mitologii greckiej*, Warszawa 2022.
Gaard G., *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, Philadelphia 1993.
Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004.

Gajda K.A., *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*, Kraków 2008.
Gąsowska L., *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści* [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009.
Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Kraków 2014.
Genz S., Brabon B.A., *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*, Edinburgh 2009.
George W.H., Martínez L.J., *Victim Blaming in Rape: Effects of Victim and Perpetrator Race, Type of Rape, and Participant Racism*, „Psychology of Women Quarterly" 2016, no 26 (2).
Gilbert S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven–London 1979.
Gill R., *Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility*, „European Journal of Cultural Studies" 2007, no 10.
Gimbutas M., *The Living Goddesses*, California 1999.
Giza B., *Film jako remedium czy rzeczywistość?: o motywie Piotrusia Pana w wybranych niezrealizowanych scenariuszach filmowych Stanisława Dygata*, „Kultura Popularna" 2015, nr 1 (43).
Glazur Ł., Wichrowski T., *Opowieść o przekraczaniu granicy śmierci*, „Spotkania z zabytkami" 2025, nr 1.
Głos M., *(Anty)bohaterowie. Kreacje Odyseusza i Dedala w popfeministycznych retellingach greckich mitów* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024.
Głos M., *Kobiety i inne potworności. Mityzacja i female queer gothic w „Empuzjonie" Olgi Tokarczuk*, „Dydaktyka Polonistyczna" 2023, nr 9.
Głos M., *Kto uratuje Ariadnę? — palingeneza kreteńskiego mitu w popfeministycznych retellingach (na przykładzie Pani Labiryntu Magdy Knedler i Ariadny Jennifer Saint)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2023, z. 1.
Głos M., *Matka Polka Destruktorka – dwa oblicza dysfunkcyjnego macierzyństwa (na przykładzie „Szopki" Zośki Papużanki i „Gorzko, gorzko" Joanny Bator)*, „Tematy i Konteksty" 2022, nr 12.
Głos M., Matuszko K., *„Pętano nas wszystkie przez całe życie, seksualnie, społecznie i kulturowo. Czas odwrócić role! Teraz my będziemy pętać!" – proza Agnieszki Szpili w kontekście postfeminizmu i postpornografii*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2025, nr 15.
Głos M., Matuszko K., *"So, they killed Cassandra first 'cause she feared the worst" – bohaterki retellingów mitów w najnowszej literaturze kobiet z kręgu anglosaskiego w ujęciu (post)feministycznym*, Rzeszów 2026 [w druku].
Głos M., Matuszko K., [hasło] *retelling w literaturze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2026, nr 1.
Głos M., Matuszko K.*, Śladami postgotycyzmu. Trauma a rekwizytornia grozy we współczesnej popularnej anglosaskiej prozie new adult*, Rzeszów 2025.
Głos M., *Mitologiczni celebryci. Prolegomena do badań nad retellingami mitów greckich w polskiej prozie ostatniego ćwierćwiecza*, „Tekstualia" 2025, nr 4.
Głos M., *Od ofiarności do (nie)zależności. Interpretacja mitu o Demeter i Korze-Persefonie w postfeministycznych retellingach new adult*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura" 2024, nr 1.

Głos M., *Rebeliantka. Inanna jako bohaterka polskich retellingów mitów sumeryjskich*, „Tematy i Konteksty" 2024, nr 14.
Gołuński M., *Mity w twórczości Teodora Parnickiego*, Bydgoszcz 2012.
Goszczyńska M., *Secret Rooms, Locked Doors and Hidden Stories: Retelling "Bluebeard" as a Holocaust Narrative in Michèle Roberts's "Ignorance"*, „Analyses/Rereadings/Theories: A Journal Devoted to Literature, Film and Theatre" 2020, no 2.
Graff A., *Odmienna chronologia. Refleksje nad feminizmem we współczesnej Polsce*, „Zadra" 2007, nr 3–4.
Gramsci A., *Zeszyty filozoficzne*, tłum. B. Sieroszewska, Warszawa 1991.
Grant M., Hazel J., *Who's who in Classical Mythology*, London 2003.
Graves R., *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1992.
Gregory T., Lorange A., *Teaching Post-Pornography*, „Cultural Studies Review" 2018, no 1.
Griffiths E., *Medea*, London-New York 2006.
Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. J. Łanowski Wrocław, Warszawa, Kraków 1990.
Gromkowska-Melosik A., *Power Girl i kontrowersje wokół (pop)kulturowej emancypacji kobiet współczesnych* [w:] *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2010.
Gruszczyński A., *Dlaczego ludzie oglądają pornografię? W Warszawie odbędzie się pierwszy w Polsce festiwal postporno*, „Gazeta Wyborcza", 5.06.2022, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,28532221,dlaczego-ludzie-ogladaja-pornografie-w-warszawie-odbedzie-sie.html [dostęp: 31.01.2024].
Grzywa A., *Jak powstało napiętnowanie i błędne rozumienie chorób psychicznych?*, „Psychiatria" 2018, t. 15, nr 4.
Gupta K., Princy Yesudian P., *Evidence of Women's Empowerment in India: A Study of Socio-Spatial Disparities*, „GeoJournal" 2006, no 65 (4).
Haefele-Thomas A., *Introduction to Queer Gothic: "I would like, if I may, to take you on a strange journey"* [in:] *Queer Gothic. An Edinburgh Companion*, ed. taż, Edinburgh 2023.
Haggerty G.E., *Queer Gothic*, Urbana 2006.
Halberstam J., *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham-London 1995.
Hall E., *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989.
Hałub S., *The Motif of Persephone in Sarah J. Mass' A Court of Thorns and Roses Series*, „Acta Neophilologica" 2024, nr 1.
Hammer R., Kellner D., *Third-wave Feminism, Sexualities, and the Adventures of the Posts* [w:] *Women, Feminism, and Femininity in the 21st century: American and French Perspective*, ed. B. Mousli, E.-A. Roustang-Stoller, New York 2009.
Haraway D., *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, „Environmental Humanities" 2015, no 6 (1).
Haraway D., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016.
Hardie P., *The Last Trojan Hero: A Cultural History of Virgil's Aeneid*, London 2014.
Harding K., *Asking For It: The Alarming Rise of Rape Culture-and What We Can Do About It*, Boston 2015.
Harris R., *Inanna-Isthar as Paradox and a Coincidence of Opposites*, „History of Religion" 1991, no 3.
Harrison J.E., *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, New Jersey 1991.
Haynes N., *Puszka Pandory. Kobiety w mitologii greckiej*, tłum. A. Szling, Warszawa 2023.

Heiland D., *Gothic & Gender. An Introduction*, Malden 2004.
Heilbrun C., *Hamlet's Mother and Other Women*, New York 1990.
Helios J., Jedlecka W., *Urzeczywistnianie idei feminizmu w ogólnoświatowym dyskursie o kobietach*, Wrocław 2018.
Hemmings C., *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham 2011.
Henry A., *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century*, New England 2003.
Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia)*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1999.
Higgins C., *Mity greckiej opowiedziane na nowo*, tłum. D. Fryzowska, Warszawa 2024.
Hirsch M., *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington 1989.
Hogle J.E., *Introduction: Modernity and the Proliferation of the Gothic* [in:] *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, ed. tenże, Cambridge 2014.
Holland G., *Gods in the Desert: Religions of the Ancient Near East*, New York 2009.
Holt D.B., Cameron D., *Cultural Strategy: Using Innovative Ideologies to Build Breakthrough Brands*, Oxford 2012.
Homer, *Iliada,* tłum. K. Jeżewska, Warszawa 1999.
hooks b., *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, London 1982.
hooks b., *Feminist Theory: From Margin to Center*, London 1984.
Howson R., Hearn J., *Hegemony, hegemonic masculinity, and beyond* [in:] *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, ed. L. Gottzén, U. Mellström, T. Shefer, Oxon–New York 2020.
Huet-Brichard M.-C., *Littérature et mythe*, Paris 2001.
Hulme M., *Why we Disagree About Climate Change*. *Understanding Controversy*, *Inaction and Opportunity*, Cambridge 2009.
Imieliński K., *Manowce seksu. Prostytucja*, Łódź 1990.
Impelluso L., *Gods and heroes in art*, Los Angeles 2002.
*Indians and Anthropologists. Vine Deloria Jr. and the Critique of Anthropology*, ed. T. Biolsi, L. Zimmerman, Tucson 1997.
*Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, éd. J. Thomas, Paris 1998.
Irigaray L., *Éthique de la différence sexuelle*, Paris 1984.
Irigaray L., *Le temps de la différence. Pour une révolution pacifique*, Paris 1989.
Irigaray L., *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, tłum. S. Królak, Kraków 2010.
Izdebska A., *Gotyckie labirynty* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
Izdebska A., *Gotycyzm/gotycyzmy – rekwizyty i metamorfozy*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 2017, nr 30.
Izdebska A., *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
Izdebska A., Szajnert D., *Od redakcji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, z. 2.
Izdebska A., Szajnert D., *Wstęp* [w:] *Literatura prze-pisana. Od „Hamleta" do „slashu"*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 2015.
Jackson R., *Fantasy: The Literature of Subversion*, London 1981.
Jacobsen T., *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*, New Haven 1976.
Jagernath J., Nupen D.M., *Pseudo-feminism vs feminism – Is pseudo-feminism shattering the work of feminists?*, „Proceedings of The Global Conference on Women's Studies" 2023, no 1.

Jagernath J., Nupen D.M., *Pseudo-feminism vs feminism – Is pseudo-feminism shattering the work of feminists?*, „Proceedings of The Global Conference on Women's Studies" 2023, no 1.
Jameson F., *Future City,* „New Left Review", czerwiec 2003, https://newleftreview.org/issues/ii21/articles/fredric-jameson-future-city [dostęp: 8.08.2025].
Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.
Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Warszawa 2002.
Januszewska P., *Zodiakary w tożsamościowym kapitalizmie [rozmowa z Maciejem Marciszem]*, „Krytyka Polityczna" 2024, https://krytykapolityczna.pl/kultura/zodiakary-w-tozsamosciowym-kapitalizmie-rozmowa-z-maciejem-marciszem/ [dostęp: 14.09.2025].
Jarzębski J., *Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych)*, „Teksty Drugie" 1996, nr 5.
Jasionowicz S., *Mitoanaliza jako sztuka szerokiego widzenia. Przyczynki do studiów nad wyobraźnią ponowoczesną*, „Prace Polonistyczne" 2019, nr 74.
Jasionowicz S., *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*, Kraków 1999.
Jentys M., *Zmartwychwstanie bogini*, „Twórczość" 2007, nr 4.
Jewtuch K., *Pornografia współczesna*, Wrocław 2017.
Johns A., *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, New York 2004.
Jung C.G., *Archetypy i nieświadomość zbiorowa,* tłum. R. Reszke, Warszawa 2011.
Jung C.G., *Człowiek i jego symbole*, tłum. R. Palusiński, Warszawa 2018.
Jung C.G., *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.
Jung C.G., *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, t.3, tłum. R. Reszke, Warszawa 1998.
Kabeer N., *Gender Equality and Women'empoverment: A Critical Analysis of the Third Millennium Development Goal 1*, „Gender & Development" 2005, no 13.1.
Kaczyńska B., "*Because he's worth it": Heroization of the Male Rescuer In Retellings of the "Sleeping Beauty" Tale Type*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo" 2018, nr 24.
Kane S., *Teaching and Reading New Adult Literature in High School and College*, New York 2024.
Kaplan E.A., *Feminist futures: Trauma, the Post-9/11 World and a Fourth Feminism?* „Journal of International Women's Studies" 2003, no 4(2).
Kaptchuk T.J., *The Placebo Effect in Alternative Medicine: Can the Performance of a Healing Ritual Have Clinical Significance?*, „Annals of Internal Medicine" 2002, no 136.
Karoglou K., *Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 1.02.2018, no 75.
Kasprowicz T., *Ruch Ośmiu Gwiazd*, https://liberte.pl/ruch-osmiu-gwiazd/ [dostęp: 13.07.2025].
Kaszak S., *Z miłości do (kresowej) flory. Pasja botaniczna nadniemeńskiej pisarski*, „Sztuka Edycji" 2020, nr 1.
Keller J., *Making Activism Accessible: Exploring Girls' Blogs as Sites of Contempoarary Feminist Activism* [in:] *Girlhood and the Politics of Place*, ed. C. Mitchell, C. Rentschler, London 2016.
Kielak A.M., *Eliza Orzeszkowa – znawczyni sztuki zielarskiej*, „Analecta" 2007, nr 1.

Kierkosz I., *Gruźlica na rykowisku*, „Dwutygodnik" 2022, nr 337. https://www.dwutygodnik.com/artykul/10167-gruzlicy-na-rykowisku.html [dostęp: 12.04.2024].
King J., *Discourses of Ageing In Fiction And Feminism: The Invisible Woman*, London 2013.
Kinser A.E., *Negotiating Spaces for/through Third-wave Feminism*, „NWSA Journal" 2004, no 16.
Klęczar A., *Labirynty i manowce, albo Eurydyka w piekle egzystencji pure*, „Mały Format" 2023, https://malyformat.com/2023/03/labirynty-i-manowce-albo-eurydyka-w-piekle-egzystencji-pure/ [dostęp 14.03.2025].
Klik M., *Mit w literaturze. Nowe perspektywy mitokrytyki*, „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media" 2025, nr 1 (15).
Klik M., *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa 2016.
Kłusek O., *Prawda o kobiecie – feminizm i trywializacja w kobiecej prasie segmentu luksusowego w Polsce*, „Media – Biznes – Kultura. Dziennikarstwo i komunikacja społeczna" 2016, nr 1.
Knedler M., *Medea z Wyspy Wisielców*, Warszawa 2024.
Kochanowski J., Mizielińska J., [hasło] *Queer studies* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014.
Kokot J., *W świetle gazowych latarni. O angielskiej prozie „gotyckiej" przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2013.
Kolberg O., *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, t. 1–33, Warszawa 1865–1890.
Kolczyński J., *Jeszcze raz o upiorze (wampirze) i strzygoni (strzydze)*, „Etnografia Polska" 2003, nr 1–2.
Kołakowski L., *Obecność mitu*, Warszawa 2005.
Kopaliński W., *Encyklopedia „drugiej płci"*, Warszawa 1995.
Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1999.
Korcz K., *Żywotność Bachtinowskiej „poetyki czasoprzestrzeni" na przykładzie „Prawieku i innych czasów" oraz „Empuzjonu" Olgi Tokarczuk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2023, z. 2.
Kosofsky-Sedgwick E., *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna" 2005, nr 9–10.
Kostecka W., *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica" 2016, vol. 2.
Kostecka W., *Baśń postmodernistycza: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014; D. Surdy, *Męskość jako kategoria kulturowa w retellingu baśni o Śpiącej Królewnie Orsona Scotta Carda*, „Literatura Ludowa" 2016, nr 4/5.
Kostecka W., *Nowe wcielenia kobiecości? Atrybuty bohaterek współczesnej fantastyki dziecięcej i młodzieżowej. Prolegomena* [w:] *O czym mówią rzeczy?*, red. A. Mik, M. Niewieczerzał, E. Rąbkowska, G. Leszczyński, Warszawa 2019.
Kostecka W., *Polskie badania konstruktów dziewczęcości i kobiecości w fantastyce dla młodych dorosłych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica" 2021, nr 9.
Kostecka W., *Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych*, „Filoteknos" 2022, vol. 12.

Kotowski B., *Semantyka podróży samolotem*, „Zabawy i Zabawki. Studia Antropologiczne" 2019, nr 17.
Kowalcze-Pawlik A., *Obietnica potworności* [w:] *Teorie wywrotowe*, red. A. Gajewska, Poznań 2012.
Kowalczyk K., *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen" Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni popularnej*, Wrocław 2016.
Kowalczyk K., *Czy wszyscy znają Jasia i Małgosię?: problem kanonu baśniowego na przykładzie baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen" Wilhelma i Jakuba Grimmów*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura" 2017, nr 2.
Kowalczyk K., *Transformacje wzorców baśniowych w literaturze dziecięcej obecnej na współczesnym rynku wydawniczym*, „Literatura i Kultura Popularna" 2017, nr XXIII.
Koziołek R., *Czytać, dużo czytać*, Wołowiec 2023.
Krajewska M., *Wezwijcie moich Słowian*, „Nowa Fantastyka" 2021, nr 9.
Krajewski M., *Cancel culture: unieważniając unieważnianie*, „Przegląd Socjologiczny" 2022, nr 1.
Krawczyk R., *Kulturotwórcza rola apokryfów biblijnych*, „Teologiczne Studia Siedleckie" 2013, nr 10.
Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
Kruger D.J., Fisher M., Jobling I., *Proper and Dark Heroes as Dads and Cads: Alternative Mating Strategies in British Romantic Literature*, „Human Nature" 2003, no 14.
Krzysztofiak M., *O pojmowaniu „rozwiązłości" w czasach przedchrześcijańskich: zjawisko prostytucji sakralnej*, „Studia et Documenta Slavica" 2019, nr 4 (10).
Krzyżanowski J., *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Warszawa 1962.
Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003.
Kucmin T., Kucmin A., Nogalski A., Sojczuk S., Jojczuk M., *Historia traumy i zaburzeń potraumatycznych w literaturze*, „Psychiatria Polska" 2016, nr 50.
Kulak W., *Sanatoryjny recycling – przestrzeń i płeć w „Empuzjonie" Olgi Tokarczuk*, „Wielogłos" 2025, nr 1.
Kuligowski W., *Antropologii współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007.
Kuliś E., *O etno(graficznych) zainteresowaniach Elizy Orzeszkowej* [w:] *Fascynacja, zachwyt, zakręcenie w polskiej literaturze XIX i początków XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, K. Warska, Gdańsk 2016.
Kulpa K.A., *Egipska (pop)królowa. Przemiany wizerunkowe Kleopatry VII, królowej Egiptu, od narracji historycznej po kulturę popularną*, Warszawa 2021.
Kus E., *Mitologia współczesna. Strategia kulturowa Douglasa Holta jako narzędzie marketingowe i metoda badawcza*, „Poszerzamy Horyzonty" 2021, t. XXVI.
Kushner E., *La survivance du mythe d'Orphée au XXe siècle*, *Le mythe d'Orphée au XIXe et au XXe siècles*, „Revue de Littérature Comparée" 1999, no 4.
Kuźma E., *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1986, nr 4 (77).
Kuźma E., [hasło] *Mit w literaturze*, *mitotwórstwo* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992.
Kuźma I., *Współczesne rekonstrukcje i retrospektywy słowiańskości. Przykład tożsamości rodzimowierców (neopogan) polskich* [w:] *Żyje, żyje duch słowiański. Rozważania nad ideą Słowiańszczyzny*, red. I. Kużma, P. Schmidt, Toruń 2009.
Kuźnicka B., *Zielniki i albumy folklorystyczne Elizy Orzeszkowej*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki" 2006, nr 51/52.

Kydryński L., *Offenbach*, Warszawa 1999.
*La dimension mythique de la littérature contemporaine*, éd. A. Eissen, J.-P. Engélibert, Poitiers 2000.
Lacan J., *Écrits. The First Complete Edition in English*, trans. B. Fink, New York-London 2006,
Lacan J., *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, tłum. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia" 1987, nr 4.
Lachman M., *Literatura (w) przestrzeni miejskiej. Rekonesans,* „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2012, z. 2.
Lane Fox R., *Pagans and Christians*, London 1986.
Larenta A., *Grzybnia jako metafora w twórczości Olgi Tokarczuk*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2018, nr 13.
Larenta A., *Metamorficzność postaci w twórczości Olgi Tokarczuk*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2020, nr 16.
Lasoń-Kochańska G., *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Słupskie Prace Filologiczne" 2004, nr 3.
Lasoń-Kochańska G., *Kora, Demeter i inne: córki ojców, córki matek*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska" 2005, nr 4.
Lasoń-Kochańska G., *Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobiece strategie opowiadania mitu i baśni*, „Literatura i Kultura Popularna" 2014, nr XX.
Latour B., *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oksford 2005.
*Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, éd. S. Parizet, Nanterre 2009.
Lefebvre H., *The Production of Space*, trans. D. Nicholson-Smith, Oxford 1991.
Leick G., *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*, New York-London 2003.
Lemke T., *Biopolitics: An Advanced Introduction*, New York 2011.
Leonard L.S., *The Wounded Woman: Healing the Father-Daughter Relationship*, Boston 1982.
Lévi-Strauss C., *Mit i znaczenie*, tłum. M. Eccles, R. Wiśniewski, Warszawa 1978.
Lévi-Strauss C., *Smutek tropików*, tłum. A. Steinsbergowa, Warszawa 1960.
Lévi-Strauss C., *Totemizm dzisiaj*, tłum. A. Zajączkowski, A. Steinsbergowa, Warszawa 1968.
Limanowska B., *Dlaczego w Polsce nie ma feminizmu?*, „Pełnym Głosem" 1993, nr 1.
Lincoln B., *The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation*, „The Harvard Theological Review" 1979, no 2 (3/4).
Lisak A., *Życie towarzyskie w XIX wieku*, Warszawa 2013.
*Literackie drogi wobec mitu*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński, Bydgoszcz 2006.
Lizurej M., *Androgyne – archetypowy symbol pełni. O transgresji ciała i ról płciowych w powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny"* [w:] *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001.
Looft R., *#girlgaze: Photography, fourth wave feminism, and social media advocacy*, „Continuum: Journal of Media & Cultural Studies" 2013, no 31(6).
Lovelock J., *Gaja. Nowe spojrzenie na życie Ziemi*, tłum. M. Ryszkiewicz, posł. J. Weiner, Warszawa 2003.
Ludwiczak B., *Mitologia Greków i Rzymian,* Warszawa 2012.
Lust E., *Good Porn: A Woman's Guide*, London 2010.
Łaszkiewicz W., *Religious Conflicts and Their Impact on King Arthur's Reign in Marion Zimmer Bradley's "The Mists of Avalon"*, „Acta Neophilologica" 2017, nr 2.
Łebkowska A., *Antropologia i literatura – „dziwny romans". Zwroty i przemiany*, „Teksty Drugie" 2023, nr 3.

Łosiowska U., *Nowy świat starej baśni. „Jasioł i Mgłosia" Waltera Moersa*, „Creatio Fantastica" 2017, nr 1.
Macfarlane R., *The Burning Question*, „The Guardian" 24 września 2005, https://www.theguardian.com/books/2005/sep/24/featuresreviews.guardianreview29 [dostęp: 8.08.2025].
Maclaran P., *Feminism's Fourth Wave: A Research Agenda for Marketing and Consumer Research*, „Journal of Marketing Management" 2015, no 31(15–16).
Madhok S., Phillips A., Wilson K., *Gender, Agency, and Coercion*, London 2013.
Mahmood S., *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton 2005.
Majkowski T.Z., *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013.
Malinowski B., *Myth in Primitive Psychology*, London 1926.
Mangan M., *Shakespeare's First Action Heroes: Critical Masculinities in Culture both Popular and Unpopular*, nieopublikowany esej, 1997.
Mann P.S., *Micro-Politics: Agency in a Postfeminist Era*, Minneapolis–London 1994.
Marcia J.E., *Identity and Psychosocial Development in Adulthood*, „Identity" 2002, no 1.
Margulis L., *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*, New York 1998.
Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
Markiewicz U., *Niepisane w próżni: analiza kontekstowa opowiadania Galatea autorstwa Madeline Miller*, „Tekstualia" 2025, nr 2.
Maślanka A., *Świat do rozbiórki. O męskości w „Czeskim Raju" Jaroslava Rudiša* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku,* red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024.
Matuszko K., *"Clever girls are never much appreciated" – a pseudo-feminist attempt to (re)define the role of women in fairy tales retellings: The Surface Breaks by Louise O'Neill and Beasts and Beauty: Dangerous Tales by Soman Chainani*, „Tematy i Konteksty" 2024, nr 14.
Matuszko K., *„Po raz pierwszy zobaczyła kogoś równie czarnego jak ona" – inkluzywność w przekładzie intralingwalnym baśni*, „Między Oryginałem a Przekładem" 2024, nr 3.
Matuszko K., *Kopciuszek idzie na wojnę? Fallocentryzm a pseudofeminizm w baśniowej dystopii (na przykładzie Cinderella Is Dead Kalynn Bayron)*, „Paidia i Literatura" 2024, nr 6.
Matuszko K., *Między stereotypami – krytyka patriarchatu i „nowe" wzorce męskości w postfeministycznych retellingach young adult*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura" 2026, nr 1.
Mazurkiewicz A., *Fantasy słowiańska. Próba opisu zjawiska*, [w:] *Słowiańskaja fantastika. Zbirnik naukowych prac*, t. 3, red. D. Ajdačić, Kijów 2016.
Mądrzak M., *„Jestem trochę szeptuchą". Rozmowa z Katarzyną Bereniką Miszczuk*, „FanBook News" 2017, https://www.fanbook.news/517/jestem-troche-szeptucha/ [dostęp: 04.09.2025].
McAlister J., *Defining and Redefining Popular Genres: The Evolution of 'New Adult' Fiction*, „Australian Literary Studies" 2018, vol. 33, no 4.
McCullough A., *Female Gladiators in Imperial Rome: Literary Context and Historical Fact*, „The Classical World" 2008, nr 2.
McRobbie A., *Inside and Outside the Feminist Academy*, „Australian Feminist Studies" 2009, no 24.

McRobbie A., *Post-feminism and popular culture: Bridget Jones and the new gender regime* [in:] *Interrogating postfeminism: Gender and the politics of popular culture*, ed. D. Negra, Y. Tasker, Durham, London 2007.
Mead M., *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego,* tłum. J. Hołówka, Warszawa 2000.
*Medea in World Artistic Culture*, ed. I. Drachia, L. Gordeziani, L. Gordeziani, Tiblisi 2018.
Mencfel M., *Potworność ukrywana/potworność eksponowana*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2011, nr 2 (1).
Merchant C., *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, New York 1980.
*Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, éd. P. Schnyder, Paris 2008.
Mik A., *Postmodernistyczne Bestie. Transformacje wizerunku baśniowego „potwora"* [w:] *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. A. Mik, P. Pokora, M. Skowera, Warszawa 2016.
Mikinka A., *Baba Jaga i inne wiedźmy – wizerunek starości w słowiańskiej fantastyce*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica" 2025, nr 13.
Mikinka A., *Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce*, „Ruch Literacki" 2020, z. 5.
Mikinka A., *Retelling słowiańskich mitów i polskich legend w twórczości Witolda Jabłońskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2024, nr 1.
Milner A., Burgmann J.R., *A Short Pre-History of Climate Fiction,* „Extrapolation" 2018, no 59.
Milner A., Burgmann J.R., *Climate Fiction: A World-Systems Approach*, „Cultural Sociology" 2018, no 12.
Mishan L., *The Long and Tortured History of Cancel Culture*, „The New York Times" 3.12.2020, https://www.nytimes.com/2020/12/03/t-magazine/cancel-culture-history.html [dostęp: 19.07.2025].
Mitka M., *Divergence of feminine and masculine worlds in prose texts by Olga Takarczuk and Edmund Hlatky*, „Tematy i Konteksty" 2024 nr 14.
Mitka M., *Polish Literature of the First Half of the 20th Century (outline of the situation)* [in:] *Developmental Problems of 20th Century World Literature: contributions to the history of British, American, German, Italian, French, Polish and Ukrainian literature,* ed. N. Muránska, J. Kušnír, Prešov 2014.
*Mity słowa, mity ciała*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński, Bydgoszcz 2007.
*Mity, mitologie, mityzacje – nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2005.
Mizerkiewicz T., *Olga Tokarczuk i przekraczanie granic. Lektura hillmanowska*, „Ruch Literacki" 2022, z. 3.
Mizerkiewicz T., *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań 2001.
Mizuro M., *Jednak literatura*, „FA-art" 2003, nr 3–4.
Moisseeff M., *La procréation dans les mythes contemporains. Une histoire de science-fiction*, „Anthropologie et sociétés: Le mythe aujourd'hui" 2005, nr 2 (29).
*Monster Theory: Reading Culture*, ed. J. J. Cohen, Minneapolis 1996.
Morton T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis 2013.
Mosedale S., *Assessing women's empowerment: towards a conceptual framework*, „Journal of International Development" 2005, no 17 (2).
Mrozik A., *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012.

Munford R., Waters M., *Feminism and Popular Culture: Investigating the Postfeminist Mystique,* London-New York 2014.
Murdock M., *Podróż bohaterki*, tłum. E. Tołkaczew, Czeladź 2020.
Musiał-Kidawa A., *Od matriarchatu do patriarchatu*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej" 2017, nr 100.
Muszyński P., *Dlaczego Słowiańszczyzna nie nadaje się na książkę/grę fantasy?*, Polter, https://polter.pl/Dlaczego-slowianszczyzna-nie-nadaje-sie-na-gre-ksiazke-fantasy-b18409?utm_content=cmp-true [dostęp 11.08.2025].
*Mythes et littérature*, éd. P. Brunel, Paris 1994.
*Mythes, images, représentations: actes du XIVe Congrès (Limoges, 1977) de la Société française de littérature générale et comparée*, éd. J.-M. Grassin, Paris 1981.
Nawrocka W., *Współczesne racjonalizowanie mitów. Klątwa królowej Pazyfae w nowożytnej prozie polskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2024, z. 1.
Ndalianis A., *The Horror Sensorium: Media and the Senses*, Jefferson (NC) 2012.
Negra D., Tasker Y., *Introduction: Feminist politics and postfeminist culture* [in:] *Interrogating postfeminism: Gender and the politics of popular culture*, ed. też, London 2007.
Nęcka A. *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*, Mikołów 2012.
Nęcka A., *Cielesne o(d)słony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku*, Katowice 2011.
Nęcka A., *Podróżując w głąb człowieczego wnętrza. Na marginesie twórczości Olgi Tokarczuk* „Postscriptum Polonistyczne" 2020 nr 1.
Nęcka A., *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku,* Katowice 2015.
Nęcka-Czapska A., *Półka literacka w duchu ekokrytyki, „*Postscriptum Polonistyczne" 2023 nr 1.
Nguyen T., *From SlutWalks to SuicideGirls: Feminist Resistance in the Third Wave and Postfeminist Era*, „Women's Studies Quarterly" 2013, no 3/4.
Nietzsche F., *Poza dobrem i złem. Preludium do filozofii przyszłości*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2001.
Nomis A.O., *The History and Arts of Dominatrix*, London 2013.
Nora P., *Między pamięcią a historią. Wybór tekstów*, tłum. J. M. Kłoczkowski, Gdańsk 2022.
Nowak S., *Postfeminizm, kultura popularna i konserwatywna modernizacja* [w:] *Kobiety w społeczeństwie polskim*, red. A. Palęcka, H. Szczodry, M. Warat, Kraków 2011.
O'Reilly A., *Toni Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart*, New York 2004.
*Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.
Ochwat M., *Humanistyka odpornościowa w czasach katastrofy klimatycznej,* „Postscriptum Polonistyczne" 2023, nr 2.
Ochwat M., *Katastrofa klimatyczna Non-Fiction,* „Kultura Współczesna" 2020, nr 2.
Ogden D., *Perseus*, London 2008.
Ogrodowska B., *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*, Warszawa 2001.
Olkusz K., *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz 2010.
Oramus D., *Nowe światy literackie: literaturoznawstwo współczesne a nauki ścisłe*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce" 2021, nr 2(24).
Orska J., *Sztuka okrucieństwa*, „Odra" nr 7–8.
Owidiusz, *Przemiany (Metamorfozy)*, 4, 815, tłum. B. Kiciński, Kraków 2002.
Ozonkowa H., *Zielnik Pani Elizy*, „Ziemia Lidzka" 2004, nr 1.

Paglia C., *Sex, Art, and American Culture*, London 1992.
*Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Klik, J. Zych, Warszawa 2014.
Palmer P., *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions*, London-New York 1999.
Palmer P., *Lesbian Gothic. Genre, Transformation, Transgression*, „Gothic Studies" 2004, no 1.
Pamięta-Borkowska J., *Polskie i rosyjskie myślenie mityczne na podstawie słowiańskiej literatury fantasy*, „Acta Polono-Ruthenica" 2011, nr XVI.
Paparella S., *Dressed to Kill: Manipulating Perceived Social Class Through the Con of Clothing in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Fiction* [in:] *Performativity of Villainy and Evil in Anglophone Literature and Media*, ed. N. Zouidi, Cham 2021.
Park K., Daston L.J., *Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth Century France and England*, „Past and Present" 1981, no 92.
Park K., Daston L.J., *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, New York 1988.
Parowski M., *Fantastyki słowiańskie?* [w:] *Fantastyki słowiańskie. Fantastyka w literaturach słowiańskich. Idee/koncepty/gatunki*, red. A. Polak, M. Karwacka, Katowice 2016.
Parry D.C., Johnson C.W., Wagler F., *Fourth wave feminism: Theoretical underpinnings and future directions for leisure research* [in:] *Feminisms in leisure studies: Advancing a fourth wave*, ed. D.C. Parry, London 2018.
Pasek Z., *Bogowie, demony, herosi. Leksykon*, Kraków 1996.
Pasterska J., *Emigrantki, nomadki, wagabundki. Kobiece narracje (e)migracyjne*, Rzeszów 2015.
Pattee A., *Between Youth and Adulthood: Young Adult and New Adult Literature*, „Children's Literature Association Quarterly" 2017, vol. 42, no 2.
Patterson R., *Magia lecznicza. Uzdrawiające zaklęcia i rytuały*, tłum. I. Odorowicz-Śliwa, Białystok 2021.
Pawluk Z., *Motyw męskości w estetyce cottagecore. Badania memetyczne* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024.
Pekaniec A., *Jak przerobić baśnie na zaangażowane utopie? Twórczość prozatorska Angeli Carter*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura" 2020, nr 1.
Pennick N., *Celtic Sacred Landscapes*, London 1996.
*Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010.
Piechota D., *„Gaja. Historia prawdziwa" Barbary Piórkowskiej w zwierciadle fikcji klimatycznej (climate fiction)*, „Tematy i Konteksty" 2024, nr 14.
Piechota D., *U źródeł fantasy słowiańskiej. Na marginesie lektury „Starej baśni" Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz „Drzewiej" Władysława Orkana* [w:] *Humanistyka między narodami: interdyscyplinarne studia polsko-ukraińskie*, red. J. Ławski, L. Suchanek, Białystok 2020.
Piechota D., *W kręgu fikcji klimatycznej (climate fiction). Na marginesie lektury „Lotu motyla" Barbary Kingsolver oraz „Jasności" Mai Wolny*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo" 2022, nr 28.
Piecuch H., *Konsumowanie kultu*, „Com.press" 2018, nr 2(1).
Pindar, *Ody zwycięskie: olimpijskie, pytyjskie, nemejskie, istmijskie*, tłum. M. Brożek, Kraków 1987.
Pinterics N., *Riding the feminist Waves: In with the Third?*, „Canadian Women's Studies" 2001, no 20/21.

Platon, *Obrona Sokratesa, Kriton, Uczta*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 2021.
Plumwood V., *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York 1993.
Podgórska B., Podgórski A., *Wielka Księga Demonów Polskich – leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice 2005.
Podogrocka P., *Ideologia na sprzedaż? Popfeminizm jako strategia wspierania konsumpcji* [w:] *Społeczno-ekonomiczne aspekty życia w XXI wieku*, red. P. Szymczyk, M. Maciąg, Lublin 2018.
Polak K., *Kiedy produkt staje się marką*, Semiotyka.pl, http://www.semiotyka.pl/teksty_branding.php [dostęp: 18.06.2023].
Poole E., *Hey Girls, Did You Know? Slut-Shaming on the Internet Needs to Stop*, „University of San Francisco Law Review" 2014, no 1.
Porter J.R., *Barwny świat apokryfów*, Poznań 2006.
Porter J.R., *Zaginiona Biblia. Księgi, które nie weszły do kanonu*, Warszawa 2003.
*Prace Herkulesa – człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012.
Prieto R.R., López Belloso M., Silvestre M., *The Fourth Wave in Audiovisual Content: A True Achievement of Feminism?*, „International Journal of Communication" 2021, no 15.
Prieto R.R., López Belloso M., Silvestre M., *The Fourth Wave in Audiovisual Content: A True Achievement of Feminism?*, „International Journal of Communication" 2021, no 15.
Proctor D., *The #tradwife persona and the rise of radicalized white domesticity*, „Persona Studies" 2022, no 2.
*Projekt komparatystyki mitograficznej. Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym IV*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2015.
Prychała-Zarzycka M., *Atlas amuletów i talizmanów*, Warszawa 2023.
Pryke L.M., *Isthar*, Sydney 2017.
*Przemiany mitów i wartości – nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński, Bydgoszcz 2010.
Purvis J., *Grrrls and Women Together in the Third Wave: Embracing the Challenges of Intergenerational Feminism(s)*, „NWSA Journal" 2004, no 3.
Pyle E., *William Blake's Illustrations for Dante's Divine Comedy: A Study of the Engravings, Pencil Sketches and Watercolors*, Jefferson NC 2014.
*Questions de mythocritique. Dictionnaire*, éd. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Paris 2005.
R. Phillips, V.E. Cree, *What does the 'Fourth Wave' Mean for Teaching Feminism in Twenty-First Century Social Work?*, „Social Work Education"2014, 33 (7).
Radkowska-Walkowicz M., *Doświadczenie in vitro. Biotechnologia, płeć i kultura*, Warszawa 2012.
Radway J.A., *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill 1991.
Rajman J., *Średniowieczne pogranicze w Karpatach: refleksje nad informacjami Jana Długosza*, „Res Gestae. Czasopismo Historyczne" 2018, nr 6.
Rani D., *Difference Between Feminism and Pseudo Feminism*, https://aishwaryasandeep.com/2021/07/28/difference-between-feminism-and-pseudo-feminism/ [dostęp: 19.09.2023].
Rehberg P., *More than Vanilla Sex: Reading Gay Post-Pornography with Affect Theory and Psychoanalysis*, „Porn Studies" 2019, no 1.
Rerak S., *Postmodernizm i popkultura*, „Ha!art" 2003, nr 2.
Rich A., *On Lies, Secrets and Silence Prose 1966-1978*, New York 1979.

Rich A., *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizielińska, Warszawa 2000.
Richter R., Maric F., *Ecological Bodies and Relational Anatomies: Toward a Transversal Foundation for Planetary Health Education*, „Challenges" 2022, no 13.
River N., *Postfeminism(s) and the arrival of the fourth wave*, New York 2017.
Riviere J., *Womanliness as a Masquerade*, „International Journal of Psychoanalysis" 1929, no 10.
Roiphe K., *The Morning After: Sex, Fear and Feminism*, Boston 1993.
Rojek C., *Celebrity*, London 2001.
Rosenfelt D., Stacey J., *Second Thoughts on the Second Wave*, „Feminist Studies" 1987, no 13.
Roth P., *Ludzka skaza*, tłum. J. Kozak, Warszawa 2004.
Rubinkiewicz R., *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Lublin 1987.
Rudaś-Grodzka M., *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013.
Rudolf E., *Obecność słowiańskiego folkloru we współczesnej polskiej literaturze fantastyczne*j [w:] *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI-XXI wieku*, red. I. Rzepnikowska, Toruń 2009.
Rus P., *Tarociary, zodiakary i horoskopiary — nowy trend wśród kobiet. To potężny biznes*, „Buisness Insider" 2023, https://businessinsider.com.pl/gospodarka/nowy-trend-wsrod-kobiet-kim-sa-tarociary-zodiakary-i-horoskopiary/xsjbytf [dostęp: 14.09.2025].
Rusak A., *Ekoseksualność, czyli naturę traktuj jak kochankę i przeżyj orgazm w błocie*, Vibez, 29.10.2021, https://vibez.pl/wydarzenia/ekoseksualnosc-czyli-nature-traktuj-jak-kochanke-i-przezyj-orgazm-w-blocie-6699072533367616a [dostęp: 3.02.2024].
Rybicka E., *Do czego literaturze regionalnej potrzebne jest imaginarium grozy? O gotycyzowaniu Dolnego Śląska*, „Wielogłos" 2023, nr 1.
Rybicka E., *Miejsce i przestrzeń w kulturze*, „Academia. Magazyn Polskiej Akademii Nauk" 2022, nr 2.
Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej,* Kraków 2003; taż, *O możliwości performatyki miasta*, „Didaskalia" 2012, nr 109–110.
Rybicka E., *Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
Rybicka E., *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.
Rzymowska L., *„Piersi fiołkami pachnące"* [w:] *Kwiaty w mitach i języku dawnej Grecji*, red. I. Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001.
Saggs H.W.F., *Wielkość i upadek Babilonii*, tłum. J. Nowacki, Warszawa 1973.
Said E., *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Warszawa 1991.
Saïd S., *Approches de la mythologie grecque*, Paris 1993.
Saja K., *Retelling w historiach alternatywnych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis" 2021, nr 9.
Sapkowski A., *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka" 1993, nr 5.
Sapkowski A., *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, wyd. II rozsz., Warszawa 2011.
Schanoes V.L., *Fairy tales, myth, and psychoanalytic theory: Feminism and retelling the tale*, Farnham 2014.

Schneider-Mayerson M., *Climate Change Fiction* [w:] *American Literature in Transition 2000–2010,* ed. R. Greenwald Smith, Cambridge 2017.
Schneider-Mayerson M., *Whose Odds? The Absence of Climate Justice in American Climate Fiction Novels*, „ISLE. Interdisciplinary Studies in Literature and Environment" 2019, no 1.
Sedgwick E.K., *Tendencies*, London 1994.
Sharma A., *Feminism and Pseudo Feminism – A Legal Perspective*, „International Journal of Science and Research" 2022, nr 11.
Shiva N., Kharazmi Z.N., *The Fourth Wave of Feminism and the Lack of Social Realism in Cyberspace*, „Cyberspace Studies" 2019, no 3 (2).
Shiva V., *Staying Alive: Women, Ecology and Development*, New Delhi 1989.
Showalter E., *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*, Virago–London 1987.
Siedlanowski P., *O wiejskich szeptuchach i ludzkiej naiwności*, „Opoka" 2011, https://opoka.org.pl/biblioteka/P/PR/echo-2011-44-zapytaj.html [dostęp: 04.09.2025].
Sieracka J., *Postfeministyczne próby odzyskania „kobiecego doświadczenia" jako odpowiedź na trzeciofalowy kryzys zwrotu doświadczeniowego* [w:] *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*, red. Ł. Gajewski, J. Osiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015.
Sikorski A., *Zagadka najsłynniejszego miejsca słowiańskiego kultu w Polsce. Ustalenia nauki dla wielu są nie do zaakceptowania*, „Wielka Historia" 2023, https://wielkahistoria.pl/zagadka-najslynniejszego-miejsca-slowianskiego-kultu-w-polsce-ustalenia-nauki-dla-wielu-sa-nie-do-zaakceptowania/ [dostęp: 15.09.2025].
Siwiec M., *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002.
Siwor D., *Tropy mitu i rytuału: o polskiej prozie współczesnej - nie tylko najnowszej*, Kraków 2019.
Skogemann P., *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, tłum. P. Billig, Warszawa 2003.
Skowera M., *Baśń i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. Moda – trend – postmodernizm*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013, s. 104, https://open.icm.edu.pl/server/api/core/bitstreams/cb24ebfb-b3ee-46ff-b5b2-367a4cf47e8b/content [dostęp: 20.11.2023].
Skowera M., *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica" 2016, nr 2.
Skrzypek A.M., *Wędrówki nieutulonych. Oblicza antybohaterek w polskiej literaturze współczesnej* [w:] *Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*, red. M. Januszkiewicz, A. Müller, Kraków 2021.
Skucha M., *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2016, nr 8 (1–2).
*Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, https://sjp.pwn.pl/slowniki/persona.html [dostęp: 30.07.2024].
Smith B., *Toward a Black Feminist Criticism* [in:] *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, ed. E. Showalter, London 1986.
Smith-Prei C., *"Knaller-Sex für alle": Popfeminist Body Politics in Lady Bitch Ray, Charlotte Roche, and Sarah Kuttner*, „Studies in 20th & 21st Century Literature" 2011, no 1.

Šnircová S., *Postfeminist trends in contemporary young adult literature: the reassessment of the victim/ perpetrator binary in Helen Cross's „My Summer of Love"*, „Original Scientific Paper" 2018, no 3.
Sobolczyk P., *G(n)o(s)tycyzm. Female queer gothic, gnoza i dyskurs o kobiecej potworności (o „Almie" Izabeli Filipiak)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2015, nr 4.
Sobolczyk P., *Queer gothic – queer modernism. Odnawianie modernizmu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2014, nr 24.
Sokołowska E., *DeMonstracja czegoś*, „Zadra" 2003, nr 3–4.
Sontag S., *Notatki o kampie*, tłum. W. Wernstein, „Literatura na Świecie" 1979, nr 9.
Sontag S., *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.
Sorkin Rabinowitz N., *Greek Tragedy*, Chichester 2008.
Spooner C., *Unsettling Feminism: The Savagery of Gothic* [in:] *The Gothic and Theory*, ed. J.E. Hogle, R. Miles, Edinburgh 2019.
Sprinkle A., *Post-Porn Modernist*, Berkeley 1998.
Stabryła S., *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983.
Stabryła S., *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976-1990*, Kraków 1996.
Stachowiak L., *Apokryfy* [w:] „Encyklopedia katolicka", red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1973, t. 1.
Steczkowska J., Kumor P.K., Waluchowski E., Buczkowski Wojtaszek D., *Gaja* [w:] J. Steczkowska, *Witch Tarohoro*, JS Music 2024.
Stevens J., *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*, Cambridge 1986.
Strand G., *Feminizm amerykański trzeciej fali – zmiana i kontynuacja*, „Przegląd Politologiczny" 2011, nr 2.
Stringer R., *Knowing Victims. Feminism, Agency and Victim Politics in Neoliberal Times*, London–New York 2014.
Suarez E., Gadalla T.M., *Stop Blaming the Victim: A Meta-Analysis on Rape Myths*, „Journal of Interpersonal Violence" 2010, no 10.
Swindler N. i in., *Native Americans and Archeologists. Stepping Stones to Common Ground*, Walnut Creek 1997.
Sykta K., *Oszustwa Sitchina – Enuma Elish*, https://www.racjonalista.pl/kk.php/s,432/q,Oszustwa.Sitchina..Enuma.Elish [dostęp 22.07.2024].
Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.
Szczuka K., *Zupełnie Stary Testament*, „Krytyka Polityczna" 23.10.2021, https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kazimiera-szczuka-heksy-agnieszka-szpila-recenzja/ [dostęp: 2.02.2024].
Szewczyk J., *Historiografia i mitologia kobiecości. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego*, Toruń 2017.
Szmigiero K., *„Kirka ich dotyka różdżką — i do świńskiego zapędza karmnika". Zamiana towarzyszy Odyseusza w świnie u Homera i w wybranych współczesnych anglojęzycznych retellingach eposu* [w:] *Świnia w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2024.

Szmigiero K., *Against dichotomy: a revisionist retelling of the Sleeping Beauty story in Maleficent* [w:] *Witches and angels: the perception of women in ancient and modern cultures*, red. A. Stanecka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski 2017.
Szmigiero K., *Wężowe włosy Meduzy. Adaptacje i interpretacje mitu* [w:] *Gady w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i in., Siedlce 2023.
Szpila A., *Must-fuck współczesnego człowieka*, „Krytyka Polityczna", 9.06.2022, https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/chce-zostac-gwiazda-postporno-szpila/ [dostęp: 2.02.2024].
Szpila A., *Octopussy*, Warszawa 2023.
Szpila A., *Piszę postporno. Seks Blanki Lipińskiej na mnie nie działa*, rozm. przepr. I. Adamczewska, „Wysokie Obcasy", 14.06.2023, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,29864034,agnieszka-szpila-pisze-postporno-seks-blanki-lipinskiej-na.html [dostęp: 31.01.2024].
Szpila A., *Tryskam, więc jestem*, rozm. przepr. P. Januszewska, „Krytyka Polityczna", 8.07.2023, https://krytykapolityczna.pl/kraj/octopussy-rozmowa-z-agnieszka-szpila/ [dostęp 2.02.2024].
Szreder A., Żwirek R., *Utopia postporno. Rozmowa z Agą Szreder i Rafałem Żwirkiem*, rozm. przepr. E. Majewska, „Szum", 29.07.2022, https://magazynszum.pl/utopia-postpo/ [dostęp: 31.01.2024].
Sztąberek M., *Produkcje live action Disneya – retelling czy remaking? Strategie powtarzania tekstów kultury na przykładzie filmów animowanych i aktorskich* [w:] *Rejestry kultury*, red. K. Olkusz, Wrocław 2019.
Szybowicz E., *Inne historie kobiet. Apokryfy feministyczne w prozie Izabeli Filipiak* [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010.
Szyjewski A., *Etnologia religii*, Kraków 2008.
Szymanek E., *Biblia – zbiór świętych ksiąg kanonicznych. Apokryfy, pisma qumrańskie*, Poznań 1997.
Środa M., *Posthumanizm – w poszukiwaniu nowej etyki*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura" 2023, nr 47.
Świerkocki M., *Magia gotycyzmu* [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.
Świerkosz M., *„Gdy rozum śpi budzą się… potwory". Monstrualne przestrzenie w prozie Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2014, nr XIV.
Świerkosz M., *Arachne i Aten: w stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, „Teksty Drugie" 2015, nr 6.
Świerkosz M., *Ćwiczenia z ironii*, „Czas Kultury" 2022, https://czaskultury.pl/artykul/cwiczenia-z-ironii/ [dostęp: 14.04.2024].
Świerkosz M., *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014.
Taslitz E., *Rape and the Culture of the Courtroom*, New York 1999.
*The Homeric Hymn to Demeter*, ed. N. J. Richardson, Princeton 1979.
Titkow A., [hasło] *Tożsamość społeczna* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014.
Tokarczuk O., *ahat ilī. Siostra bogów*, posłowie, komentarze, wybór ilustracji Z. Mikołejko, Gdańsk 2024.

*Tożsamość i rozdwojenie w perspektywie mitu*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2008.
Tragarz K., *Ekoseksualni wierzą, że masturbacja pod wodospadem uratuje Ziemię. Jest ich już ponad 100 tysięcy*, Noizz, 6.08.2018, https://noizz.pl/lifestyle/ekoseksualni-wierza-ze-masturbacja-pod-wodospadem-uratuje-ziemie/r9ge0fb [dostęp: 2.02.2024].
Tresidder J., *Słownik symboli*, tłum. B. Stokłosa, Warszawa 2001.
Trexler A., *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville 2015.
Trocha B., *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2011.
Trębicki G., *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007.
Trębicki G., *Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Kraków 2014.
Trębicki G., *Walory estetyczne i eksperymenty formalne w fantasy świata wtórnego*, „Literatura Ludowa" 2020, nr 1.
Turner G., *Understanding Celebrity*, London 2004.
Turner V., *Rytuał: struktura i antystruktura*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2006.
Ubertowska A., *Pisanie puszczy. Ekonomie dyskursu ekokrytycznego i postkolonialnego,* „Teksty Drugie" 2017, nr 6.
Ulicka D., *Kariera chronotopu*, „Teksty Drugie" 2018, nr 1.
Uniłowski K., *Anna In na straganach świata*, „Fa-art" 2006, nr 4.
Urbańczyk S., *Dawni Słowianie – wiara i kult*, Wrocław 1991.
Valdivia A.N., Projansky S., *Feminism and/in mass media* [in:] *The Sage handbook of gender and communication*, ed. B.J. Dow, J.T. Wood, Thoysand Oaks-Londyn-New Delhi 2006.
Valero Heredia A., *Feminism and Pornography: From Mainstream Pornography (Hetero-Patriarchal) to Post-Porn (Non Binary),* „The Age of Human Rights Journal" 2022, no 18.
Van Gennep A., *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006.
Vancauwenbergh M., Frano K., *Women, Blood and Dangerous Things: Socio-Cultural Variation in Conceptualization of Menstruation*, „Language and Cognition" 2024, no 16.
Verderame L., *La vestizione de Inanna* [in:] *Abiti, corpi, identiá. Significati e valenze profonde del vestire*, ed. S. Botta, Firenze 2009.
Vierne S., *Mythocritique et mythanalyse*, „IRIS" 1993, no 13.
Wachowski J., *Dramat – mit – tradycja. O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*, Poznań 1993.
Walczewska S., *Jaki feminizm czyli dokąd idzie Marianna?*, „Pełnym Głosem" 1997, nr 5.
Walęciuk-Dejneka B., Wenerska W., *Akwatyczne figury Wandy – w poszukiwaniu znaczeń*, „Literatura Ludowa" 2009, nr 53.
Walter N., *The New Feminism*, London 1998.
Ward P., *Hipoteza Medei. Czy życie na Ziemi zmierza do samounicestwienia?*, tłum. M. Batley, Warszawa 2010.
Warner M., *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York 1976.
Warner M., *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, New York 1995.
Warren K., *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*, Littlefield 2000.
Weigle M., *Spiders and Spinsters: Women and Mythology*, Albuquerque 1982.
Welsch W., *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today* [in:] *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. M. Featherstone, S. Lash, London 1999.
Wergiliusz, *Georgiki: wiersz o ziemiaństwie w czterech pieśniach*, tłum. F. Frankowski, Warszawa 1819.

Westengard L., *Gothic Queer Culture. Marginalized Communities and the Ghosts of Insidious Trauma*, Lincoln 2019.
Westengard L., *Queer Gothic Literature and Culture* [in:] *Twentieth-Century Gothic*, ed. S. Ní Fhlainn, Edinburgh 2022.
Wester M., Aldana Reyes X., *Introduction: The Gothic in the Twenty-First Century* [in:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, ed. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edinburgh 2019.
Wetta M., *What is new adult fiction, anyway?* „Ebsco" 2013. https://web.archive.org/web/20131103012241/https://www.ebscohost.com/novelist/novelist-special/what is-new-adult-fiction-anyway [dostęp 15.09.2024].
Wężowicz-Ziółkowska D., *Dźwignie wyobraźni epoki antropocenu: gaizm*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica" 2023, nr 11.
Whelehan I., *The Feminist Bestseller: From Sex and The Single Girl to Sex and the City*, Basingstoke 2005.
Wieczorek L., *Prze-pisywanie w literaturze najnowszej. Upominanie się o kobiece prawa w antologii Ziarno granatu*, „Acta Neophilologica" 2023, nr 1.
Wiedemann T., *Emperors and Gladiators*, London–New York 1992.
Wildcat D.R., *Indygenizowanie przyszłości. Dlaczego w XXI wieku musimy myśleć przestrzennie?*, tłum. M. Sugiera, „Teksty Drugie" 2024, nr 6.
Williams Ch., *The shoe still fits: Ever after and the pursuit of a feminist Cinderella* [in:] *Fairy tale films: Visions of ambiguity*, ed. P. Greenhill, S.E. Matrix, Logan, Utah 2010.
Wisker G., *Postfeminist Gothic* [in:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, ed. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edinburgh 2019.
Witkoś K., *Literatura a psychologia głębi. „Ostatnie historie Olgi Tokarczuk" czyli droga do indywiduacji C.G. Junga*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis" 2009, z. 67.
Wolf N., *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the 21st Century*, London 1993.
Wolkstein D., Kramer S.N., *Inanna: Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*, New York 1983.
Woodward A., *Ageing and Its Discontents: Freud and Other Fictions*, Bloomington 1991.
Wójcik M., *Przemoc seksualna w związku małżeńskim jako przykład patologii* [w:] *Humanistyka i nauki społeczne. Doświadczenia. Konteksty. Wyzwania*, red. K. Pujer, t. 16, Wrocław 2020.
Wróblewska M., *Kształtowanie tożsamości w perspektywie rozwojowej i edukacyjnej*, „Pogranicze. Studia Społeczne" 2011, t. XVII.
Wunenburger J.-J., *L'imaginaire*, Paris 1993.
Zahay M.L., *What „Real" Women Want: Alt-Right Femininity Vlogs as an Anti-Feminist Populist Aesthetic*, „Media and Communication" 2022, no 4.
Zajas K., *Intymna lokalność. O prywatnych ojczyznach pisarzy*, Kraków 2024
Zastępska K., *Czytać wciąż na nowo. Kilka słów o baśniach w świecie wiedźmina*, „Creatio Fantastica" 2016, nr 2.
Zatorska M., *Odbieranie spokoju Penelopie. Mit opowiedziany na nowo w „Penelopiadzie" Margaret Atwood* [w:] *Obszary polonistyki. Język. Kultura. Literatura*, red. J. Pasterska, M. Kułakowska, A. Antas, K. Krzysztoń, Rzeszów 2014.
Zielniewicz M., *Co nawiedza Mieczysława Wojnicza? Materialne ślady widm w „Empuzjonie" Olgi Tokarczuk*, „Wielogłos" 2025, nr 4.

Zimmerman B., *Lesbians like this and that* [in:] *New Lesbian Criticism*, ed. S. Munt, Brighton 1992.
Zimmerman J., *Kobiety i inne potwory. Tworzenie nowej mitologii*, tłum. H. Pustuła-Lewicka, Wołowiec 2023.
Žižek S., *Lacrimae rerum*. *Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. G. Jankowicz, J. Kutyła, K. Mikurda, P. Mościcki, Warszawa 2007.
Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001.
Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Deybel, Wrocław 2001.
Żabski T., *Miejsce literatury popularnej z punktu widzenia literaturoznawstwa* [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 2, red. M. Czerwińska, Kraków 2006.
Żółkoś M., *Fikcje antropocenu. Literatura XXI wieku wobec katastrofy klimatycznej*, „Jednak Książki" 2022, nr 2.
Żukowska E., *Mityczne struktury słowiańskiej fantasy* [w:] *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2009.
Żylińska J., *Bioetyka w epoce nowych mediów*, tłum. P. Poniatowska, Warszawa 2013.

**ABSTRACT**

Doctoral dissertation titled *Palingenesis Of Myths in Polish Women's Prose After 2000* is devoted to an analysis of contemporary forms of the return and transformation of myth in literature written by women, with particular emphasis on two dominant manifestations of this phenomenon: retelling and cultural branding. The point of departure for the study is the assumption that, in the twenty-first century, myth no longer functions as a stable and normative structure of meaning, but instead operates as a dynamic narrative mechanism, subject to constant transformations resulting from aesthetic, ideological, and media-market changes.

The theoretical part of the dissertation (Chapter I) reconstructs and systematises the most important concepts of myth and its literary transformations (including those proposed by Northrop Frye, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, and Roland Barthes), situating them within the context of recent literary scholarship on palingenesis, intertextuality, and narrative transformation. The theoretical framework is further complemented by a feminist perspective, with particular attention paid to postfeminism and fourth-wave feminism. Of key importance is the observation that these two currents – despite the tensions and controversies surrounding them in contemporary academic discourse – function simultaneously in Polish women's prose of the first two decades of the twenty-first century, leading not only to their articulation but also to the banalisation and erosion of their emancipatory potential. This perspective makes it possible to analyse myth as a tool for negotiating subjectivity, gender identity, and power relations in the postmodern world.

The analytical part of the dissertation examines the phenomenon of the "return" of mythic narratives and components in selected examples of Polish women's prose after 2000. Chapter II is devoted to the first identified form of palingenesis – retelling – understood as a critical and reinterpretative practice aimed primarily at restoring a voice to figures marginalised within traditional mythological narratives. On the basis of an analysis of the selected corpus (including short stories from the anthology *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet* and novels by, among others, Olga Tokarczuk and Monika Magoska-Suchar), three dominant retelling strategies are identified: katabasis, monstrification, and escapism.

Chapter III is structured analogously and focuses on the phenomenon referred to as cultural branding. Originating in studies of mass culture and media studies, this concept constitutes an original attempt to adapt these analytical tools to the field of literary studies. In the analysed texts, mythological components no longer function – as they do in retellings – as narrative structures, but instead become cultural brands, assuming the role of carriers of ideologies present in contemporary media and political discourse (including eco-critical, identity-based, and national narratives). On this basis, three key ideas structuring the exploitation of mythic content are distinguished: masquerade (in the novels of Olga Tokarczuk and Izabela Filipiak), gaiism (in the works of Agnieszka Szpila and Barbara Piórkowska), and the notion of indigenization (in the works of Katarzyna Berenika Miszczuk and Aleksandra Seligia). The analysis demonstrates that although both retelling and cultural branding draw upon the same mythological repertoire, these two forms of palingenesis differ fundamentally in terms of their cultural function and critical potential.

Consequently, the dissertation proposes a nuanced account of contemporary myth palingenesis, revealing the tension between the literary transformation of myth and its instrumentalisation within the circulation of popular culture.

**Keywords:** myth, palingenesis, Polish women's prose after 2000, retelling, cultural branding