

So, they killed Cassandra
first 'cause she feared the worst

Bohaterki retellingów mitów w najnowszej
literaturze kobiet kręgu anglosaskiego
w ujęciu (post)feministycznym

KINGA MATUSZKO, MIKOŁAJ GŁOS

So, they killed Cassandra first 'cause she feared the worst

Bohaterki retellingów mitów w najnowszej
literaturze kobiet kręgu anglosaskiego
w ujęciu (post)feministycznym



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2026

Recenzowali
dr hab. BEATA WAŁĘCIUK-DEJNEKA, prof. UwS
dr hab. BERNADETTA ŻYNIS, prof. UP w Słupsku

Opracowanie redakcyjne i korekta
JOLANTA DUBIEL

Korekta techniczna
EWA KUC

Łamanie
BARBARA DRĄŻEK-OCZOŚ

Projekt okładki i grafik rozdziałowych
ALEKSANDRA DUBIEL

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2026

ISBN 978-83-8277-357-6 (PDF) ISBN 978-83-8277-369-9 (druk)
DOI: 10.15584/978-83-8277-357-6

Publikacja jest dostępna na licencji Creative Commons
(CC BY-NC-ND 4.0 International)



2267

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. Stanisława Pigonia 6
tel.: + 48 17 872 13 69 (kolportaż), + 48 17 872 14 26 (sekretariat)
e-mail: wydawnictwo@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
Wydanie I; format A5; ark. wyd. 9,5; ark. druk. 15,75; zlec. red. 86/2025
Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

SPIS TREŚCI

<i>Ex novo</i> – o potrzebie reinterpretacji historii mitycznych	7
--	---

ROZDZIAŁ I

Matki, córki, siostry i nie tylko – o wartości kobiecych relacji	55
I.1. O kobiecym sojuszu	57
I.2. O kobiecej genealogii	83

ROZDZIAŁ II

Ofiary, ekskluzy, branki – o doświadczaniu przemocy	123
II.1. Przez pryzmat ciała	125
II.2. Poza granicami patriarchatu	152
II.3. (Nie)winne swego losu	161

ROZDZIAŁ III

Morderczynie, wiedźmy, obce – o monstryfikacji kobiet	177
III.1. Przeklęta kapłanka Astarte	179
III.2. Mykeńska lwica	189
III.3. Bogini wojny	208
<i>Non nova, sed novae</i>	221
Aneks – wybrane retellingi wydane po 2010 r.	229
Bibliografia	235

Ex novo – o potrzebie reinterpretacji historii mitycznych

Cytat¹ pojawiający się w tytule publikacji nie ma charakteru wyłącznie ornamentacyjnego. Przywołana w nim postać Kasandry, obdarzonej darem proroctwa, lecz jednocześnie skazanej na to, by nikt jej nie wierzył, stała się emblematem wiedzy, która nie zostaje uznana, oraz głosu, który – mimo swojej prawdziwości – nie może być w pełni usłyszany. Sama bohaterka pozostaje niezrozumiana, wykluczona ze wspólnoty i osamotniona. Jej losy ujawniają mechanizm, który powraca zarówno w mitach, jak i w ich późniejszych reimaginacjach. Kobięca wiedza nie zostaje odrzucona dlatego, że jest fałszywa, lecz dlatego, że narusza obowiązujące reżimy władzy, autorytetu i prawomocności poznania. Kasandra nie myli się – zostaje uciśniona, ponieważ widzi „zbyt wiele” i „zbyt wcześnie” w świecie, który nie dopuszcza kobiecej epistemologii jako formy wiedzy wiążącej.

¹ “So, they killed Cassandra first ‘cause she feared the worst, and tried to tell the town”, pol. „Najpierw zabili Kasandrę, gdyż obawiała się najgorszego i próbowała ostrzec miasto”. T. Swift, A. Dessner, *Cassandra* [w:] *The Tortured Poets Department*, Universal Music Publishing Group 2024.

To właśnie ten mechanizm – wykluczania i unieważniania kobiecego doświadczenia – stanowi punkt wspólny dla współczesnych retellingów mitów tworzonych przez pisarki. Koncepcja będąca podstawą naszej książki wyrosła z zainteresowania ewolucją mitów we współczesnej anglosaskiej prozie kobiet, w której w ostatnich dekadach obserwujemy wyraźny trend przypominania i reinterpretacji historii mitycznych. Twórczynie nie tylko sięgają do mitologicznych archetypów, motywów, wzorców, ale wykorzystują je także do komentowania współczesności. Odwołują się do nich zarazem w celu uatrakcyjnienia swoich narracji, jak i modyfikują je, czerpiąc z nich głęboko zakorzenioną prawdę o ludzkiej naturze, społeczeństwie i kulturze. Do tej pory przedmiotem autorskiej uwagi byli głównie „herosi² [...] przedstawiani jako wzór męskich cnót dla młodych czytelników. Tymczasem postacie kobiece najczęściej odsuwano na dalszy plan, a to jako bezbronne dziewczęce, a to jako okrutne monstra czy też groteskowe staruszki”³. W interesującej nas prozie ten stan rzeczy ulega znaczącej zmianie i coraz silniej ujawnia się w niej przekonanie, że

² Współczesne retellingi nie dotyczą jedynie losów kobiet (choć te przeważają), lecz niekiedy również mężczyzn. Przykładami są takie anglosaskie powieści, jak: *Brzemie* (2006) Jeanette Winterson, *Pieśń o Achillesie* (2011/2012) Madeline Miller, *Wrath Goddess Sing* (2022) Mayi Deane, *God of Fire* (2022) Helen Steadman, *Herk* (2023/2025) Phoenicii Rogerson, *Icarus* (2024) K. Ancrum, *Nisus and Euryalus: The Night Raid* (2025) oraz *Achates: Soul of a Hero* (2025) Caroline Lawrence, natomiast w Polsce: *Wszystkie noce Zeusa* (2024) Gosi Lisińskiej czy *Hiacynt* (2025) Katarzyny Tkaczyk.

³ N. Haynes, *Puszka Pandory*, tłum. A. Szling, Warszawa 2023, s. 12.

mity mogą być świątynią opowieści, ale także lustrem dla każdego z nas. Ta wersja, którą zdecydujemy się opowiedzieć, te postaci, które umieścimy na pierwszym planie, i te, którym pozwolimy rozpuścić się w cieniu, odbijają zarówno obraz opowiadającego, jak i czytelnika, tak samo, jak pokazują mitycznych bohaterów. Nasza opowieść to miejsce ponownego odkrycia kobiet, które zagięły lub zostały zapomniane. Nie są czarnymi charakterami, ofiarami, żonami i potworami. Są ludźmi⁴.

Ma to odzwierciedlenie we współczesnym rynku książkowym, który obfituje w renarracje znanych historii. Takie pisanie i czytanie *ex novo* realizuje się przede wszystkim w strategii twórczej zwanej retellingiem⁵, polegającej na ponownym opowiedzeniu istniejących już narracji kulturowych (takich jak np. mity, legendy, baśnie lub inne utwory z kanonów literatur światowych). Stanowi ona ich przetworzenie z perspektywy innej niż utrwalona w wyobraźni zbiorowej. Retelling ma różnorodne ramy analityczne, m.in. feministyczne, queerowe, postkolonialne czy interseksjonalne, które pozwalają uwypuklić pomijane dotąd sensy i hierarchie. Posługujące się nim osoby pisarskie mogą odtwarzać kluczowe elementy rozpoznawalnej wersji opowieści funkcjonującej w kulturze, lecz równie często poddają je reinterpretacji, dekontekstualizacji, a także dekonstrukcji. Bywa utożsamiany z renarracją, prze-pisaniem lub reimaginacją. Badaczki i badacze nie wypracowali jednoznacznej definicji retellingu, dlatego funkcjonuje on

⁴ Tamże, s. 23.

⁵ Zob. K. Matuszko, M. Głos, *Retelling [hasło]*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2026, nr 1.

w obiegu naukowym w licznych, nierzadko sprzecznych, ujęciach teoretycznych.

Lidia Gąsowska określa retelling jako „po-wtórne, po-nowne opowiadanie”⁶, choć nie doprecyzowuje ani jego zakresu, ani typologicznych granic. Wskazuje przy tym na powiązania z *fanfiction* (tzw. „fanfikami”), czyli twórczością fanowską opartą na istniejącym dziele. W swojej definicji opiera się na opinii Andrzeja Sapkowskiego, który scharakteryzował retelling następująco:

retelling jest słowem obcym, mającym jednak tę przewagę nad rodzimymi, że w sposób krótki, zwięzły, wdzięczny, a konkretny definiuje pojęcie, które – marując 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 elementów bajkowości. W przypadku fantasy euhemeryzacja [...] eliminuje bajkowość, pozostawiając magię⁷.

⁶ 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.

⁷ A. Sapkowski, *Retelling, czyli „jak to było naprawdę”* [w:] *tegoż, Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, wyd. II rozszerz., Warszawa 2011, s. 39.

Na nieprecyzyjność tej definicji wskazał Maciej Skowera, twierdząc, że Sapkowski „ograniczając zakres pojęcia retelling do grupy utworów mówiących «jak to było naprawdę», bierze pod uwagę głównie teksty ujawniające «prawdziwą historię», którą tradycyjne warianty opowieści miałyby fałszować”⁸. Badacz podkreślił niewystarczalność formuły i wskazał na wynikające z niej komplikacje:

co jednak zrobić choćby z opowiadaniem Petera Cashorego 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 opowieści⁹.

Postuluje zatem podział reinterpretowanej literatury na retelling i *rewriting* (prze-pisanie). Taki pogląd rezonuje także w innych pracach teoretycznych, ponieważ drugim z przywołanych pojęć posługują się m.in. Agnieszka Izdebska i Danuta Szajnert. Wykazują, że „*re-writing, réécriture*, prze-pisywanie – to pisanie od nowa już napisanego”¹⁰, a „prze-pisuje się [...] teksty, nie tylko literackie, którym przysługuje szczególny status kulturowy. Są to zazwyczaj takie teksty, które należą do jakiegoś kanonu (o ambicjach uniwersalnych lub lokalnego, archiwalnego

⁸ M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2, s. 44.

⁹ Tamże, s. 44–45.

¹⁰ A. Izdebska, D. Szajnert, *Od redakcji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 2, s. 7.

lub aktualnego)”¹¹. Zdaniem Skowery, powołującego się na tezy Stevena Connora¹², *rewriting* „różni się od innych form kulturowego naśladownictwa przede wszystkim tym, że zakłada szczegółowy i ścisły związek z pojedynczym tekstowym poprzednikiem”¹³. W jego przekonaniu „stosowanie pojęć prze-pisywanie czy *rewriting* [...] wydaje się zasadne w kontekście utworów bazujących na omówionych wcześniej literackich baśniach nowoczesnych”¹⁴, a „współczesne dzieła, które odwołują się do topiki kanonicznych baśni tradycyjnych, określać natomiast należy mianem *retellingów*”¹⁵. Ostatecznie konstatuje, że „podczas gdy *rewriting* wymaga pierwowzoru w postaci jednostkowego, oryginalnego tekstu w formie pisanej, *retelling* odsyła nas do sytuacji ustnego opowiadania”¹⁶. Badacza interesuje głównie kwestia *retellingów* baśni.

Anita Całek ujmuje *retelling* szerzej – jako zespół praktyk obejmujący zarówno transformacje baśni, jak i reinterpretacje innych znanych i utrwalonych w kulturze utworów:

¹¹ Też, *Wstęp* [w:] *Literatura prze-pisana. Od „Hamleta” do „slashu”*, red. też, Łódź 2015, s. 7.

¹² S. Connor, *Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion* [w:] *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, red. T. D’haen, H. Bertens, Amsterdam-Atlanta 1994, s. 80.

¹³ M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych...*, s. 47.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 48.

¹⁶ Tamże.

choć 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)¹⁷.

Dodaje ponadto, że w polskim literaturoznawstwie brak ekwiwalentu tego angielskiego wyrażenia¹⁸, jednakże obecnie można mówić o przyjęciu tego terminu nie tylko przez rodzimą akademię, lecz również rynek wydawniczy. Zdaniem badaczki jako synonimów retellingu używa się określeń renarracja, rewokacja, reinterpretacja lub prefiguracja, które „wydają się jednak nadmiernie upraszczające i prowadzące do interpretacyjnych nieporozumień”¹⁹. Swoją opinię opiera na rozpoznaniach Henryka Markiewicza i Marzeny Walińskiej w kontekście opowieści mitycznych. Markiewicz umieszcza określenie renarracja w

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

¹⁷ 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.

¹⁸ Tamże, s. 47.

¹⁹ Tamże, s. 50.

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 zmian²⁰.

W pewnej opozycji do powyższych rozważań znajdują się przekonania Magdaleny Bednarek, której zdaniem „prze-pisywanie” to „intertekstualna praktyka polegająca na takim opowiedzeniu znanej fabuły, by stanowiła ona reinterpretację pre-tekstu. *Retelling* jest dla niego synonimem i nie ogranicza się do baśni. Spotkać można opowiedziane na nowo mity greckie, utwory Szekspirowskie czy biografie”²¹.

Osobną propozycję formułuje Weronika Kostecka, definiując retelling jako „nowe wersje baśni, weryfikujące sens poprzednich wariantów”²² i sytuując to pojęcie głównie w obrębie współczesnych przekształceń baśni. Krystian Saja określa zaś go jako strategię podważającą „ka-

²⁰ Tamże. Zob. także: H. Markiewicz, *Literatura a mity* [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 71–76; M. Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003, s. 30–75.

²¹ M. Bednarek, *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, Poznań 2020, s. 168.

²² W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014, s. 13.

noniczność niektórych opowieści, kreując nowy ogląd zastanej rzeczywistości”²³. Najogólniej odnosi się do tego zjawiska Aleksandra Mikinka, według której retelling

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 dziełem²⁴.

Choć wskazane propozycje mają istotną wartość porządkującą – pozwalają uchwycić różne sposoby modyfikowania tekstów źródłowych oraz ich funkcjonowanie w nowych kontekstach literackich – nie wyczerpują problemu definicyjnego, zwłaszcza w odniesieniu do najnowszych realizacji retellingu. W ostatnich badaniach coraz wyraźniej obserwuje się odchodzenie od sztywnych podziałów terminologicznych. W obiegu literackim i w praktyce wydawniczej utrwaliło się anglojęzyczne określenie retelling jako nazwa zbiorcza, obejmująca wszelkie reinterpretacje klasycznych narracji, niezależnie od ich statusu (ustne, literackie, kanoniczne) oraz stopnia przetworzenia. W kontekście popkultury rozbudowane dystynkcje teoretyczne okazują się mało funkcjonalne i mogą prowadzić do niepotrzebnego rozproszenia kategorii, nie przekładając się ani na praktykę interpretacyjną, ani na odbiór tego zjawiska.

²³ K. Saja, *Retelling w historiach alternatywnych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2021, nr 9, s. 120.

²⁴ A. Mikinka, *Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce*, „Ruch Literacki” 2020, z. 5, s. 545.

Warto również 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”²⁵. Oznacza to, że nie można uznać tych reinterpretacji za neutralne. W świetle tych obserwacji retelling – współcześnie symptomatyczny zwłaszcza dla twórczości kobiet – bywa postrzegany jako instrument krytycznego przepisania historii. Jak zaznacza Grażyna Lasoń-Kochańska, „opowiadając znane wątki na nowo, bądź przedstawiając ich liczne wersje, autorki wpisują się w feministyczny dyskurs; reinterpretują rzekome uniwersalia, tkwiące u korzeni kultury”²⁶. W tym kontekście, jak wskazuje Skowera, ideologiczne „prze-pisywanie” historii staje się istotnym elementem współczesnych opowieści – gestem krytycznym, często wymierzonym w tradycyjny, patriarchalny obraz ról płciowych, i próbą konstruowania narracji zgodnych z postulatami krytyki feministycznej²⁷.

Omawiane zjawisko można rozumieć także jako apokryfizację „odzyskanych” narracji, analizowaną przez Elizę Szybowicz. Proces ten polega na takim budowaniu fabuły, by sprawiała wrażenie ujawniania prawdziwych

²⁵ J. Abramowska, *Serie tematyczne* [w:] *tejże, Powtórzenia i wy-bory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 40.

²⁶ G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2004, nr 3, s. 173.

²⁷ M. Skowera, *Baśń i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. Moda – trend – postmodernizm*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013, s. 104.

przeżyć bohaterów i bohaterek w odniesieniu do tekstu uznawanego za kanoniczny. Badaczka wyjaśnia, że apokryfizacja wiąże się z rewizją

fabuły mitycznej, biblijnej, baśniowej, powieściowej, biograficznej czy historycznej zaczerpniętej z biblioteki patriarchy. 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 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*²⁸.

Retellingi mają charakter przekształcający: utrwalony w wyobraźni zbiorowej „oryginał” (baśń, utwór z kanonu lub mit, rozumiane jako hipotekst) zostaje przetworzony i staje się hipertekstem. Najistotniejsze komponenty tego procesu to: świadome sięgnięcie po określoną opowieść, jej dostosowanie do współczesnych realiów – kulturowych, społecznych, a często także historycznych – oraz nadanie jej nowych znaczeń poprzez reinterpretację oryginalnych treści zgodnie z aktualnymi wartościami, przekonaniami i potrzebami współczesnych odbiorców i odbiorczyń.

²⁸ 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.

We współczesnych retellingach najczęściej pojawia się perspektywa feministyczna, queerowa oraz szeroko pojęta inkluzywność. Autorki – rzadziej autorzy – wykorzystują znane narracje jako przestrzeń do renegocjowania ról płciowych, podważania patriarchalnych struktur oraz przywracania głosu postaciom dotąd marginalizowanym, zwłaszcza bohaterkom funkcjonującym na obrzeżach tradycyjnych opowieści. W tych utworach powracają motywy charakterystyczne dla feminizmu czwartej fali, takie jak krytyka normatywnych modeli kobiecości i męskości, uwypuklanie doświadczeń grup dotąd pozostających na drugim lub trzecim planie oraz eksploracja cieleśności i seksualności. Obok nich można też zauważyć wątki i kategorie typowe związane z postfeminizmem, nurtem koncentrującym się na indywidualności i autonomii jednostki oraz reinterpretacji schematów społecznych w kontekście współczesnych norm i wartości. Silnie zaznacza się również obecność wątków queerowych, zarówno w formie wprowadzenia nieheteronormatywnych relacji, jak i przepisania dynamik płci czy tożsamości. W wielu utworach pojawiają się ponadto elementy różnorodności etnicznej, rekonfigurowane w taki sposób, by odzwierciedlać współczesną świadomość dotyczącą wielokulturowości i reprezentacji. Choć część retellingów powstaje z myślą o dorosłych odbiorcach i odbiorczyniach, wiele z nich funkcjonuje także w ramach literatury young adult lub new adult, rzadziej dziecięcej, która wyjątkowo dobrze przyjmuje opowieści o emancypacji, tożsamości i przechwytywaniu klasycznych wzorców w celu ich przepisania dla nowych pokoleń. Uwzględnia się w nich ważne dla nich tematy i doświadczenia, dostosowane do

ich potrzeb i języka; odmienne od tych, które można napotkać w adresowanej do młodszych osób starszej literaturze.

Tak rozumiane renarracje szczególnie często są pisane przez kobiety, o czym świadczy m.in. cytat użyty w tytule wstępu – i choć mityczna Kasandra nie została zamordowana w Troi, lecz pojmana i wywieziona do Myken – doskonale odzwierciedla on praktykę uciszania kobiet w historii i kulturze. Potrzeba zredefiniowania kultury, zreinterpretowania utrwalonych wzorców, a wreszcie stworzenia „nowego” języka, którym będzie się opowiadało o kobiecościach i kobietach, jest zjawiskiem nienowym w krytyce feministycznej²⁹. Jego początków należy upatrywać w XX w. To właśnie wtedy tradycyjnie pojmowane mitologie zaczęły odgrywać nowe role, powracając, aby wyrazić aktualne niepokoje, problemy i tematy obecne w społeczeństwach. W tym okresie zauważalna stała się tendencja do sięgania do mitów jako uniwersalnych i głęboko zakorzenionych narracji, które mogą służyć jako środki wyrazu dla współczesnych dylematów i refleksji³⁰. Mity, które przez wieki były uważane za dzieła przeszłości, stały się dynamicznym narzędziem interpretacji współczesności. Szczególne znaczenie miało to dla rozwoju krytyki

²⁹ Zob. np. K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001; M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014.

³⁰ K. Jaworska, *Penelopa i inne mityczne tkaczki i przędzarki w twórczości polskich poetek [w:] Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, red. A. Amenta, K. Jaworska, Warszawa 2020, s. 45.

feministycznej: historii wykorzystywanych i skrzywdzonych, marginalizowanych bohaterek (np. Arachne czy Penelopy) i wykonywanych przez nie czynności (najplodniejszymi 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 utrwalconych społecznych strukturach”³¹.

Problematykę równościową obecną we współczesnych retellingach należy rozpatrywać przede wszystkim, jak wspominaliśmy, w kontekście postfeminizmu oraz czwartej fali feminizmu. Postfeminizm powstał na Zachodzie w latach 80. XX w.³² i podobnie jak trzecia fala feminizmu, ukształtował się w reakcji na backlash, wynikający z przekonania, że feminizm się „wyczerpał”³³, a jego

³¹ A.F. De Carlo, *Arachne, Atena i ich córki. Strategia pajęczycy we współczesnej polskiej literaturze kobiecej* [w:] tamże, s. 65.

³² Warto wspomnieć, że pierwsza wzmianka o postfeminizmie pojawiła się już w 1919 r. w Stanach Zjednoczonych. Jak pisze Nancy Cott, „już w 1919 roku grupa literatek-radykałek z Greenwich Village założyła nowe czasopismo, kierując się przekonaniem: «teraz interesują nas ludzie – nie mężczyźni i kobiety». Deklarowały, że standardy moralne, społeczne, ekonomiczne i polityczne «nie powinny mieć nic wspólnego z płcią», obiecywały być «prokobiece, nie będąc antymęskie»” i określały swoje stanowisko mianem «postfeministycznego». N.F. Cott, *The Grounding of Modern Feminism*, New Haven 1987, s. 282.

³³ O. Cielemecka, *Czas feminizmu* [w:] *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze*, red. P. Chudzicka-Dudzik, E. Durys, Łódź 2014, s. 29–30.

postulaty straciły aktualność. Oba nurty – zarówno post-feminizm, jak i trzecia fala³⁴ – ukonstytuowała niezgoda na postulaty fundamentalne dla drugiej fali³⁵. Choć zgadzamy się z badaczkami³⁶ podkreślającymi, że sztywne

³⁴ Więcej o tej formacji intelektualnej zob. np. J. Purvis, *Grrrrls and Women Together in the Third Wave: Embracing the Challenges of Intergenerational Feminism(s)*, „NWSA Journal” 2004, nr 3; A.N. Valdivia, S. Projansky, *Feminism and/in mass media* [w:] *The Sage handbook of gender and communication*, red. B.J. Dow, J.T. Wood, Thousand Oaks – London – New Delhi 2006, s. 273–296; G. Strand, *Feminizm amerykański trzeciej fali – zmiana i kontynuacja*, „Przegląd Politologiczny” 2011, nr 2, s. 19–27; A. Mrozik, „Siostrzeństwo nas wyzwoli”? [w:] *też*, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 235–241; J. Helios, W. Jedlecka, *Urzeczywistnianie idei feminizmu w ogólnościowym dyskursie o kobietach*, Wrocław 2018.

³⁵ Zob. A. McRobbie, *Post-feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime* [w:] *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, red. D. Negra, Y. Tasker, London 2007.

³⁶ Według Angeli McRobbie takie postrzeganie „nie tylko wpisuje się [...] 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”. A. McRobbie, *Inside and Outside the Feminist Academy*, „Australian Feminist Studies” 2009, nr 24, s. 126. 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 pogładowi, sugerując, że szkodzą ruchowi. Chociaż niewątpliwie zdarzały się okresy, gdy

dzielenie feminizmu na fale jest w dużej mierze problematyczne i nie oddaje w pełni złożoności ruchu feministycznego, dla przejrzystości wywodu posługujemy się tymi historycznie i krytycznie zakorzenionymi kategoriami, mając świadomość ich umowności i niejednoznaczności.

Jedną z najbardziej znanych przedstawicielek trzeciej fali była Rebecca Walker (córka drugofalowej feministki, Alice Walker), która w 1992 r. na łamach magazynu „Ms” opublikowała esej *Becoming The Third Wave*³⁷. Ogłosiła w nim symboliczny początek trzeciej fali feminizmu³⁸, wskazywała na odrębność młodego pokolenia kobiet od poglądów i doświadczeń generacji ich matek i krytykowała dotychczasowe ustalenia feminizmu jako nurtu nieprzystającego do różnorodnych doświadczeń kobiet i nieinterseksjonalnego. Jednym z zarzutów wobec drugiej fali feminizmu było przekonanie jej reprezentantek, że wszystkie kobiety są „takie same”, zatem doświadczają podobnych problemów, a tym samym podlegają podobnym formom opresji. Perspektywa ta – zdominowana

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

³⁷ Zob. R. Walker, *Becoming The Third Wave*, „ProQuest” 1992, nr 2/4, s. 39–41.

³⁸ Wcześniej termin ten pojawił się w eseju *Second Thoughts on the Second Wave* Deborah Rosenfelt i Judith Stacey z 1987 r., w którym analizowały feminizm lat 70. i 80., wskazując, że „konkretne cele tego, co niektórzy określają jako trzecią falę feminizmu, już zaczynają się wyłaniać”; D. Rosenfelt, J. Stacey, *Second Thoughts on the Second Wave*, „Feminist Studies” 1987, nr 13, s. 359.

przez doświadczenia białych, heteroseksualnych, wykształconych kobiet z klasy średniej – marginalizowała różnice wynikające z pochodzenia etnicznego, klasy czy seksualności. Wyrazem niezgody na to przekonanie był czarny feminizm, który rozwijał się od końca lat 60. i 70. XX w. w ścisłym, choć krytycznym, dialogu z drugą falą, reprezentowany między innymi przez Alice Walker, Audre Lorde, Barbarę Smith, Angelę Davis, Kimberlé Crenshaw i bell hooks.

Czarne feministki podkreślały, że opresja czarnych kobiet nie może być redukowana wyłącznie do kategorii płci, lecz ma charakter intersekcyjny – splatają się w niej rasizm, seksizm i nierówności klasowe. Jak zauważyła Barbara Smith, „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”³⁹. Eseje Audre Lorde, zwłaszcza *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* (1979) oraz *The Uses of Anger* (1981), stanowią fundamentalną krytykę hegemonicznych form feminizmu. Lorde argumentowała, że ignorowanie różnicy nie tylko wyklucza czarne kobiety z ruchu feministycznego, lecz także reprodukuje te same struktury władzy, przeciwko którym feminizm deklaratywnie występuje. Różnica – etniczna, klasowa czy seksualna – nie jest według niej zagrożeniem dla feminizmu, lecz jego

³⁹ B. Smith, *Toward a Black Feminist Criticism* [w:] *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, red. E. Showalter, London 1986, s. 168.

warunkiem możliwości. Podobne przekonania można odnaleźć w pracach bell hooks, która twierdziła, że choć pisanie wyłącznie o białych kobietach nie jest rasistowskie, to staje się takim „publikowanie książek, które koncentrują się wyłącznie na doświadczeniu białej Amerykanki, przyjmując jednocześnie, że to doświadczenie jest doświadczeniem każdej Amerykanki”⁴⁰. Później dookreśliła, iż „tożsamość rasowa i klasowa wytwarza różnice w jakości życia, statusie społecznym i stylu życia, które mają pierwszeństwo wobec wspólnego doświadczenia, jakie kobiety dzielą jako kobiety”⁴¹.

W tym samym okresie coraz powszechniejsze, zarówno w dyskursie akademickim, jak i w mediach, głównie w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, stawało się pojęcie postfeminizmu, za którego kluczowe cechy uznano indywidualizm, podkreślający autonomię i decyzyjność jednostki, zwłaszcza jeśli chodzi o wybór między aktywizmem i karierą a tradycyjną rodziną i macierzyństwem oraz dystans do esencjalistycznej koncepcji płci. Te same cechy mogą jednak powodować pewne ograniczenia. Nadmierne eksponowanie indywidualnej decyzji bywa krytykowane za umniejszanie znaczenia społecznych warunkowań czy struktur wsparcia zwłaszcza w kontekście patriarchatu. Postfeminizm, poprzez akcentowanie rangi wyboru i autonomii, może maskować zakorzenione struktury władzy fallocentrycznej. Konsumpcja, wybory życiowe i tożsamość są często formułowane w ramach norm

⁴⁰ b. hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, London 1982, s. 137.

⁴¹ Taż, *Feminist Theory: From Margin to Center*, London 1984, s. 4.

heteronormatywnych, które wspierają tradycyjne relacje i role płciowe. Innym zarzutem wobec tego nurtu jest jego zachodniocentryczność⁴².

Przedrostek „post-” wskazuje na następcość wobec wcześniejszych fal feminizmu, sygnalizuje też krytyczną reakcję na ich ustalenia, redefinicję celów i form działania. Przez komentatorów i komentatorki nurt był postrzegany w optyce generacyjności, symbolicznej wojny matek i córek, a zatem odrzucano go jako „nieudaną reprodukcję świadomości feministycznej”⁴³ postulowaną przez młode pokolenie kobiet, które „zapominają o swoich feministycznych dziedzictwach”⁴⁴. Ponadto wskazuje się, że we współczesnych debatach feministycznych „oczywistość” istnienia postfeminizmu „przesłania bardzo realne spory i kontrowersje dotyczące jego znaczeń”⁴⁵. Jak akcentują Stephanie Genz i Benjamin Brabon, takie jednowymiarowe postrzeganie postfeminizmu jest problematyczne z kilku powodów, gdyż:

zakłada rozróżnienie między „autentycznym” i nieskażonym feminizmem z jednej strony, a podejrzanym, zwykle skomercjalizowanym postfeminizmem

⁴² 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.

⁴³ L. Adkins, *Passing on Feminism: From Consciousness to Reflexivity?*, „European Journal of Women’s Studies” 2004, nr 4, s. 429.

⁴⁴ Tamże, s. 430.

⁴⁵ R. Gill, C. Scharff, *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism, and Subjectivity*, London 2013, s. 3.

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 postfeminizmu⁴⁶.

Podobna jest konkluzja Nancy Whittier, według której „postfeministyczne pokolenie nie jest jednorodną, jednolitą grupą”⁴⁷. W przekonaniu Genz i Brabona ów dyskurs jest identyfikowany z „antyfeministycznym backlashem, profeministyczną trzecią falą, ruchami Girl Power lekceważącymi politykę feministyczną, modnym «me-first» feminizmem władzy oraz akademickim feminizmem postmodernistycznym”⁴⁸. Rozumiany jako transformacje następujące po drugiej fali odnosiłyby się do „zmiany pokoleniowej w myśleniu feministycznym oraz w rozumieniu relacji społecznych między mężczyznami a kobietami, wykraczających poza tradycyjną politykę feministyczną i jej rzekome zagrożenie dla związków heteroseksualnych”⁴⁹. O tym konflikcie generacyjnym wspomnimy nieco później. Należy także wskazać, że badacze i badaczki przyjmujący perspektywę postfeministyczną koncentrują się również na wpływie kultury popularnej i mediów na kształtowanie tożsamości płciowej oraz analizują, w jaki sposób media przedstawiają

⁴⁶ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*, Edinburgh 2009, s. 6.

⁴⁷ N. Whittier, *Feminist Generations: The Persistence of the Radical Women's Movement*, Philadelphia 1995, s. 228.

⁴⁸ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, s. 10.

⁴⁹ Tamże, s. 11.

kobiety i mężczyzn, a także jakie wzorce i stereotypy płciowe są w nich promowane⁵⁰.

W literaturze naukowej można znaleźć różnorodne, często bardzo rozbieżne podejścia do tego zagadnienia. Wynika to z odmiennych sposobów postrzegania generacyjnej niezgody między przedstawicielkami drugiej fali feminizmu i postfeminizmu, którą postaramy się zarysować. Co ciekawe, w badaniach zagranicznych pojawiają się zarówno negatywne, jak i pozytywne (a przynajmniej wskazującą na pewne wartości i możliwości tego nurtu) konstatacje, w polskich natomiast przeważa mniej optymistyczna perspektywa⁵¹. W pierwszej kolejności skupimy się na wybranych ustaleniach o proveniencji anglosaskiej.

Sarah Projansky postrzega postfeminizm jako „z definicji sprzeczny, jednocześnie feministyczny i antyfeministyczny, wyzwalaający i represyjny, twórczy i hamujący postęp społeczny”⁵². Z kolei Sarah Gamble oskarżyła przedstawicieli i przedstawicielki nurtu postfeministycznego o trywializację feminizmów⁵³, a Rebekka Stringer

⁵⁰ A.E. Kinser, *Negotiating Spaces for/through Third-wave Feminism*, „NWSA Journal” 2004, nr 16; 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, nr 4.

⁵¹ Zwracamy uwagę na taki stan rzeczy, lecz nie będziemy dokonywać jego diagnozy.

⁵² S. Projansky, *Mass Magazine Cover Girls: Some Reflections on Postfeminist Girls and Postfeminism's Daughters* [w:] *Interrogating Postfeminism: Gender and The Politics of Popular Culture...*, s. 68.

⁵³ S. Gamble, *Postfeminism* [w:] *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, red. taż, London 1998, s. 43–54.

określiła go jako „błędne odczytanie”⁵⁴ feminizmu drugofalowego jako idei zakorzenionej w „wiktymologii”. Na to zagadnienie wypada zwrócić baczniejszą uwagę, gdyż stanowiło zarzewie (post)feministycznego sporu „matek” i „córek” – nie tylko tych symbolicznych, ale w niektórych przypadkach rzeczywistych. Pokoleniu „córek” postfeminizm, w przeciwieństwie do drugofalowej wizji kobiecości, wydawał się „nie tylko bardziej satysfakcjonujący, ale też o wiele bardziej zabawny”⁵⁵. Niektóre badaczki trywializowały go, dezauowały i łączyły z „zainteresowaniem markowymi ubraniami, [...] chodzeniem na siłownię, [...] zainteresowaniem seksem, [...] plotkowaniem z koleżankami”⁵⁶. Przedstawicielka poprzedniej formacji jawiła się wielu postfeministkom jako „raczej nieprzyjemna strażniczka tajemnic wolności politycznej”⁵⁷ albo „męska, nieatrakcyjna dla mężczyzn, pruderijna, pozbawiona poczucia humoru i źle ubrana: w skrócie – lesbijka”⁵⁸. Co istotne dla klarowności dalszego wywodu, postfeminizm bywał postrzegany jako forma „nowego feminizmu” (choć w istocie będący resygnifikacją ustaleń

⁵⁴ R. Stringer, *Knowing Victims. Feminism, Agency and Victim Politics in Neoliberal Times*, London – New York 2014, s. 18.

⁵⁵ S. Budgeon, *Fashion Magazine Advertising: Constructing Femininity in the “Postfeminist” Era* [w:] *Gender & Utopia in Advertising: A Critical Reader*, red. L. Manca, A. Manca, Lisle 1994, s. 60.

⁵⁶ M. Benn, *Madonna and Child: Towards a New Politics of Motherhood*, London 1998, s. 224.

⁵⁷ I. Whelehan, *The Feminist Bestseller: From Sex and The Single Girl to Sex and the City*, Basingstoke 2005, s. 180.

⁵⁸ C. Hemmings, *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory...*, s. 8.

poprzednich fal)⁵⁹, w ramach którego funkcjonował między innymi „feminizm władzy” (*power feminism*) przeciwstawiany wspomnianej wcześniej „wiktymologii”, rozumianej jako „feminizm ofiar” (*victim feminism*). Ten ostatni oznaczałby w tym kontekście dyskurs „purytański, opierający się na nienawiści do mężczyzny i obsesji definiowania kobiet jako «ofiar»”⁶⁰ i wiązałby się z postrzeganiem kobiet jako „bezsilnych, idealizacją ich zdolności rozrodczych jako «dowodu» na wyższość nad mężczyznami, przekonaniem, że kobiety z natury są niechętne rywalizacji, kooperatywne i pacyfistyczne”⁶¹ w przeciwieństwie do mężczyzn. Feminizm władzy stanowi jego przeciwieństwo. U podstaw tej formacji znajduje się pogląd, iż „agresja, rywalizacja, pragnienie autonomii i separacji, a nawet zachowania egoistyczne i przemocowe, są w takim samym stopniu częścią kobiecej tożsamości jak opiekuńczość. Polega na zrozumieniu, że kobiety, tak samo jak mężczyźni, muszą ujarzmić te impulsy”⁶². Tym samym tylko pozornie stanowi afirmację kobiecej siły i niezależności. Polemikę z tymi poglądami podjęła Sarah Gamble, zadając pytanie: „cała jej [Naomi Wolf – K.M.] argumentacja opiera się na założeniu, że władza

⁵⁹ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, s. 65.

⁶⁰ N. Wolf, *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the 21st Century*, London 1993, s. XVII.

⁶¹ 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, nr 3, s. 93.

⁶² N. Wolf, *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the 21st Century...*, s. 150.

jest do wzięcia [...] czy rzeczywiście może to być aż tak proste?”⁶³. Ta wątpliwość uwypukla ograniczenia feminizmu władzy, wskazując, że wynikające z niego optymistyczne założenia o łatwej dostępności władzy mogą być nadmiernie uproszczone i jednowymiarowe. Gamble podkreśla, że struktury społeczne i ekonomiczne, w których funkcjonują kobiety, nie są neutralne ani proste do przełamania, a tym bardziej przekształcenia, sama zaś idea przejęcia impulsów nie wystarcza, by zagwarantować rzeczywistą autonomię czy równouprawnienie kobiet.

Najbardziej znanymi krytyczkami feminizmu drugo-falowego są wspomniana Naomi Wolf, Rene Denfeld, Kate Roiphe i Natasha Walter. Ostatnia z wymienionych w publikacji *The New Feminism* (1998) postulowała odpolitycznienie sfery osobistej, jej zdaniem bowiem

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, z tym, co polityczne, w sposób zbyt absolutny i nieustępliwy doprowadziło feminizm do ślepego zaułka⁶⁴.

Z kolei Rene Denfeld postrzegала feminizm lat 60. i 70. jako ograniczający kobiety, „cofający” ich dążenia i postulaty do XIX-wiecznych przekonań dotyczących między innymi seksualności i cielesności:

⁶³ S. Gamble, *Postfeminism...*, s. 49.

⁶⁴ N. Walter, *The New Feminism*, London 1998, s. 4.

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 męzczenniczą rolę, jaką kobiety cierpiały sto lat temu⁶⁵.

Podobnie sceptyczne poglądy reprezentowała Kate Roiphe, córka przedstawicielki drugiej fali feminizmu, Anne Roiphe. Przeciwstawiała się stanowiskom wypracowanym przez formację, do której należała jej matka, afirmując kobiecą sprawczość i możliwość decydowania o swoim życiu i ciele. Koncepcje Roiphe ze współczesnej perspektywy stanowią jednakże przejaw *victim-blamingu*, oskarżania ofiar przemocy seksualnej o sytuację, której doświadczyły. W pracy *The Morning After: Sex, Fear and Feminism* (1993) formułuje wnioski, że inicjatywy antygwałtowe nie pomagają, lecz szkodzą kobietom, gdyż sytuują je na słabszej pozycji. Piętnuje ówczesny feminizm jako obrazujący „kobiety jako ofiary, obrażone przez brudny dowcip profesora, werbalnie naciskane na seks przez rówieśników”⁶⁶. W opinii jej rówieśniczki, Astrid Henry, feminizm w optyce Roiphe „był jak surowa matka, która mówi kobietom, jak mają się zachowywać. Opisywała poczucie ograniczenia przez feminizm, jej indywidualność i wolność były hamowane przez długą listę

⁶⁵ R. Denfeld, *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*, New York 1995, s. 10.

⁶⁶ K. Roiphe, *The Morning After: Sex, Fear and Feminism*, Boston 1993, s. 6.

zasad i regulacji”⁶⁷. Jej zdaniem stanowisko Roiphe „nie-
wiele miało wspólnego z feminizmem, który znałam”⁶⁸.

Podobne poglądy reprezentowała Camille Paglia. W zbiorze esejów *Sex, Art, and American Culture* z 1992 r. wskazywała na konieczność powstania „nowego rodzaju feminizmu, który akcentuje osobistą odpowiedzialność i jest otwarty na sztukę i seksualność we wszystkich ich mrocznych, niepokojących tajemnicach”⁶⁹. W swoich rozważaniach poszła jednak o krok dalej i – tak jak Roiphe – obarczała ofiary przemocy seksualnej winą za sytuację, której doświadczyły. Argumentowała, że kobieta, która „upija się do nieprzytomności na męskiej imprezie, jest głupia. Dziewczyna, która idzie sama na górę z mężczyzną na takiej imprezie, jest idiotką”⁷⁰, jeśli jest natomiast „pijana, jest współwinna”⁷¹. Paglia postrzegała rzeczywistość dotyczącą żeńskiej seksualności jedynie jako „męskie pożądanie, które podnieca kobiety. [...] Nie odpycha ich”⁷². Ze współczesnej perspektywy jej tezy są nie tylko kontrowersyjne, ale również problematyczne dla dyskursu równościowego i takich jego aspektów jak kobieca swoboda, autonomiczna ekspresja cielesności i seksualności.

Zdaniem Angeli McRobbie wspomniana wcześniej postfeministyczna „wolność wyboru” to także chęć powrotu niektórych kobiet do tradycyjnych ról płciowych,

⁶⁷ A. Henry, *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century*, New England 2003, s. 209.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ C. Paglia, *Sex, Art, and American Culture*, London 1992, s. vii.

⁷⁰ Tamże, s. 51.

⁷¹ Tamże, s. 59.

⁷² Tamże.

takich jak gospodyni domowa⁷³ lub obiekt seksualny⁷⁴. Amber E. Kinser pisze natomiast, że feminizm jest fałszywy:

gdy 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

⁷³ Jak wskazuje Stephanie Genz, „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”; S. Genz, „*I Am Not a Housewife, but...*”: *Postfeminism and the Revival of Domesticity* [w:] *Feminism, Domesticity and Popular Culture*, red. S. Gillis, J. Hollows, New York – London 2009, s. 49–50. Współcześnie podobne zjawiska zachodzą 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, nr 2, s. 7.

⁷⁴ A. McRobbie, *Post-feminism and Popular Culture...*, s. 11.

[kobieta – K.M.] 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 substytut⁷⁵.

Ponadto w literaturze przedmiotu podkreśla się wiele ograniczeń postfeminizmu, np. jego zorientowanie na „warstwę społeczną, wiek i wykluczenie rasowe; obsesję młodości i uznawanie przynależności do białej klasy średniej za standard”⁷⁶. Postfeministyczne media – opierające się na konsumpcji i rozrywce jako kluczowych narzędziach konstruowania tożsamości – tworzą wrażenie, że styl życia skoncentrowany na przyjemności jest powszechnie dostępny i osiągalny w podobny sposób. W rzeczywistości takie ujęcie pomija złożone uwarunkowania społeczne i kulturowe, które determinują realne możliwości różnych grup kobiet. Dzieje się tak dlatego, że postfeminizm – ukonstytuowany na logice indywidualizmu i konsumpcyjnych strategii samorealizacji – często przekształca emancypacyjne idee w zestaw stylów życia, które nie podważają strukturalnych nierówności. W efekcie zamiast kwestionować system, potrafi go reprodukować, wzmacniając tradycyjne role płciowe pod pozorem osobistego wyboru. W postfeminizm wpisane jest również:

⁷⁵ A.E. Kinser, *Negotiating Spaces for/through Third-wave Feminism...*, s. 144.

⁷⁶ Y. Tasker, D. Negra, *Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture [w:] Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture...*, s. 2.

żartobliwe podchodzenie do tradycyjnej problematyki feministycznej, łączenie kwestii płci, praw kobiet i „polityki ciała” z elementami kultury popularnej – muzyką, nowymi mediami, modą. [...] wykorzystuje symbole światowej popkultury, by stworzyć krytyczną, lokalną i indywidualną subkulturę, nową publiczną i widoczną przestrzeń oporu definiowaną przez płć, a nie ograniczaną przez nią⁷⁷.

Co więcej, w wielu najnowszych postfeministycznych tekstach powracają znane kwestie i postulaty, przedstawione jednak w mniej uproszczonej i naglącej formie – wskazujące na pogorszenie się pewnych aspektów życia kobiet i odsłaniające nowe nierówności i niesprawiedliwości. Kwestionuje się w nich

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*⁷⁸.

Krytycy i krytyczki feministyczni zwracają również (co można dostrzec w powyższych cytatach) uwagę na

⁷⁷ 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, nr 1, s. 20.

⁷⁸ G. Wisker, *Postfeminist Gothic* [w:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, red. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edinburgh 2019, s. 49.

silny związek postfeminizmu z kulturą popularną. Joanne Hollows i Rachel Moseley zauważają, że „większość ludzi uświadamia sobie feminizm poprzez jego reprezentację w kulturze popularnej”⁷⁹ oraz że „dla wielu kobiet naszego pokolenia formacyjne rozumienie i identyfikacja z ideami feministycznymi miały miejsce niemal wyłącznie w obrębie kultury popularnej”⁸⁰. Również Rosalind Delmar podkreśla, że „w praktyce niemożliwe jest omawianie feminizmu bez omawiania wizerunku feminizmu i feministek”⁸¹. Te obserwacje wskazują, że feminizm obecny w popkulturze staje się punktem odniesienia dla szerokiego kręgu odbiorców i odbiorczyń, kształtując zarówno ich świadomość polityczną, jak i osobiste doświadczenia związane z równością płci. Jak staraliśmy się pokazać, istnienie tak rozumianego feminizmu w kulturze popularnej może przynosić zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki.

Z postfeminizmem wiąże się także tzw. zjawisko *girl power*, rozumiane jako „feministyczny ideał nowej, silnej, młodej kobiety – obdarzonej sprawczością i wyraźnym poczuciem własnego ja”⁸². Stanowi rewizję tradycyjnych wyobrażeń kobiecości, w tym stereotypowych emblematów kobiecej enkulturacji, takich jak „lalki Barbie, magazyny o makijażu i modzie – jako sposobu na wzmocnienie pozy-

⁷⁹ J. Hollows, R. Moseley, *Popularity Contests: The Meanings of Popular Feminism* [w:] *Feminism in Popular Culture*, red. też, Oxford 2006, s. 2.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ R. Delmar, *What is Feminism?* [w:] *What is Feminism?*, red. J. Mitchell, A. Oakley, Oxford 1986, s. 8.

⁸² S. Aapola, M. Gonick, A. Harris, *Young Femininity: Girlhood, Power and Social Change*, Basingstoke 2005, s. 39.

cji kobiet i ich sprawczości”⁸³. W ramach *girl power* w subtelny sposób podważa się szereg zasad wypracowanych przez feministki drugiej fali, przede wszystkim te, które

podkreślały opresyjny i uprzedmiotawiający charakter pewnych aspektów kobiecości w społeczeństwie zdominowanym przez mężczyzn – i w kulturze popularnej często funkcjonuje jako synonim „chick lit”, czyli „babskiej literatury” dotyczącej przyjemności z noszenia kobiecych ozdób i heteroseksualnego romansu. [...] łączy niezależność i indywidualność ze śmiałą demonstracją kobiecości i seksualności⁸⁴.

Wspomniana „chick lit” w oczach jej przeciwniczek to schemat tradycyjnego romansu przywracanego „«tylnymi drzwiami» – poprzez patologizowanie singielstwa oraz koncentrowanie kobiecych wysiłków na wytwarzaniu kobiecego i seksownego ciała, a także na poszukiwaniu romantycznego bohatera, który mógłby wybawić protagonistkę od życia starej panny”⁸⁵. Zwolenniczki natomiast podkreślają, że takie powieści oferują „bardziej realistyczny portret życia singielek, randkowania i rozpadu romantycznych ideałów”⁸⁶.

Tzw. *girlie culture* („kultura dziewczynska”) jest z kolei „buntem przeciwko fałszywemu wrażeniu, że skoro kobiety nie chcą doświadczać seksualizacji, nie chcą też być atrakcyjne fizycznie; konieczności noszenia «męskiego

⁸³ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, s. 76.

⁸⁴ Tamże, s. 76–77.

⁸⁵ R. Gill, E. Herdieckerhoff, *Rewriting the Romance: New Femininities in Chick Lit?*, „Feminist Media Studies” 2006, nr 4, s. 494.

⁸⁶ S. Ferriss, M. Young, *Introduction* [w:] *Chick-Lit: The New Woman's Fiction*, red. też, New York – London 2006, s. 3.

kostiumu»; anachronicznym przekonaniom, że siła nie idzie w parze z dziewczęcością”⁸⁷. W świetle tego trendu „makijaż nie jest oznaką naszej kontroli nad rynkiem i władzy nad męskim spojrzeniem; może być seksowny, kempowy, ironiczny lub po prostu podkreślający naszą urodę [...]. To, co kochałyśmy jako dziewczyny, było dobre i dzięki feminizmowi wiemy, jak wykorzystać to w naszej sprawie”⁸⁸. Ten fragment dobitnie wskazuje, że elementy tradycyjnie uznawane za „dziewczyńskie” lub „kobiece” – makijaż, zabawa modą, dbanie o urodę – nie muszą być wyłącznie podporządkowane patriarchalnemu, heteroseksualnemu oczekiwaniu. Makijaż może być formą ekspresji własnej osobowości i stylu, a nie jedynie sposobem dostosowania się do męskiego spojrzenia i męskich oczekiwań. Zarazem zwraca się uwagę, że taka forma autonomii opiera się na poszukiwaniu aprobaty w spojrzeniu innych i, mimo wszystko, niebezpiecznie zbliża się do podporządkowania patriarchalnemu kanonowi kobiecego piękna, co bywa przedstawiane „nie jako coś, co mężczyźni czynią kobietom, lecz jako swobodnie wybrana wola aktywnych kobiecych podmiotów”⁸⁹.

Innym subnurtom postfeminizmu jest „do-me feminism”⁹⁰, czasami nazywany „bimbo”⁹¹ feminizmem lub

⁸⁷ J. Baumgardner, A. Richards, *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*, New York 2000, s. 137.

⁸⁸ Tamże, s. 136.

⁸⁹ R. Gill, *From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media*, „Feminist Media Studies” 2003, nr 1, s. 104.

⁹⁰ W wolnym tłumaczeniu znaczy „prześpij się ze mną”.

⁹¹ „Bimbo” oznacza kobietę postrzeganą jako ładna, lecz zarazem „łatwa” i nieinteligentna, tzw. „lala”, „dziunia”, „dzidzia”.

„porno chick”, w którym wolność seksualna to „klucz do niezależności i emancypacji”⁹². Do-me feministka z jednej strony jest „odważna, pewna siebie, podniecona i pnie się po szczeblach drabiny społecznej. [...] wie, że feminizm jest bezpieczną przestrzenią dla kobiet, które kochają mężczyzn, kąpiele z bąbelkami i zalotne stroje; że prawicowa ideologia i dobry seks nie wykluczają się wzajemnie. Wie, że jest tak mądra i ambitna jak facet, ale jest dumna z bycia dziewczęcą i dziewczyną”⁹³. Reprezentantka tej ideologii „nie jest uwięziona w kobiecości (jak kobiety przed feminizmem), ani jej nie odrzuca (jak feministki) – potrafi ją wykorzystać”⁹⁴. Ten zestaw przekonań bywa krytykowany za propagowanie idei, że „kobiety osiągają, czego chcą, zdobywając mężczyzn za pomocą swoich wdzięków”⁹⁵. Innym zarzutem, który pojawił się także w kontekście *girl power*, jest sprowadzanie kobiecej fizyczności do zaspokojenia męskiego pożądania, choć, jak przekonują Linda Duits i Liesbet van Zoonen, „dla samych dziewcząt dyskurs autonomii jest atrakcyjny i przekonujący, a one same odrzuciłyby ideę, że wszystkie padły ofiarą przebiegłych manipulacji patriarchalnego kapitalizmu”⁹⁶. Z takim

⁹² S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, s. 91.

⁹³ R. Shalit, *Canny and Lacy: Ally, Dharma, Ronnie, and the Betrayal of Postfeminism*, „New Republic”, 6 kwietnia 1998, s. 28.

⁹⁴ C. Brunson, *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*, London – New York 1997, s. 85.

⁹⁵ L.S. Kim, „Sex and the Single Girl” in *Postfeminism: The F Word on Television*, „Television & New Media” 2001, nr 4, s. 325.

⁹⁶ L. Duits, L. van Zoonen, *Headscarves and Porno-Chic: Disciplining Girls' Bodies in the European Multicultural Society*, „European Journal of Women's Studies” 2006, nr 13, s. 112.

poglądem nie zgodziła się Rosalind Gill, ostrzegając przed „uwodzicielskim [...] wezwaniem do «szanowania» wyborów dziewcząt”⁹⁷, które w jej opinii jest zakorzenione raczej w „zindywidualizowanym, postfeministycznym neo-liberalizmie”⁹⁸.

Ta formacja wynika z tzw. „kultury erotyzmu” (*raunch culture*) i łączy „czasami sprzeczne ideologie wyzwolenia kobiet i rewolucji seksualnej, gloryfikując seksualnie prowokujący wygląd i zachowanie (w tym striptiz) jako akty kobiecej emancypacji”⁹⁹. Dyskurs ma wiele wspólnego ze sporem feministek proseksualnych (jak Paglia) i antyseksualnych (jak Andrea Dworkin i Catharine MacKinnon) dotyczącym kobiecej seksualności i wyrosłym z zachodnich ruchów lat 60. i 70. XX w. związanych z szeroko rozumianym wyzwoleniem kobiet od patriarchalnych stereotypów oraz rewolucją seksualną¹⁰⁰. Dworkin

⁹⁷ R. Gill, *The Difficulties and Dilemmas of Agency and ‘Choice’ for Feminism*, „European Journal of Women’s Studies” 2007, nr 14, s. 72.

⁹⁸ Tamże, s. 79.

⁹⁹ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, s. 91.

¹⁰⁰ Kate Millet, jedna z czołowych przedstawicielek drugiej fali feminizmu, w publikacji *Sexual Politics* (1970) wzywała do rewolucji seksualnej, która „zakończyłaby tradycyjne zahamowania i tabu seksualne” (s. 24), a także „negatywną aurę, jaką ogólnie otaczała aktywność seksualną” (s. 62). Celem tak rozumianej rewolucji byłby „liberalny, jednolity standard wolności seksualnej, nieskażony prymitywnymi i eksploatacyjnymi ekonomicznymi podstawami tradycyjnych sojuszy seksualnych” (s. 62); K. Millet, *Sexual Politics*, London 1970, s. 24–62. Jednak rewolucja seksualna spotkała się także z krytyką. Shulamith Firestone w *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970) pisała, że kobiety „zostały przekonane

postulowała, że jedną z przyczyn kobiecej opresji jest pornografia i pornografizacja kultury, a uprzedmiotowienie kobiet „dokonuje się poprzez ich seksualne podporządkowanie, ponieważ w podporządkowaniu kobiet nierówność sama w sobie zostaje seksualizowana: staje się doświadczeniem przyjemności seksualnej, istotnym dla pożądania seksualnego”¹⁰¹. Zwolenniczki feminizmu sekspozytywnego wskazywały zaś, że „kobiety mają prawo same decydować o tym, jak będą używać swoich ciał, niezależnie od tego, czy chodzi o prostytucję, aborcję/prawa reprodukcyjne, prawa lesbijek, czy prawo do życia w celibacie i/lub aseksualności”¹⁰².

Refleksje o postfeminizmie, mające nieco inny charakter, można odnaleźć w pracach polskich¹⁰³ badaczek. Joanna

do zdjęcia swojej zbroi pod pozorem «rewolucji seksualnej», co „nie przyniosło kobietom żadnych usprawnień”, za to stworzyło „nowy zasób dostępnych kobiet dla tradycyjnej eksploatacji seksualnej”; S. Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, New York 1970, s. 127–128.

¹⁰¹ A. Dworkin, *Against the Male Flood: Censorship, Pornography, and Equality* [w:] *Feminism and Pornography*, red. D. Cornell, Oxford 2000, s. 30.

¹⁰² P. Alexander, *Introduction: Why This Book?* [w:] *Sex Work: Writings by Women in the Sex Industry*, red. F. Delacoste, P. Alexander, Pittsburgh 1987, s. 17.

¹⁰³ O feminizmach w Polsce zob. np. *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000; K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010; K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*, Kraków 2013; N. Seiler, *Polska krytyka feministyczna lat 90. Próba intertekstualnej analizy dyskursu naukowego*, Warszawa 2024.

Sieracka wskazuje, że jest to „zjawisko ambiwalentne, pełne sprzeczności i odrębne zarówno od trzeciofalowego feminizmu, jak i antyfeminizmu”¹⁰⁴. Olivia Klusek twierdzi natomiast, że jest on pop-, pseudo- lub post-wersją feminizmów¹⁰⁵. Podobny osąd wyraziła Weronika Kostecka, jednakże w swoim artykule konsekwentnie używa określenia „postfeminizm”, jej zdaniem bowiem „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”¹⁰⁶. Z kolei Agnieszka Gromkowska-Melosik, nazywająca ten dyskurs popfeminizmem, przekonuje, że „wydaje się trywialny i zaprzecza ideałom feminizmu, [...] jednak pozwala na osiągnięcie subiektywnego poczucia emancypacji i upodmiotowienia. [...] ikony popfeminizmu stanowią symbole asertywności, wyzwolonej i świadomej siebie seksualności, decyzyjności i samorealizacji”¹⁰⁷. Bardziej

¹⁰⁴ 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. Szwaagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 76–83.

¹⁰⁵ O. Klusek, *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.

¹⁰⁶ W. Kostecka, *Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych*, „Filoteknos” 2022, nr 12, s. 224–225.

¹⁰⁷ 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.

pozytywne konstatacje można odnaleźć w artykule Pauliny Podogrockiej, wedle której celem post/-popfeminizmu jest uprzystępnianie odbiorcom i odbiorczyniom tematyki feministycznej, łączy on bowiem w sobie walkę z „dyskryminacją, nierównością płci oraz kwestie edukacyjne”¹⁰⁸. Zarazem może jednak „powodować odwrotne skutki, a tym samym umacniać patriarchalny model kulturowy”¹⁰⁹. Mimo że w zagranicznych badaniach nad postfeminizmem ujmuje go w sposób wieloaspektowy, podkreślający jego złożoność, sprzeczności i różnorodność kontekstów, analizy polskich naukowczyń w dużej mierze przedstawiają ten dyskurs w ujęciu jednowymiarowym i, wydaje się, dość powierzchownym, a także ogólnym. Często pomijają najnowsze ustalenia i debaty, które wskazują na niejednoznaczność tego nurtu.

„Postfeminizm” i „popfeminizm” traktujemy synonimicznie, lecz w rozważaniach konsekwentnie posługujemy się pierwszym terminem – jako popularniejszym i lepiej zakorzenionym w dyskursie naukowym. Zarazem, na podstawie zarówno pozytywnych, jak i negatywnych wypowiedzi badaczek, jesteśmy dalecy od jednoznacznego postrzegania tego – bardzo zróżnicowanego – nurtu jako feminizmu fałszywego lub szkodliwego *sensu largo*. Postfeminizm, szczególnie mocno obecny w popkulturze, z założenia będzie operował pewnymi uproszczeniami,

¹⁰⁸ P. Podogrocka, *Ideologia na sprzedaż? Popfeminizm jako strategia wspierania konsumpcji* [w:] *Społeczno-ekonomiczne aspekty życia w XXI wieku*, red. P. Szymczyk, M. Maciąg, Lublin 2018, s. 60. Zob. również: R. Munford, M. Waters, *Feminism and Popular Culture: Investigating the Postfeminist Mystique*, Londyn – Now York 2014.

¹⁰⁹ P. Podogrocka, *Ideologia na sprzedaż...*, s. 60.

niekoniecznie zawsze wskazującymi na jego negatywne konsekwencje. W tym aspekcie zgadzamy się z konkluzjami Stephanie Genz i Benjamin Brabona, według których nie istnieje „oryginalny ani autentyczny postfeminizm, który stanowiłby klucz do jego zdefiniowania. Nie ma też pewnego i jednolitego źródła, z którego mogłaby powstać ta «prawdziwa» forma postfeminizmu. Zamiast tego postfeminizm rozumiemy jako sieć możliwych powiązań, która pozwala na różnorodne warianty i interpretacje”¹¹⁰. Dyskurs ów byłby zatem „zależny od kontekstu i musi być oceniany dynamicznie w relacjach i napięciach między jego różnymi przejawami i kontekstami”¹¹¹. Równie bliska jest nam ich konstatacja, że choć nie sposób unieważnić opinii wskazujących na obecność ideologii patriarchalnej w postfeminizmie:

sprzeciwiamy się sugestii, jakoby postfeminizm był integralną częścią patriarchy lub jego wytworem. Nie podzielamy również poglądu, że postfeminizm jest z definicji apolityczny bądź kieruje się wyłącznie indywidualistyczną etyką realizacji osobistych celów, tylko dlatego, że nie odpowiada feministycznej definicji aktywizmu – rozumianego jako zaangażowanie w działanie zbiorowe¹¹².

Innym istotnym dla naszych rozważań nurtem jest czwarta fala feminizmu. Ukonstytuowała się na początku XXI w.¹¹³ i ewoluuje wraz z szybkim rozwojem mediów

¹¹⁰ S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, s. 5.

¹¹¹ Tamże.

¹¹² Tamże, s. 39.

¹¹³ Zob. E.A. Kaplan, *Feminist Futures: Trauma, the post-9/11 World and a Fourth Feminism?*, „Journal of International Women's

cyfrowych. Jennifer Baumgardner datuje jej początek na 2008 r.¹¹⁴, choć niekiedy wskazuje się 2013 lub 2017 (gdy rozpoczęła się kampania #MeToo)¹¹⁵. Jej przedstawicielki skupiają się przede wszystkim na powiązaniach między feminizmem a Internetem i mediami społecznościowymi¹¹⁶, które stały się miejscem nie tylko obiegu, lecz także wytwarzania treści feministycznych¹¹⁷. Jessalynn Keller podkreśla, że blogi stanowią „sferę pośredniczącą, którą dziewczyny aktywnie tworzą jako sposób uczestnictwa we współczesnym feminizmie”¹¹⁸. To właśnie za ich sprawą możliwe jest poszerzanie dostępu do wiedzy, osłabianie

Studies” 2003, nr 4(2); R. Looft, *#girlgaze: Photography, Fourth Wave Feminism, and Social Media Advocacy*, „Continuum: Journal of Media & Cultural Studies” 2013, nr 31(6).

¹¹⁴ J. Baumgardner, *F'em! Goo goo, Gaga, and Some Thoughts on Balls*, Seattle 2011.

¹¹⁵ K. Cochrane, *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave of Feminism*, London 2013.

¹¹⁶ 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* [w:] *Feminisms in Leisure Studies: Advancing a Fourth Wave*, red. D.C. Parry, Londyn 2018; N. Shiva, Z.N. Kharazmi, *The Fourth Wave of Feminism and the Lack of Social Realism in Cyberspace*, „Cyberspace Studies” 2019, nr 3(2); N. Charles, K. Wadia, *New British Feminisms, UK Feminista and Young Women's Activism*, „Feminist Theory” 2018, nr 19(2).

¹¹⁷ Zob. K. Day, R. Wray, *Fourth-wave Feminism and Postfeminism: Successes and Failures*. *Transform*, „A Journal of the Radical Left” 2018, nr 4.

¹¹⁸ J. Keller, *Making Activism Accessible: Exploring Girls' Blogs as Sites of Contemporary Feminist Activism* [w:] *Girlhood and the Politics of Place*, red. C. Mitchell, C. Rentschler, London 2016, s. 261.

i podważanie tradycyjnych hierarchii oraz włączanie do rozmowy grup wcześniej wykluczonych, a więc realizowanie interseksjonalności¹¹⁹ w praktyce, a nie jedynie w deklaracjach. Zarazem, jak zauważa Sarah Banet-Weiser, feminizm funkcjonujący w realiach platform cyfrowych zyskuje widoczność, ale staje się też podatny na mechanizmy rynkowe¹²⁰. Pogląd ten podziela Rivers, zdaniem której „obecnie feminizm «sprzedaje się», a przynajmniej te nurty feminizmu, które bez komplikacji promują neoliberalne zasady sprawczości, wyboru i empowermentu”¹²¹.

Czwarta fala szczególnie mocno podkreśla rolę wzmocnienia kobiet, pojmowanego nie jako popkulturowy slogan, lecz jako realne praktyki odzyskiwania sprawczości w warunkach rosnącej presji neoliberalnych ideałów oraz coraz intensywniejszej kontroli nad kobiecymi ciałami. Kluczowe znaczenie ma tu aktywizm społeczny¹²². Dzięki kulturze cyfrowej zyskał on nowe narzędzia – od codziennych mikroakcji w mediach społecznościowych, przez oddolne kampanie edukacyjne, po protesty przekraczające granice państw, środowisk społecznych i płci. Jednym z najbardziej wyrazistych pól działania tej fali jest nagłaśnianie

¹¹⁹ Zob. T. Zimmerman, *#Intersectionality: The Fourth Wave Feminist Twitter Community*, „Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice” 2017, nr 38(1); E. Munro, *Feminism: A Fourth Wave?*, „Political Insight” 2013, nr 4(2).

¹²⁰ S. Banet-Weiser, *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, London 2018, s. 10.

¹²¹ N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave...*, s. 57.

¹²² Zob. A.Y. Davis, *Foreword* [w:] *Global Critical Race Feminism: An International Reader*, red. A.K. Wing, New York 2000.

problemu przemocy seksualnej, molestowania oraz kulturowego i społecznego przyzwolenia na uprzedmiotowienie kobiet – zarówno w przestrzeni publicznej, jak i w życiu codziennym. Reprezentantki czwartej fali nie ograniczają się przy tym do diagnoz, lecz dążą do ujawniania strukturalnego charakteru opresji. Zwracają uwagę na to, że doświadczenia kobiet nie stanowią zbioru odosobnionych przypadków, lecz są przejawem funkcjonowania rozbudowanej kultury przemocy¹²³.

Nurt ten wiąże się również z „poważnym traktowaniem globalnego siostrzeństwa”¹²⁴. Jak wskazuje Ealasaid Munro, jego polityczny potencjał „koncentruje się na dawaniu głosu tym kobietom, które wciąż są marginalizowane przez mainstream”¹²⁵. Ruxandra Looft poszerza tę konstatację, dodając, że mainstream może banalizować działania tego dyskursu. Uważa go za „jedną z pułapek czwartej fali i naszego polegania na mediach społecznościowych oraz kulturze celebrytów w promowaniu kampanii na rzecz sprawiedliwości społecznej”¹²⁶. Do ciekawych wniosków dochodzi także Pauline Maclaran, zdaniem której

¹²³ Zob. P. Maclaran, *Feminism's Fourth Wave: A Research Agenda for Marketing and Consumer Research*, „Journal of Marketing Management” 2015, nr 31(15–16), s. 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, nr 15.

¹²⁴ E.A. Kaplan, *Feminist Futures: Trauma, the post-9/11 World and a Fourth Feminism?...*, s. 51.

¹²⁵ E. Munro, *Feminism: A Fourth Wave?...*, s. 25.

¹²⁶ R. Looft, *#girlgaze: Photography, Fourth Wave feminism, and Social Media Advocacy...*, s. 896.

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 erotyczny¹²⁷.

W tej perspektywie, jak oceniają Raquel Royo Prieto, María López Belloso i Maria Silvestre, ten nurt musi „zmierzyć się z własnymi sprzecznościami, przy jednoczesnej akceptacji, że jeśli obserwujemy nową falę, jest to możliwe dzięki amplifikacji zapewnianej przez media społecznościowe, nowe pokolenia młodych kobiet oraz połączenie mainstreamingu z interseksjonalnością”¹²⁸. Z kolei według Laury Bates feministki czwartej fali „nie są doświadczonymi aktywistkami zanurzonymi w tekstach feministycznych i dzierzącymi manifesty, lecz nowicjuszkami, które natknęły się na nierówność płci, uznały ją za niesprawiedliwą i postanowiły coś z tym zrobić”¹²⁹.

Z jednej strony przedstawicielki czwartej fali prowadzą zatem polemikę z założeniami i strategiami postfeminizmu, wskazując jego wewnętrzne napięcia: obietnicę wolności i indywidualnej sprawczości zestawioną z odtwarzaniem norm neoliberalnych, które nierzadko

¹²⁷ P. Maclaran, *Feminism's Fourth Wave: A Research Agenda for Marketing and Consumer Research...*, s. 1735.

¹²⁸ R.R. Prieto, M. López Belloso, M. Silvestre, *The Fourth Wave in Audiovisual Content: A True Achievement of Feminism?...*, s. 420.

¹²⁹ 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].

ukrywają strukturalne źródła nierówności. Rosalind Gill podkreśla, że postfeministyczny sposób myślenia przesuwania odpowiedzialności za opresję na same kobiety, traktując ich położenie jako wynik osobistych wyborów¹³⁰. Z drugiej strony pojawiają się tezy, że czwarta fala

podobnie jak trzecia, jest podzielona i złożona; często występuje w niej wzmacnianie dążenia 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 – jako zdolnych do dokonywania własnych wyborów poza ograniczeniami wyraźnie patriarchalnego społeczeństwa¹³¹.

We współczesnych wytworach popkultury można dostrzec zarówno współistnienie, jak i przenikanie się postfeminizmu oraz czwartej fali feminizmu. Zgadzamy się zatem z twierdzeniem, w myśl którego 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

¹³⁰ R. Gill, *Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility*, „European Journal of Cultural Studies” 2007, nr 10, s. 153.

¹³¹ N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave...*, s. 24.

jako patriarchalnego symbolu czy nieudanej feministki, lecz jako [...] wieloaspektowo zaangażowanych jednostek¹³².

Dzieje się tak, gdyż – jak zauważa Shelley Budgeon – „sprzedawalność dyskursu feministycznego w tej spopularyzowanej formie czyni go tak przystępnym i w związku z tym łatwo dostępnym dla młodych kobiet w kontekście ich codziennego życia”¹³³. Obecność treści feministycznych w popkulturze, mediach społecznościowych i innych przestrzeniach internetu jest charakterystyczna zarówno dla trzeciej i czwartej fali feminizmu, jak i dla postfeminizmu. Współczesne narracje łączą postfeministyczne idee wzmocnienia kobiet i ich przekonania o własnych możliwościach z czwartofalowym aktywnym przeciwstawianiem się zagrożeniom wynikającym z patriarchy, realizowaniem misji „ratowania świata” czy celebrowaniem różnorodnie rozumianego siostrzeństwa, tworzeniem złożonych modeli kobiecej sprawczości w kulturze popularnej. Taki pogląd można również odnaleźć w ustaleniach Nicoli Rivers, według której „kultura popularna oraz współczesne dyskusje o feminizmie zostały – jak się wydaje – tak silnie nasycone postfeministyczną wrażliwością, że coraz trudniej jednoznacznie określić, gdzie kończy się postfeminizm, a gdzie zaczyna czwarta fala

¹³² S. Genz, B.A. Brabon, *Postfeminism...*, s. 169. Zob. także: P.S. Mann, *Micro-Politics: Agency in a Postfeminist Era*, Minneapolis-London 1994.

¹³³ S. Budgeon, *Emergent Feminist (?) Identities: Young Women and the Practice of Micropolitics*, „European Journal of Women's Studies” 2001, nr 1, s. 18.

feminizmu”¹³⁴. Wciąż powstają narracje, w których „stary smok patriarchyta został pokonany, a przyszłość należała do kobiet – pod warunkiem że były wystarczająco odważne (lub wyzwolone), by sięgnąć po nią ręką”¹³⁵, ale coraz częściej pojawiają się „hybrydy”, w których na barkach „silnych” i „niezależnych” bohaterek spoczywa misja walki z systemem opresyjnym (nie tylko!) dla kobiet.

Zasadniczym celem naszej publikacji jest analiza sposobów kreowania wybranych bohaterek mitologii europejskich i pozaeuropejskich mitologii w perspektywie postfeministycznej oraz w odniesieniu do założeń czwartej fali feminizmu. Zawarty w tytule termin „(post)feminizm” stosujemy jako kategorię pojemną, obejmującą zarówno narracje feministyczne, w szczególności reprezentujące perspektywę czwartej fali, jak i narracje postfeministyczne. Nawias ma charakter celowy – nie służy utożsamieniu zjawisk, lecz pozwala mówić o nich łącznie tam, gdzie ich rozróżnienie nie jest konieczne dla prowadzonej analizy. Przedmiotem naszego zainteresowania jest również próba odpowiedzi na pytanie, jakie aktualne problemy społeczno-kulturowe zostają wyartykułowane poprzez sięgnięcie po to dziedzictwo i zderzenie go z jego współczesnymi reinterpretacjami. Analiza obejmie nie tylko różnorodne walory omawianych utworów – wskażemy

¹³⁴ N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave...*, s. 16.

¹³⁵ Tamże, s. 20.

również te obszary, w których dochodzi do uproszczeń, trywializacji bądź banalizacji problematyki równościowej, osłabiających potencjał emancypacyjny wybranych przez nas utworów. Podkreślamy przy tym, że nie rościmy sobie prawa do pełnego studium omawianego zagadnienia. Naszym celem jest przede wszystkim zwrócenie uwagi na tę problematykę, która w naszej opinii wciąż pozostaje niedostatecznie reprezentowana w rodzimym literaturoznawstwie (mimo poczytności retellingów oraz przenikania zachodnich wzorców, także ideowych, do polskiej literatury), a także zainicjowanie dyskursu, otwierającego pole do dalszych rozpoznań i refleksji¹³⁶.

Obiektem naszego zainteresowania są książki wydane w oryginale po 2010 r., których autorkami są pisarki z kręgu anglosaskiego, przede wszystkim z Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych Ameryki. Takie zawężenie pola badawczego nie rozwiązuje jednak problemu *embarras de richesse* mitologicznej tematyki na współczesnym rynku literackim. Wybraliśmy zatem powieści najbardziej reprezentatywne, nierzadko także najpopularniejsze wśród zagranicznych (a niekiedy i polskich) czytelników i czytelniczek, zawierające naszym zdaniem najciekawsze rozwiązania fabularne. O innych wspominamy kontekstowo, w przypisach. W przypadku utworów wydanych w języku

¹³⁶ Zob. K. Matuszko, M. Głos, *Czy Meduza nadal się śmieje? Demonstryfikacja Gorgony we współczesnych anglosaskich retellingach*, „Wielogłos” 2026, nr 3; K. Matuszko, *Kreacje tożsamości w polskich przekładach najnowszych anglosaskich retellingów young oraz new adult*, praca doktorska, Rzeszów: Uniwersytet Rzeszowski 2026, <https://repozytorium.ur.edu.pl/server/api/core/bitstreams/412b10d9-e766-4940-b610-0684db1e2a4b/content> [dostęp: 26.09.2026].

polskim podajemy dwie daty: najpierw datę wydania oryginału, a następnie datę wydania polskiego.

Publikacja składa się z trzech rozdziałów. W pierwszym z nich skupiamy się na powieściach, w których naszym zdaniem kluczowym wątkiem z perspektywy feminizmu są relacje między kobietami. Inicjalny podrozdział dotyczy kobiecych sojuszy, czyli relacji kobiet niespokrewnionych ze sobą. W kolejnych zwracamy uwagę na żeńską genealogię i przekazywanie doświadczeń (zarówno pozytywnych, jak i negatywnych) między pokoleniami. Drugi rozdział dotyczy bohaterek, których życie zostało zdeterminowane przez różnorodne doświadczenia przemocy. Najpierw omawiamy przemoc fizyczną, wynikającą z uprzedmiotowienia bohaterek i sprowadzenia ich ciał jedynie do roli narzędzia zaspokajania męskiej rozkoszy oraz męskich potrzeb, nie tylko estetycznych. Następnie koncentrujemy się na różnych formach i przyczynach wykluczenia kobiet z ich społeczności. W podrozdziale zamykającym tę część skupiamy się na bohaterkach, które w narracjach mitycznych zostały ukarane przez boginie za rzekomą pychę. Ostatni rozdział książki poświęcony jest bohaterkom podlegającym procesowi monstryfikacji, które w kulturze często postrzegane są jako „potworzyce”, barbarzyńki lub morderczynie. Całość badań uzupełnia aneks, w którym zestawiamy nieomawiane przez nas re-tellingi wydane po 2010 r.

Mamy nadzieję, że nasza publikacja zainicjuje dyskusję nad formami obecności mitu w popularnej prozie kobiet oraz stanie się inspiracją do dalszych analiz renarracji mitów we współczesnej literaturze polskiej i światowej.

ROZDZIAŁ I

Matki, córki, siostry i nie tylko –
o wartości kobiecych relacji



I.1. O kobiecym sojuszu

W tej części książki interesują nas powieści, których problematyka koncentruje się wokół istotnych dla dyskursu (post)feministycznego różnorodnych form relacji między niespokrewnionymi kobietami, a także przyjaźni i sojuszy determinujących ich losy oraz niekiedy pozwalających na (re)definicję lub transformację ich tożsamości. W tym kontekście omówimy postać znanej z legend arturiańskich Morgany¹³⁷, bohaterki powieści *The Lady of The Lake* (2025) Jean Menzies, oraz Inanny, bogini z mitologii sumeryjskiej i protagonistki *The Sumerian Trilogy* (2023–2025) Emily H. Wilson.

Zazdrosna siostra króla

Morgana mogła wywodzić się zarówno z mitologii walijskiej, jak i z innych starożytnych oraz średniowiecznych

¹³⁷ Najbardziej znanym retelliem losów Morgany (oraz innych bohaterek związanych z osobą króla Artura, zwłaszcza Viviany, Pani Jeziora, i Ginewry) niekwestionowanie pozostają *Mgły Avalonu* (1983/1994) Marion Zimmer Bradley, zekranizowane w 2001 r. jako serial. Jest również bohaterką serii *Daughter of Tintagel* (1989–1992) Fay Sampson i takich renarracji, jak: *I Am Morgan le Fay* (2002) Nancy Springer, *Queen of Camelot* (2002) Nancy McKenzie, a po 2010 r. trylogii Sophie Keetch, w skład której wchodziły tomy: *Morgan Is My Name* (2023), *Le Fay* (2024) i *Storm Over Camelot* (2026) oraz powieści *The Faerie Morgana* (2025) Louisy Morgan.

mitów i postaci historycznych. Najwcześniejsza udokumentowana wzmianka o niej pochodzi z około 1150 r. – z dzieła *Vita Merlini* autorstwa Geoffreya z Monmouth. Morgana występuje tam w kontekście Wyspy Jabłoni, czyli Avalonu, na którą przewieziono śmiertelnie ранego króla Artura po bitwie pod Camlann. W tym tekście jest przywódczynią dziewięciu magicznych siostr, które nie są spokrewnione z Arturem. Zarówno w *Vita Merlini*, jak i we wczesnych romansach rycerskich Chrétiena de Troyes i innych autorów główną rolę bohaterki jest uzdrawianie. W wielu utworach należących do arturiańskiego romansu pojawiają się liczne postacie wrózek, uwodzicielek czy tajemniczych kobiet, często bezimiennych – bywają interpretowane jako rozmaite wcielenia Morgany, ukazujące różne aspekty jej natury.

Najwcześniejsza znana forma jej imienia to Morgen, której pokrewną formą jest staroirlandzkie Muirgen, oznaczające „zrodzoną z morza”¹³⁸. Jej przydomek „le Fay” to pseudofrancuskie wyrażenie, które zostało wymyślone w XV w. przez Thomasa Malory’ego¹³⁹. Wywodzi się ono z oryginalnej francuskiej formy opisowej *la fée*, oznaczającej „wrózkę”. Pewne cechy wskazują, że postać Morgan może być pozostałością po nadprzyrodzonych żeńskich

¹³⁸ Muirgen to chrzcielne imię legendarnej syreny Lí Ban, zmienionej w człowieka po złapaniu przez rybaków. Zob. *Annals of the Kingdom of Ireland*, t. I, red. J. O’Donovan, Dublin 1856, s. 200–202; J. MacKillop, *Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford 1998, s. 297; J. Koch, *Celtic Culture*, Santa Barbara 2006, s. 1608.

¹³⁹ E. Dalecky, *The Changing Image of the Sorceress in Arthurian Literature*, praca dyplomowa, Uniwersytet Wiedeński, <https://phaidra.univie.ac.at/detail/o:1250263> [dostęp: 28.10.2025].

istotach z mitologii celtyckiej, a jej imię może być powiązane z legendami o Morgens (znanych też jako Mari-Morgans lub po prostu Morgans¹⁴⁰) – walijskich i bretońskich wodnych duchach. Już od roku 1904 Lucy Allen Paton spekulowała, że Morgan może być także spokrewniona z irlandzką boginią wojny i zamętu Morrígan („Wielką Królową”¹⁴¹), znaną z umiejętności zmiany postaci i wieloaspektowej natury. Teorię tę wspierali m.in. Roger Sherman Loomis, który kwestionował związek Morgan z Muirgen¹⁴². Łączono ją także z Modron¹⁴³, boginią suwerenności.

Choć w wielu utworach literackich Morgana jest przedstawiana jako zwykła kobieta, niemal zawsze zachowuje magiczne moce¹⁴⁴, a często również inne nadprzyrodzone lub wręcz boskie cechy. Niektórzy średniowieczni autorzy określają ją jako królową wrózek, a nawet boginię. W *De instructione principis* z XII w. Gerald z Walii opisuje Morganę – szlachetnie urodzoną kobietę i bliską krewną króla Artura – która przeniosła martwego władcę na wyspę

¹⁴⁰ D.D. Carver, *Goddess Dethroned: The Evolution of Morgan le Fay*, Atlanta 2006.

¹⁴¹ M. Fries, *From The Lady to The Tramp: The Decline of Morgan le Fay in Medieval Romance*, „*Arthuriana*” 1994, nr 4, s. 1–18.

¹⁴² R.S. Loomis, *Morgain La Fee and the Celtic Goddesses*, „*Speculum*” 1945, nr 2; tenże, *Objections to the Celtic Origin of the “Matière de Bretagne”*, „*Romania*” 1958, nr 79, s. 51.

¹⁴³ C. Spivack, R.L. Staples, *The Company of Camelot: Arthurian Characters in Romance and Fantasy*, Westport 1994.

¹⁴⁴ K. Briggs, *Morgan le Fay* [w:] tenże, *Encyclopedia of Fairies: Hobgoblins, Brownies, Boogies, and Other Supernatural Creatures*, New York 1978, s. 303.

Avalon (utożsamianą przez autora z Glastonbury), gdzie został pochowany¹⁴⁵. W uniwersum arturiańskim Morgan zyskuje reputację złośliwej, zazdrosnej i okrutnej czarodziejki, odpowiedzialnej za intrygi na dworze Artura.

Narracja utworu Jean Menzies prowadzona jest z perspektywy Viviane, księżniczki Dál Riada, wysłanej jako nastolatka do Camelotu, by rywalizować o rękę rówieśnika – księcia Artura. Na dworze poznaje swoją formalną „konkurentkę”, Ginewrę, oraz siostrę Artura – Morganą. Autorka modyfikuje klasyczną genealogię – oboje są dziećmi Uthera Pendragona, lecz z różnych matek¹⁴⁶ – co wzmacnia pozycję Morgany jako pełnoprawnej członkini dynastii i przesuwą ciężar narracji z konfliktu o władzę na spór płciowy i pokoleniowy. Ponieważ losy Viviane i Morgany są nierozzerwalnie splecione, relacje obu bohaterów tworzą wspólną oś interpretacyjną.

Morgana została przedstawiona jako osoba dumna, inteligentna, obdarzona ciętym językiem, ale funkcjonująca w cieniu młodszego brata. Jej relacja z Arturem jest ambiwalentna – łączy ich więź emocjonalna, ale równocześnie dziewczyna ma poczucie marginalizacji i uprzedmiotowienia wynikające z płci. Wyraźnie dostrzega, że jej wartość i znaczenie dla rodziny, a co za tym idzie pozycja na dworze, nie wynikają z kompetencji lub zalet, lecz z użyteczności matrymonialnej. Pragnie przekroczyć przypisane ówczesnie kobietom role, co wyraża w chęci nauki

¹⁴⁵ *Avalon Revisited: Reworkings of the Arthurian Myth*, red. M.J. Álvarez-Faedo, Lausanne 2007.

¹⁴⁶ Według tradycyjnych przekazów mieli tę samą matkę, lecz różnych ojców.

walki: „jestem zmęczona wywijaniem igłami, podczas gdy Artur uczy się dzierżyć miecz”¹⁴⁷. Jak podkreśla, każdy dzień życia kobiet jest „zdeteminowany przez najpotężniejszego mężczyznę wokół nich, tylko po to, by umarły samotne i niekochane, gdy przestaną być potrzebne”¹⁴⁸. Odrzuca zatem wizję kobiecego losu jako pasma zależności i podległości. Jej sprzeciw wobec małżeństwa nie wynika z abstrakcyjnej niechęci do instytucji, lecz z braku wyboru oraz orientacji seksualnej – w tej reinterpretacji Morgana jest bohaterką homoseksualną. Queerowość nie zostaje tu potraktowana powierzchownie i pretekstowo, lecz stanowi istotny czynnik polityczny, wzmacniający krytykę heteronormatywnego porządku sukcesji i reprodukcji.

Poczucie braku kontroli nad własnym losem skłania Morganę do podjęcia nauk u nadwornego czarodzieja Merlina. Towarzyszy jej Viviane – równie niewidzialna na dworze córka podrzędnego króla, która nie żywi uczuć do Artura i nie ma realnych szans na zdobycie jego zainteresowania, ponieważ księżę kocha Ginewrę. Viviane od początku zdaje sobie sprawę, że jej życie zostanie podporządkowane męskiej władzy – najpierw ojca, potem Artura jako przyszłego władcy. Podobnie jak Morgana, nie godzi się jednak na rolę przedmiotu wymiany: „może nie interesuje mnie ktoś, kto ceni w kobietach uległość i słabość. Może w ogóle nie chce być towarem na żadnym rynku”¹⁴⁹.

¹⁴⁷ J. Menzies, *The Lady of The Lake*, London 2025, s. 10.

¹⁴⁸ Tamże, s. 38.

¹⁴⁹ Tamże, s. 75.

Postawa Viviane wyraźnie rezonuje z feministyczną krytyką narracji o konieczności zamążpójścia. Bohaterka nie marzy o mężu, lecz o podmiotowości poza logiką małżeńskiego kontraktu. W obliczu strukturalnych ograniczeń obie dziewczyny wybierają drogę wiedzy i magii jako źródła sprawczości. Ich decyzja nie ma charakteru otwartego buntu, lecz świadomego wyjścia poza system, który nie oferuje im żadnej realnej przyszłości. Zawijają sojusz, który staje się fundamentem ich przyjaźni, a następnie romansu. Składają sobie także obietnicę wykorzystywania magii, by „chronić te, które nie potrafią ochronić się same”¹⁵⁰. Deklaracja ta wpisuje się w czwartofalowe rozumienie feministycznej solidarności jako praktyki interseksjonalnej i ukierunkowanej na wsparcie kobiet, zwłaszcza tych funkcjonujących na przecięciu różnych osi wykluczenia.

Bohaterki spotykają się potajemnie na błoniach nad jeziorem, cementując więź emocjonalną i cielesną w miejscu stanowiącym alternatywną przestrzeń intymności poza kontrolą dworu. Ta autonomia zostaje brutalnie naruszona przez Merlina, który podgląda bohaterki, deprecjonuje ich relację jako „naiwne eksperymenty młodych dziewcząt”¹⁵¹, a następnie narzuca się Viviane, całkowicie ignorując jej granice i wolę. Pisarka pokazuje w ten

¹⁵⁰ Tamże, s. 138. Co prawda język angielski nie pozwala stwierdzić, czy bohaterki miały na myśli jedynie ochronę dziewcząt („We will protect those who cannot protect themselves”), jednak ze względu na wyraźnie zarysowane wątki feministyczne oraz istotną rolę problematyki kobiecej w powieści zdecydowaliśmy się wyeksponować tę interpretację w tłumaczeniu.

¹⁵¹ Tamże, s. 201.

sposób dwa powiązane ze sobą problemy społeczne: doświadczenie molestowania ze strony starszego i wpływowego mężczyzny, dawnego mentora oraz systemowe umniejszanie relacji nieheteronormatywnych. Związek Morgany i Viviane zostaje zredukowany do efemerycznego flirtu – chwilowej zachcianki, pozbawionej emocjonalnej głębi i „prawdziwości”. Taka narracja odzwierciedla heteronormatywne przekonanie, że jedynie relacje z mężczyzną – najlepiej sankcjonowane małżeństwem i aktem penetracji – zasługują na społeczne uznanie. Wszystko, co wykracza poza tę normę, bywa postrzegane jako faza przejściowa, kaprys lub zabawa czy wyraz niedojrzałości. Scena ta demaskuje mechanizmy patriarchalne, które podważają kobiecą autonomię emocjonalną i seksualną, a zarazem sprowadzają intymność do wymiaru czysto cielesnego. Relacje kobiet – zarówno hetero-, jak i homoseksualne – zostają uprzedmiotowione i ocenione przez pryzmat użyteczności dla mężczyzn.

Równolegle autorka podejmuje temat zdrad małżeńskich oraz strukturalnego cierpienia kobiet funkcjonujących w związkach opartych na głębokiej nierówności płci, charakterystycznej dla realiów świata arturiańskiego, odwołującego się do feudalnych i wczesnośredniowiecznych modeli władzy oraz dynastycznej logiki małżeństwa. Ginewra, żona Artura, doświadcza emocjonalnej pustki i uprzedmiotowienia wpisanego w instytucję królewskiego związku: jej rola zostaje ograniczona do funkcji reprodukcyjnej i symbolicznej gwarancji ciągłości władzy. Król postrzega ją przede wszystkim jako przyszłą matkę dziedzica, nie zaś jako partnerkę, co unaocznia asymetrię relacji oraz systemowy charakter kobiecego usytuowania

w tym porządku społecznym. Jej wyznanie odsłania realia związku pozbawionego czułości. Artur „przychodzi do jej łóża z poczucia obowiązku”¹⁵², nie okazuje bliskości, gdyż przyjemności „królowie szukają gdzie indziej”¹⁵³. Seks elit władzy zostaje tu przedstawiony jako akt reprodukcyjny, nie relacyjny, co wpisuje się w patriarchalny model małżeństwa jako kontraktu biopolitycznego. Znaczące jest przepisanie postaci Ginewry – tradycyjnie antagonistki Morgany – jako kobiety lojalnej i empatycznej. Choć nie tworzy z Morganą bliskiej relacji, okazuje solidarność Viviane i bez wahania staje w jej obronie po ujawnieniu próby gwałtu ze strony Merlina. Jej postawa stanowi wyraźny kontrast wobec reakcji męskich bohaterów i przykład kobiecego wsparcia w sytuacji przemocy seksualnej. Zupełnie inaczej reaguje Artur, który bagatelizuje doświadczenie Viviane. W jego przekonaniu dopóki nie doszło do „faktycznego” aktu seksualnego, bohaterka nie ma prawa do poczucia krzywdy. Nawet możliwość gwałtu zostaje przez niego sprowadzona do problemu honoru, który należałoby „naprawić” poprzez zmuszenie Merlina do małżeństwa. Jego logika odsłania głęboko zakorzenione fallocentryczne myślenie, w którym przemoc seksualna nie jest traumą, lecz defektem społecznym kobiety, możliwym do skorygowania poprzez zamążpójście. To czytelne nawiązanie do współczesnych dyskursów bagatelizujących przemoc seksualną – podważających relacje ofiar, dezawuuujących ich doświadczenia i przerzucających odpowiedzialność na kobiety

¹⁵² Tamże, s. 159.

¹⁵³ Tamże.

(tzw. *victim blaming*). Choć takie rozumowanie pozostaje zgodne z historycznymi poglądami epoki, w której osadzona jest fabuła, trudno ignorować wyraźnie współczesną wymowę powieści. Menzies świadomie wykorzystuje średniowieczny kostium do krytycznego komentarza wobec aktualnych narracji normalizujących przemoc. Pokazuje, jak brak empatii i zrozumienia ze strony mężczyzn reprodukuje systemowe nierówności i utrwała milczenie wokół gwałtu. W kontraście do tego mechanizmu konsekwentnie eksponowana jest istota kobiecej solidarności. To właśnie relacje między kobietami – romantyczne, przyjacielskie i siostrzane – okazują się przestrzenią realnego wsparcia, sprawczości i oporu, możliwością budowy własnej tożsamości wymykającej się społecznym/męskim/patriarchalnym zasadom.

Młode kobiety, doświadczające dworu Artura jako przestrzeni nie tylko lekceważącej ich obecność, lecz także realnie zagrażającej ich bezpieczeństwu – poprzez ryzyko napaści seksualnej lub przymusowego małżeństwa – zaczynają planować ucieczkę. Plany bohatererek zostają zakłócone przez nagłe zniknięcie Ginewry. Zamierzają ruszyć jej na ratunek, jednak królową odnajduje tajemniczy rycerz Lancelot. Jego pojawienie się ma dla Morgany poważne konsekwencje: Artur decyduje się zaaranżować jej małżeństwo właśnie z nim. Morgana publicznie sprzeciwia się bratu, a następnie – działając impulsywnie – oskarża Ginewrę o romans z rycerzem. Artur rozkazuje uwięzić żonę w komnacie, a Lancelota zamknąć w lochu. Dręczone poczuciem winy kobiety postanawiają naprawić sytuację: Viviane uwalnia rycerza, Morgana zaś królową. Próba ucieczki kończy się jednak konfrontacją

z królewskimi strażami oraz samym Arturem. W trakcie starcia król zostaje raniony przez domniemanego kochanka Ginewry. Viviane wyprowadza Ginewrę i Lancelota z zamku tajnym przejściem pod jeziorem wiodącym do magicznej krainy. Ginewra odrzuca jednak możliwość schronienia w niej. Choć wyraża wdzięczność wobec Lancelota i przyznaje, że była nim zauroczona, jednoznacznie podkreśla, iż nie znają się na tyle długo, by zbudować związek. Wypowiedź ta stanowi wyraźną krytykę romansowej narracji o miłości od pierwszego wejrzenia, wskazując, że relacje wymagają czasu, wzajemnego poznania i stabilnych podstaw, a nie jedynie wdzięczności, impulsu czy chwilowej fascynacji. Co istotne, królowa nie chce również zostać napiętnowana jako cudzołożnica ani wejść w kolejny związek, w którym ponownie odebrano by jej wolność. Decyduje się wstąpić do zakonu, gdyż chce odkryć, „kim jest bez męża, bez żadnego mężczyzny”¹⁵⁴. Jej wybór został przedstawiony nie jako ucieczka od świata, lecz akt emancypacji. Zakon jawi się tu jako przestrzeń autonomii, rozwoju intelektualnego i duchowego, wolna od presji małżeństwa i macierzyństwa. Ginewra – przez całe życie przygotowywana do roli żony i matki – wybiera drogę samopoznania i kontemplacji. Istotne jest przy tym wyraźne odejście od tradycyjnych przedstawień zakonu jako miejsca przymusowej izolacji „nieposłusznych” kobiet¹⁵⁵. W powieści zostaje on zreinterpretowany jako przestrzeń możliwości

¹⁵⁴ Tamże, s. 300.

¹⁵⁵ Zob. M. Zatorska, *Średniowieczne klasztory żeńskie w polskiej prozie historycznej po 2000 roku (na wybranych przykładach)*, „Facta Ficta” 2019, nr 1.

– dobrowolnie wybrana forma życia, w pewnym stopniu oferująca swobodę i swego rodzaju bezpieczeństwo.

W finale dochodzi do ostatecznej konfrontacji między Viviane a Merlinem zakończonej zwycięstwem protagonistki. Odniesione przez nią rany okazują się jednak na tyle poważne, że wymagają magicznej interwencji – w konsekwencji kobieta zostaje trwale związana z jeziorem. Nie może powrócić do Camelotu ani rozpocząć wspólnego życia z Morganą. Równocześnie Artur, po przemyśleniu swoich wcześniejszych decyzji, mianuje siostrę doradczynią i współpracowniczką. Dla Morgany moment ten oznacza przełamanie dotychczasowej bariery wykluczającej ją z realnego uczestnictwa w życiu politycznym – przebicie szklanego sufitu, który do tej pory uniemożliwiał kobietom sprawowanie władzy w obrębie męskocentrycznego porządku królestwa. Bohaterka wykorzystuje nową pozycję jako narzędzie rzeczywistego wpływu, a nie jedynie symbolicznego dopuszczenia do rządów. Wobec tej sytuacji kobiety decydują się na związek na odległość. Viviane osiada na wyspie Avalon jako Pani Jeziora, natomiast Morgana ma ją regularnie odwiedzać. Ta rozdzielona, lecz emocjonalnie i duchowo spójna relacja unaocznia napięcie między obowiązkami politycznymi a osobistymi pragnieniami. Zarazem decyzja bohaterek jest świadectwem, że obie drogi nie muszą się wykluczać. Postfeministyczny wymiar ich wyborów nie sprowadza się jednak do prostego *empowermentu*, lecz podkreśla wagę kobiecych więzi i współpracy w realizacji własnych celów – zarówno osobistych, jak i społecznych.

Stworzona do wielkości

Inną narracją, w której kobieca relacja stanowi istotny wątek, jest trylogia¹⁵⁶ Emily H. Wilson o sumeryjskiej bogini Inannie – najsłynniejszym i najważniejszym żeńskim bóstwie starożytnej Mezopotamii¹⁵⁷. Jej imię prawdopodobnie wywodzi się z sumeryjskich określeń *Nin-ana* lub *Innin*, czyli „Pani Nieba”. Znak klinowy „nin” miał oznaczać „panią”, „królową”¹⁵⁸, używano go także w zapisie słowa „ereš”¹⁵⁹, mającego takie samo znaczenie, stąd częśćka ta pojawia się w imionach wielu bogiń. W najwcześniejszych tekstach pisanych Inanna pojawia się także jako Isztar (wcześniej Estar), natomiast jej akadyjskie imię jest spokrewnione z imieniem południowoarabskiego bóstwa Asztar i fenickiej bogini Astarte, z którą ją utożsamiano. 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 Kesh¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Inanna pojawiała się w literaturze polskiej jako bohaterka powieści *Inanna* (1986) Julitty Mikulskiej i *Anny In w grobowcach świata* (2005) Olgi Tokarczuk; zob. M. Głos, *Rebelianka. Inanna jako bohaterka polskich retellingów mitów sumeryjskich*, „Tematy i Konteksty” 2024, nr 14.

¹⁵⁷ Zob. J. Black, A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary*, London 1992, s. 108.

¹⁵⁸ J.A. Halloran, *Sumerian Lexicon*, wersja elektroniczna, s. 38, <https://www.sumerian.org/sumerian.pdf>

¹⁵⁹ Tamże, s. 54.

¹⁶⁰ Zob. D. Wolkstein, S.N. Kramer, *Inanna: Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*, New York 1983, s. 16.

Co istotne, pojawiająca się wielość zachowanych podań nie pozwala wyprowadzić klarownego rodowodu Inanny. Zazwyczaj przedstawia się ją jako córkę bóstw księżycowych: Ningal, jej matki, oraz Nanny, jej ojca¹⁶¹, rzadziej Anu, najważniejszego boga w sumeryjskim panteonie, lub Enlila, boga powietrza, czy Enkiego, odpowiadającego za życiodajne słodkie wody rzek¹⁶². Pewne jest, że jej siostrą była Ereszkigal, władczyni zaświatów, a bratem Utu – bóg słońca¹⁶³. Warto podkreślić, że w żadnym z zachowanych przekazów Inanna nie ma małżonka. Nawet bóg-pasterz, Dumuzi, który często bywa określany jako jej „mąż”, tworzy z nią bardzo niejednoznaczny związek i ostatecznie ginie z jej rąk¹⁶⁴.

Skomplikowana genealogia Inanny jest odzwierciedleniem złożonego charakteru bogini. Badacze i badaczki określają ją jako postać pełną sprzeczności, w pewnym wymiarze wręcz paradoksalną. Pojawiają się nawet stwierdzenia, że „pełne zdefiniowanie Inanny nie jest możliwe”¹⁶⁵.

¹⁶¹ J.M. Asher-Greve, *Images* [w:] J.M. Asher-Greve, J. Goodnick Westenholz, *Goddesses in Context. On Divine Powers, Roles, Relationships and Gender in Mesopotamian Textual and Visual Sources*, Freiburg 2013, s. 230.

¹⁶² J. Black, A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia...*, s. 108.

¹⁶³ Tamże.

¹⁶⁴ Mamy tutaj na myśli fabułę mitu *Sen Dumuziego*, w którym „mąż” bogini ma proroczy sen. Aby poznać jego sens i znaczenie, udaje się po radę do swojej siostry, Geszitaniny, która interpretuje go jako zły omen oraz zapowiedź zbliżającej się śmierci, która czeka go z rąk Inanny; zob. tamże, s. 109.

¹⁶⁵ L. Verderame, *La vestizione de Inanna* [w:] *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire*, red. S. Botta, Firenze 2009, s. 72, cyt. za: A. Amenta, *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu*

Fragmentaryczność źródeł uniemożliwia stworzenie koherentnego wizerunku bogini – synkretyczna natura Inanny wynika także z łączenia się w jej postaci cech i atrybutów wcześniejszych bóstw w procesie ich „stopniowej organizacji w panteon narodowy”¹⁶⁶. „Osobowość” Inanny składa się z różnych, bardzo często antynomicznych aspektów. Zazwyczaj pełniła funkcję bogini wojny i nosiła przydomki „niszczycielki obcych ziem”¹⁶⁷ oraz „heroicznej zwyciężczyni”¹⁶⁸. Wówczas przedstawiano ją z „łukiem i strzałami, w towarzystwie lwa, a nawet z brodą”¹⁶⁹, a także jako kobietę, która – dosłownie – przekracza granice płci i realizuje się w stereotypowo „męskim” zajęciu, jakim było prowadzenie wojen¹⁷⁰. Jak podkreśla Gwen-dolyn 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 – przyp. autorski] jak matka. Pozostała przede wszystkim boginią miłości seksualnej, a nie małżeńskiej. Reprezentuje siłę płodności, a nie sam proces narodzin. Dopiero w okresie postsumeryjskim Inanna

o bogini Inannie w „Annie In w grobowcach świata” Olgi Tokarczuk, tłum. A. Cypko [w:] Boginie, bohaterki, syreny i pajęczyce..., s. 127.

¹⁶⁶ J. Black, A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia...*, s. 98.

¹⁶⁷ Tamże.

¹⁶⁸ Tamże.

¹⁶⁹ A. Amenta, *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie w „Annie In w grobowcach świata” Olgi Tokarczuk...*, s. 128.

¹⁷⁰ Zob. B. Alster, *An Aspect of „Enmerkar and the Lord of Ar-rata”*, „Revue d’Assyriologie” 1973, nr 2, s. 109.

stała się bóstwem zdolnym do współodczuwania ludzkiej nędzy, będąc ofiarą upokorzenia i cierpienia¹⁷¹.

W innych opisach jest ona patronką seksualności, głównie seksu pozamałżeńskiego i prostytucji, zwłaszcza w ujęciu sakralnym, dlatego nosi tytuł hieroduli niebios¹⁷². Zasygnalizowane antynomie w wizerunku Inanny pozwalają określić ją jako postać liminalną, która:

¹⁷¹ G. Leick, *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*, New York – London 2003, s. 87.

¹⁷² 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*. Francuski historyk dowodzi, że pierwsze kobiety, które w Sumerze oddawały się prostytucji sakralnej, aby uczcić Innanę, były „kobietami bezpłodnymi”. Nie mogąc zapewnić potomstwa jednemu partnerowi, znalazły swoje miejsce w społeczeństwie, służąc bogini i jednocześnie stając się małżonkami wszystkich mężczyzn; por. 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 istotny wpływ Inanny na tzw. kulturę BDSM (*body domination & sadism and masochism*). Bogini stała się archetypem dominatrix/ dominy (kobiety dominującej w seksuabawach z kręgu BDSM). Jest to szczególnie widoczne w micie *Inanna i Ebiha*, w którym Inanna zmusza mężczyzn – bogów i ludzi – do seksualnego poddania się jej, a także chłostuje biczem tańczące wokół niej kobiety. Jak zauważa Anne Nomis, stało się to ważnym elementem w późniejszym kulcie, ponieważ taki rodzaj tortur miał zadowalać boginię. Chłostanie ustawało, kiedy tańczące błagały o „litość”, co stało się „hasłem bezpieczeństwa” w seksie BDSM; zob. A.O. Nomis, *The History and Arts of Dominatrix*, London 2013, s. 53.

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 normatywne¹⁷³.

Właśnie taki wizerunek bogini zainteresował krytyczki feministyczne, które okrzyknęły Inannę najpotężniejszym bóstwem w panteonie sumeryjskim¹⁷⁴. Simone de Beauvoir podkreślała jej znaczenie w kulturze, twierdząc, iż bogini celowo została zmarginalizowana przez patriarchat na rzecz bóstw męskich¹⁷⁵. W podobnym tonie wypowiedziało się wiele innych badaczek i pisarek, np. Tikva Frymer-Kensky, która nazwała Inannę postacią marginalną, ucieleśniającą „nieakceptowany społecznie archetyp nieudomowionej, niezwiązanej kobiety”¹⁷⁶. Ta teza została podważona przez pisarkę Johannę Stuckey oraz asyriolożkę Julię M. Asher-Greve, które skrytykowały m.in. przyjętą przez badaczek metodologię, niewielki korpus tekstów źródłowych i zastosowanie tzw. „teorii lustra”, zakładającej, że pozycja bogiń w danym panteonie jest odzwierciedleniem pozycji kobiet w społeczeństwie¹⁷⁷.

¹⁷³ R. Harris, *Inanna-Ishar as Paradox and a Coincidence of Opposites*, „History of Religion” 1991, nr 3, s. 263.

¹⁷⁴ Zob. L.M. Pryke, *Ishar*, Sydney 2017, s. 196–197.

¹⁷⁵ Zob. S. de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2014, s. 89–95.

¹⁷⁶ T. Frymer-Kensky, *In the Wake of the Goddesses: Women, Culture and the Biblical Transformation of Pagan Myth*, New York 1992, s. 29.

¹⁷⁷ L.M. Pryke, *Ishar...*, s. 196.

Do przeprowadzenia analizy postaci Inanny w powieści Wilson niezbędne jest scharakteryzowanie niektórych wprowadzonych przez autorkę bóstw (Anunnaki): Ana, króla bogów i bogiń, władcę nieba¹⁷⁸, ojca Enkiego i Enlila, pradziadka Inanny; Nammu, królową bogów i bogiń, żonę Ana¹⁷⁹, prababkę Inanny, matkę Enlila i Enkiego; Enkiego, boga wód i mądrości, dziadka Inanny od strony matki; Ningal i Nannę, bóstwa księżycowe, rodziców Inanny oraz Ereszkigal, boginię podziemia, siostrę Inanny. Poza Anunnaki Wilson przywołuje także półbóstwa: Dumuziego, przyszłego męża Inanny, jego siostry-kochanki Gesztinannę (oboje są dziećmi Enkiego), Gilgamesza, Ninszubur, *sukkal*¹⁸⁰ Inanny, wojowniczkę z północnoafrykańskiego plemienia. W wersji Wilson Anunnaki zostali zesłani na banicję, gdy Enlil uwiódł małą Ninlil. Czyn Enlila wzbudził gniew jej matki – zabrała dziecko, które urodziła córka, i wygnała wszystkich Anunnaki na Ziemię, zamykając przed nimi bramy Niebos. To właśnie na Ziemi, jako jedyna, przyszła na świat Inanna.

¹⁷⁸ P.A. Beaulieu, *The Pantheon of Uruk During The Neo-Babylonian Period*, Leyden 2003, s. 115; X. Wang, *The Metamorphosis of Enlil in Early Mesopotamia*, Münster 2011, s. 15.

¹⁷⁹ J.F. de Lapérouse, *Stone Sculpture Production [w:] Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, red. J. Aruz, R. Wallenfels, New York 2003, s. 65; J. Krul, *The Revival of the Anu Cult and the Nocturnal Fire Ceremony at Late Babylonian Uruk*, Leyden 2018, s. 10.

¹⁸⁰ *Sukkal* oznaczało kogoś, kto pełnił funkcję urzędniczą/doradczą/służebną wobec bóstwa nadrzędnego; zob. M.B. Hundley, *Here a God, There a God: An Examination of the Divine in Ancient Mesopotamia*, „Altorientalische Forschungen” 2013, nr 1, s. 91.

Wyjątkowe narodziny¹⁸¹ bogini są celebrowane przez członków i członkinie jej rodziny. Skłaniają nawet Ana, króla Anunnaki, jej pradziadka, do przybycia do Ur i nadania dziecku *mee*. *Mee* (lub *me*) były zbiorem boskich praw porządku organizujących świat sumeryjski. Wedle niektórych źródeł nie przynależały do poszczególnych bóstw, lecz miejsc/miast¹⁸². W powieści zostały ukazane jako wykonane z metalu ozdoby noszone na rękach jako opaski lub bransolety:

– Nazwiemy ją boginią miłości – powiedział. Pochylił się, a jego broda podrapała mnie w policzek. – Miłości i wojny – wyszeptał. – Nie zapomnij o tej drugiej części.

[...]

– Już teraz krążą o niej opowieści. Mówią, że zostanie wielką boginią. Królową Nieba i Ziemi. Większą nawet ode mnie. [...] – To jest *mee* miłości – powiedział An, kładąc jeden ogromny palec na mojej bransoletce. – To niegdyś była wielka broń Nieba. A teraz stanie się *mee* Inanny, bogini miłości¹⁸³.

Dorastająca Inanna jest empatyczna, posłuszna, momentami naiwna, co czyni ją szczególnie podatną na przemoc

¹⁸¹ Za genezę narodzin Inanny kryje się jeszcze jedna tajemnica. Jej matka, Ningal, kiedy była w ciąży, spożyła w tajemnicy cały dostępny w krainie *melam* – substancję nadającą boskości. To pierwszy, lecz niejedyny przejaw sprawczości żeńskich bóstw sumeryjskich, które w powieściach często odgrywają bardziej znaczącą rolę niż bóstwa męskie.

¹⁸² S.N. Kramer, *The Sumerians: Their History, Culture, and Character*, Chicago 1963, s. 122.

¹⁸³ E.H. Wilson, *Inanna*, London 2023, s. 17–18.

wpisaną w patriarchalne struktury władzy. Gdy rodzice decydują się wysłać ją do miasta Eridu, rządzonego przez Enkiego – władcę, który „zgwałcił cztery własne córki, gdy zostawiła go żona, Ninhursag”¹⁸⁴ – początkowo protestuje, lecz ostatecznie podporządkowuje się: „ojcze, powiedz mu nie. Powiedz, że nie może mnie mieć. [...] Tyle się mówi o tym, jaka jestem cenna. A oto, ile naprawdę jestem warta”¹⁸⁵. Cytat ten obnaża mechanizm redukcji wartości kobiety do funkcji polityczno-mażeńskiej – nawet w przypadku bogini – oraz świadomość bohaterki. Do wyjazdu przekonuje ją matka, która – choć pełna troski – reprodukuje logikę systemu, nakazując córce odegrać rolę narzuconą przez męską władzę. W Eridu dochodzi do seksualnego wykorzystania bohaterki przez jej dziadka, Enkiego. Choć Inanna formalnie „wyraża zgodę”, narracja jednoznacznie wskazuje na brak realnej sprawczości – posłuszeństwo wynika z akceptacji swej roli i internalizacji przemocy, nie z autonomicznej decyzji.

Późniejsze małżeństwo z Dumuzim oraz przyszła funkcja najwyższej kapłanki wpisują Inannę w porządek sakralnej seksualizacji kobiecego ciała. Co istotne, bohaterka próbuje odzyskać kontrolę nad tą rolą, traktując ją z ironią i wyrażając własne potrzeby – „mam nadzieję, że uszczęśliwisz moją wulwę”¹⁸⁶ – co można odczytać jako gest feministycznego zawłaszczenia języka seksualności. Jednak relacja z mężem okazuje się pusta i instrumentalna, co prowadzi Inannę ku emocjonalnej bliskości z Gilgameszem.

¹⁸⁴ Tamże, s. 96.

¹⁸⁵ Tamże, s. 98.

¹⁸⁶ Tamże, s. 188.

W reinterpretacji Wilson nie jest to historia odrzuconej kochanki i zemsty, lecz opowieść o relacji opartej na wsparciu i wzajemnym uznaniu. Gilgamesz nie odbiera Inannie mocy – przeciwnie, zachęca do jej samodzielnego wypracowania. Inanna nie jest jeszcze boginią wojny, ale już nie jest wyłącznie narzędziem miłości. Jej droga dopiero się zaczyna, lecz autorka jednoznacznie przesuwając akcent z przeznaczenia i podporządkowania cudzym decyzjom na proces kształtowania podmiotowości – przez świadomość przemocy, krytykę jej normalizacji oraz stopniowe budowanie sprawczości poza patriarchalną legitymizacją.

W tym samym czasie jej matka zostaje pojmana i uwięziona przez Enkiego za kradzież *melam*. W więzieniu przebywa razem z wojowniczką Ninszubur, którą prosi o odnalezienie Inanny i przekonanie jej do spotkania z jej siostrą, Ereszkigal, gdyby udało jej się zbiec z lochu Enkiego. Tak też się staje i bohaterka dociera do Uruk w poszukiwaniu młodej bogini. Spotkanie z Ninszubur i poznanie prawdy o losach matki wyzwala w Inannie gniew, a w konsekwencji przebudza się jej *mee* wojny. Nakazuje jej zstąpienie do królestwa Ereszkigal, nazywanego także światem podziemnym (ang. „Great Below”, Niebiosy były określane „Great Above”), zaświatami, Mrocznym Miastem, Kur lub Ganzir. Protagonistka liczy na to, że siostra pomoże jej „lepiej zrozumieć, co moje *mee* potrafi robić, zanim spróbuję uratować moją matkę z niewoli Enkiego. [...] I wtedy zrozumieć, czym jest moc i jak ją osiąść – tak, by jeśli kiedykolwiek miałabym własną córkę, nikt nie mógł mi jej odebrać”¹⁸⁷. Ten cytat jednoznacznie wpisuje

¹⁸⁷ Tamże, s. 278–283.

narrację w logikę czwartej fali feminizmu – trauma reprodukuje się międzypokoleniowo, a sprawczość kobiet rodzi się z potrzeby przerwania tego cyklu.

Wspólna wędrówka Inanny i Ninszubur przebiega równolegle z rozwojem relacji ich siostrzeństwa – opartej na wzajemnym wsparciu, obietnicach i lojalności. Inanna jawi się tu jako coraz bardziej świadoma swojej przyszłej pozycji i prawa do władzy („kiedy stanę się Królową Nieba i Ziemi, pójdziemy odnaleźć twojego Potte, chłopca, którego adoptowałaś, i sprowadzimy go z powrotem tutaj, do Sumeru. [...] To święta przysięga, Ninszubur. Wieczna obietnica bogini”¹⁸⁸), a zarazem swobodnie przekraczająca granice cielesności („odprawiam nago rytuały w świątyni [...] to dla mnie nic”¹⁸⁹). Nagość nie jest tu oznaką słabości lub podporządkowania, lecz zostaje znormalizowana. Kobiety docierają do odzwierciedlonego podziemnego świata, zwanego Neti. Ten, zgodnie z wolą Ereszkigal, początkowo odmawia wstępu. Bogini jednak nie ustępuje i nakazuje mu przeprowadzenie się przez siedem bram do Mrocznego Miasta. Podczas wędrówki rozbiera się, by wstąpić naga do królestwa. Inanna nie może liczyć na ciepłe przyjęcie i siostrzaną pomoc – zostaje zamordowana przez demony Ereszkigal i zawieszona na haku. Nie żyje, a zarazem nie jest martwa, błądzi w krainie pomiędzy, w której spotyka swoją prababkę, Nammu. Królowa bogów prowadzi wnuczkę ku krainie żywych. Spotkanie Inanny z Nammu w świecie podziemnym pełni funkcję zarówno mitologiczną, jak i psychologiczną.

¹⁸⁸ Tamże, s. 311.

¹⁸⁹ Tamże, s. 300.

Nammu, jako prababka i władczyni Anunnaki, symbolizuje fundament, na którym opierają się moc i tożsamość Inanny. Nie jest to zwykłe spotkanie rodzinne, lecz konfrontacja z pierwotnym źródłem władzy, świadomości i odpowiedzialności. Poprzez dialog z Nammu młoda bogini otrzymuje potwierdzenie swojej wyjątkowości oraz dziedzictwa, które łączy ją z linią boskich przodków: „wiedziałam o tobie, Inanno. Wieści do mnie dotarły. Ale zbyt późno pojęłam, co możesz uwolnić”¹⁹⁰.

Rezurekcja Inanny to proces symbolicznego rozproszenia i porzucenia dotychczasowej tożsamości (reprezentowanej przez obnażenie się przed siedmioma bramami i śmierć) oraz ponownego jej scalenia. Bohaterka dokonuje ostatecznej integracji swojej osobowości. Powracając na ziemię, zyskała nową świadomość i przekroczyła granice dawnych ograniczeń. Ożywiona protagonistka zmienia Ninszubur w półboginię, a po powrocie do Uruk czyni ją swoją *sukkal*. Ponadto skazuje Dumuziego na wygnanie do królestwa Ereszkigal w zamian za swoje uwolnienie. Swoją władzę egzekwuje bezwzględnie – zesłanie ma być karą za kłamstwa na temat bezpieczeństwa jej matki i zaniedbania w roli męża. Nie reaguje też, gdy żołnierze dopuszczają się przemocy na siostrze-kochance Dumuziego, Gesztinannie, za ukrywanie go: „żołnierze ją torturowali. Powiedziano mi, że wylali na jej wulwę roztopioną smołę. Jednak nie wydała swojego brata. [...] Myślałam, że będzie zła [Inanna – przyp. autorski] na mężczyzn, którzy to zrobili, ale nie powiedziała o tym więcej ani słowa”¹⁹¹.

¹⁹⁰ Tamże, s. 396.

¹⁹¹ Tamże, s. 444–445.

Gdy przyrzeczenie dane Ereszkigal zostaje wypełnione, Inanna planuje zemstę na Enkim: „najpierw zmiążdżymy Enkiego, a potem uwolnimy moje lwy [...]. A potem ukradniemy wielki arsenał broni Enkiego. I wtedy naprawdę zostanę królową Uruk. [...] Nie muszę go zabijać [...]. Wystarczy, że go upokorzę i ukradnę jego arsenał. Daruję mu życie. To będzie moja wdzięczność dla niego za pomoc”¹⁹². To gest wyraźnie postfeministyczny i polityczny: nie chodzi o obalenie systemu poprzez destrukcję, lecz o jego przejście, przetworzenie i wykorzystanie na własnych warunkach. Inanna nie staje się „lepszym” władcą – staje się władczynią, która zna cenę mocy i decyduje się ją ponieść.

Dalsze działania Inanny nawiązują do mitu *Inanna i Enki*. Bohaterka, razem z Ninszubur, udaje się do Eridu, by „upokorzyć mojego dziadka, Enkiego, pana mądrości, kata, gwałciciela i mordercę”¹⁹³. W trakcie podróży odkrywa, że dzięki *mee* udaje jej się manipulować dziadkiem – wywołać w nim miłość i uwielbienie, a w konsekwencji zmusić do przekazania broni. To świadectwo przemiany Inanny – od dziewczyny podporządkowanej cudzym decyzjom do postaci autonomicznej, świadomej własnej siły i gotowej ją wykorzystywać. Przestaje być narzędziem boskich strategii i zaczyna działać jako suwerenna jednostka. Uwięzienie jej matki pełni tu funkcję katalizatora: wzbudza w bohaterce potrzebę zemsty, która może zostać zrealizowana tylko wówczas, jeśli sięgnie po swoje dziedzictwo – związane zarówno z miłością,

¹⁹² Tamże, s. 459.

¹⁹³ E.H. Wilson, *Gilgamesh*, London 2024, s. 38.

jak i z wojną. Zarazem nie staje się bezwzględna – odmawia zabicia Enkiego, mimo że nalega na to Ninszubur, wiedząc, że gdy im dalej znajdą się od boga mądrości, tym wpływ Inanny na niego będzie mniejszy. Rzeczywiście „przebudzony” Anunnaki wysyła za nimi pościg. Gdy statek, którym odpływają kobiety, zostaje zaatakowany Inanna nieświadomie wyzwala w sobie moc:

- Wszyscy się ciebie teraz boją – powiedziała Ninszubur. – Moc łała się z ciebie. Rzeka się zagotowała. Trzciny płonęły na całe mile wokół.
- Tak – uniosłam brwi i uśmiechnęłam się do niej. – Zawsze mówiłaś, że jestem wiedźmą.
- Wiedziałam, że jesteś wiedźmą. Teraz wiem, że jesteś wielką wiedźmą – pochyliła się i ujęła moje dłonie w swoje. Poczułam zapach cytrusów.
- Żyjesz – powiedziałam, uśmiechając się do niej¹⁹⁴.

W powyższym cytacie można dostrzec nie tylko świadectwo potęgi młodej bogini, która jest jej w pełni świadoma, ale i jej postępującej relacji z Ninszubur. Kobiety są towarzyszkami podróży, ale też troszczą się o siebie i strzegą nawzajem swojego życia. „Nie pozwolę im cię skrzywdzić”¹⁹⁵, wspomina Inanna w momencie ataku. Można zatem domniemywać, że gniew bogini został wywołany przez strach o jedną z najbliższych osób. Gdy podczas poszukiwań Potty, adoptowanego syna wojowniczk, zostają zaatakowane przez Nergala, wrogiego im boga zarazy, dochodzi do kolejnej przemiany protagonistki będącej efektem pogłębiającej się relacji z przyjaciółką.

¹⁹⁴ Tamże, s. 167.

¹⁹⁵ Tamże, s. 163.

Inanna, pewna, że Ninszubur nie żyje, wpada we wściekłość, wyzwalającą w niej nie tylko nieznane jej dotąd cechy charakteru i pragnienia, ale i niezwykłą moc, o której do tej pory nie miała pojęcia:

wiedza o tym, co spotkało Ninszubur, zmieniła się w lód w miejscu, gdzie wcześniej miałam serce. [...] Prawda jest taka, że dotąd jedynie bawiłam się w wojnę. Byłam dzieckiem, które igrało z zabawką. Teraz moje prawdziwe ja zaczęło się we mnie formować. Byłam otchłanią dla zbłąkanych. Pułapką na niegodziwych. Jadem atakującego węża. Byłam wściekłą, pędzącą powodzią, która nie zostawia za sobą niczego. Byłam samą wojną. [...] Byłam królową, która upokarza góry, zostawiając po nich jedynie gruz. Boginią, która rozdziera pasma górskie. Wszyscy odtąd będą przede mną klękać¹⁹⁶.

Bohaterka podąża do Mrocznego Miasta w celu zabicia Nergala, który próbuje uciec do Niebios. Zabija swego brata, a niemalże także babkę, próbujących ją powstrzymać przed wymierzeniem sprawiedliwości. Nergal ostatecznie przekracza ósmą bramę przed zaznaniem gniewu protagonistki.

Inanna działa w imię nowej wizji porządku i sprawiedliwości, której staje się centrum. *Mee* nie jest już tylko mitemologiczną „esencją boskiego porządku”, staje się narzędziem psychicznej i politycznej kontroli. Używa go, by zdobyć wpływy i podporządkować sobie innych – również Enkiego. Bywa bezwzględna, ale jej okrucieństwo jest osadzone w logice mitologicznego i historycznego (np. kodeks Hammurabiego) porządku, gdzie zemsta

¹⁹⁶ Tamże, s. 391–395.

i kara są elementami sprawiedliwości. Moment utraty Ninszubur i wyzwolenia gniewu jako nowej, surowej mocy symbolizuje jej duchowe i emocjonalne przebudzenie. Jej walka, a także zwrócenie się przeciwko rodzinie, świadczy o zerwaniu z przeszłością i podjęciu nowej, radykalnej drogi. „Jestem silniejsza bez miłości”¹⁹⁷, twierdzi bohaterka, lecz nie jest to prawda. Pisarka w kreacji młodej bogini osiągnęła balans między jej mocami miłości i wojny. To nie przełamanie tabu życia i śmierci warunkuje przemianę Inanny w boginię wojny, lecz uczucia. Kluczowymi momentami jej metamorfozy są: strach o uwięzioną matkę i chęć zemsty na Enkim (pierwsze przebudzenie *mee*), obawa o życie Ninszubur (niekontrolowane uwolnienie mocy) i w końcu przeświadczenie o utracie towarzyszk (wyzwolenie potęgi). Miłość i wojna nie są zatem przeciwstawnymi wartościami, lecz jedna katalizuje drugą. To ciekawe spojrzenie na postać Inanny zarówno w kontekście postfeminizmu, jak i czwartej fali feminizmu, gdyż bohaterka nie jawi się jako jednostka wykorzystująca swoją potęgę dla osiągnięcia władzy lub chwały, lecz osoba bardzo emocjonalna i lojalna wobec najważniejszych kobiet w jej życiu, sięgająca po swoje dziedzictwo w ich obronie lub akcie zemsty. Kobięce postaci nie są biernymi uczestniczkami boskiego czy społecznego porządku; to aktywne bohaterki walczące o podmiotowość i wolność w świecie zdominowanym przez przemoc, prawo i hierarchię. Biorą udział w obronie, podejmują decyzje o charakterze politycznym i wojennym, a ich losy są przedstawiane z dużą głębią psychologiczną i emocjonalną.

¹⁹⁷ Tamże, s. 459.

I.2. O kobiecej genealogii

Drugą grupę stanowią powieści, w których centrum stanowią relacje między córkami a matkami lub dalszymi przodkiniami. Będą nas interesować postacie Rei Sylwii, bohaterki rzymskiej mitologii, matki Remusa i Romulusa, z utworu *Mother of Rome* (2025) Lauren J.A. Bear oraz Demeter i Kory-Persefony¹⁹⁸ z powieści *Winter Harvest* (2023) Ioanny Papadopoulou, *Neon Gods* (2021/2022) Katee Robert i *Girl, Goddess, Queen* (2023) Bei Fitzgerald.

Matka Imperium

Rea Sylwia (znana również jako Ilia) według Tytusa Liwiusza była córką Numitora¹⁹⁹, króla miasta Alba Longa (założonego przez Askaniusza). Gdy jej stryj Amulius

¹⁹⁸ Losy tych dwóch bogiń są współcześnie często reinterpretowane. Można wymienić np. *No Season but the Summer* (2023) Matildy Leyser, *Seeds* (2024) Angie Paxton czy *Daughters of Olympus* (2024) Hannah Lynn. W Polsce pojawił się retelling *Hades. Król Podziemia* (2024) Moniki Magoskiej-Suchar oraz opowiadania *Znałaś tylko Korę* Elżbiety Cherezińskiej i *Letniczka* Dominiki Słowik ze zbioru *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet* (2022). O powieści Magoskiej-Suchar zob. M. Głos, *Mitologiczni celebryci. Prolegomena do badań nad retellingami mitów greckich w polskiej prozie ostatniego ćwierćwiecza*, „Tekstualia” 2025, nr 4.

¹⁹⁹ „Miał on dwóch synów, Numitora i Amuliusza. [...] Amuliusz wypędził brata i sam zasiadł na tronie. [...] męskie potomstwo brata zgładził, a córkę tegoż, Reę Sylwię, skazał na wieczyste dziewictwo, czyniąc ją, niby dla zaszczytu, westalką”; Tytus Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*, 1.3, tłum. A. Kościółek, Wrocław 1968, s. 9.

podstępem zdetronizował brata i zamordował bratanka, została zmuszona do zostania westalką – dziewiczą kapłanką bogini Westy – aby nie mogła urodzić dziedzica. Gdy udała się do pobliskiego gaju po wodę, została zgwałcona przez boga Marsa²⁰⁰. Z tego aktu mieli narodzić się Remus i Romulus. Amulius rozkazał utopić chłopców w Tybrze, a ich matkę uwięzić. Niemowlętami zaopiekowała się wilczyca kapitolńska (*lupa*), późniejszy symbol Rzymu i zwierzę poświęcone Marsowi²⁰¹. Rea uniknęła śmierci dzięki wstawiennictwu swej kuzynki, Anto²⁰², lecz z rozpaczy popełniła samobójstwo, topiąc się w rzece (według innych wersji przeżyła, lecz nie miała już wpływu na losy potomstwa). Gdy jej synowie dorośli, obalili stryja-uzurpatora, a Romulus założył Rzym.

W powieści Rea zyskuje większą sprawczość – przeciwstawia się boskim i ludzkim wyrokom, próbując samodzielnie kształtować swój los: „bogowie szepczą imię dziewczyny; ona przeklina ich wszystkich”²⁰³. Uważa się za osobę predestynowaną do wielkich czynów, której przyszłość została zapisana w gwiazdach: „do czego zostałam stworzona i jak wypełnić swoje przeznaczenie?”²⁰⁴.

²⁰⁰ B.G. Niebuhr, *The History of Rome*, tłum. J.C. Hare, C. Thirlwall, Cambridge 1828, s. 184.

²⁰¹ R.W. Mathisen, *Ancient Roman Civilization: History and Sources*, New York 2019, s. 69.

²⁰² „Nie poniosła jednak śmierci dzięki wstawiennictwu córki królewskiej Antho, która uprosiła ojca o łaskę”; Plutarch, *Romulus* 3 [w:] tegoż, *Żywoty równoległe*, t. I, tłum. K. Korus, Warszawa 2004, s. 138–139.

²⁰³ L.J.A. Bear, *Mother of Rome*, New York 2025, s. 1.

²⁰⁴ Tamże, s. 9.

Jej pewność siebie wynika w dużej mierze z sytuacji osobistej. Została wychowana w kochającej, troskliwej rodzinie, która wspierała jej rozwój i dawała poczucie bezpieczeństwa, a zarazem już w młodym wieku doświadczyła straty – jej matka i brat zmarli na zarazę, co odcisnęło piętno na jej psychice. Gdy Rea ma osiemnaście lat, w wyniku spisku ginie jej najmłodszy brat, a ojciec pogrąża się w rozpacz. Sytuację wykorzystuje stryj i przejmuje władzę w Alba Longa, natomiast dziewczyna wbrew swej woli zostaje odesłana do westalek i poprzysięga zemstę na Amuliusie: „pewnego dnia wrócę – przysięgła. – I zjem twoje serce”²⁰⁵.

Pierwszym dowodem podmiotowości Rei jest nieposłuszeństwo podczas rytualnej nocy, którą miała spędzić w leśnej grocie, oddając się modlitwom. Zamiast tego wzywa Marsa – który od dawna obserwuje ją pod postacią czarnego wilka – i decyduje się spędzić z nim noc. W przeciwieństwie do narracji mitycznej nie dochodzi do gwałtu, lecz konsensualnego, zainicjowanego przez kobietę współżycia: „powiedziałaś, bym wezwiała cię, gdy będę potrzebować czegoś, co możesz mi dać [...]. Nie wstąpię tam jako dziewica”²⁰⁶. Decyzja jest znakiem buntu, formą odzyskania kontroli nad własnym ciałem odebranej jej przez znienawidzonego krewnego. W jej działaniu przejawia się nie tylko aspekt cielesny, lecz przede wszystkim całkowita suwerenność, wyrażona poprzez świadomą i dobrowolną decyzję, będącą pierwszym krokiem ku wyzwoleniu. Mars spełnia prośbę

²⁰⁵ Tamże, s. 76.

²⁰⁶ Tamże, s. 87.

kobiety i przepowiada jej przyszłość: „jestem zadowolony, że mój syn będzie miał tak silną matkę”²⁰⁷. I choć królewna nie zachodzi w ciążę tej nocy, proroctwo zostanie dopełnione.

Rea wypowiada stryjowi wojnę, która będzie kontynuowana również w szeregach westalek mimo pozorów posłuszeństwa. I choć nie wie jeszcze, w jaki sposób wywalczy wolność i odzyska dobre imię swojej rodziny, pielęgnuje w sobie nienawiść do uzurpatora i nieposłuszeństwo:

- Modliłaś się?
O wojnę.
Rea przytaknęła.
- Kąpałaś się?
Razem z nim.
Potaknięcie.
- I obmyłaś swe włosy?
Jej głowa odchyliła się do tyłu, gdy jego dłonie odnalazły ją pod powierzchnią.
- Tak, Najwyższa Kapłanko²⁰⁸.

Bohaterka jest zaangażowana w codzienne obowiązki kapłanek oraz ich obrzędy, między innymi ku czci Kybele, frygijskiej bogini, której kult przywędrował z Anatolii do kontynentalnej Grecji, gdzie utożsamiano ją z boginią Reą, a następnie do Italii. Była nazywana boginią-matką, Matką Gór, Matką Idajską (od poświęconej jej góry Ida w Troadzie) i Wielką Matką (*Magna Mater*). Miała pośredniczyć między tym co znane i nieznane, dzikie i cywilizowane,

²⁰⁷ Tamże, s. 90.

²⁰⁸ Tamże, s. 98–99.

żywe i martwe²⁰⁹. Jej atrybutami były lew i sokół. Rzymianie, uznający się za potomków Eneasza, przejęli jej kult. Kybele będzie ważna również w historii Rei – czcila ją jej matka, modły do niej wznoszą także kapłanki Westy.

Protagonistka ponownie spotyka się z Marsem podczas id październikowych i tym razem zachodzi w ciążę. Jej odmienny stan zostaje odkryty, a Rea skazana na uwięzienie. Mimo groźby śmierci²¹⁰ i społecznego ostracyzmu, w rozmowie z ojcem zdecydowanie podkreśla, że nie została zgwałcona, lecz dobrowolnie współżyła z Marsem: „nie skrzywdził mnie. Przywołałam go”²¹¹. Stanowczo artykułuje swoją autonomię, akcentując własną podmiotowość i prawo do decydowania o ciele oraz losie. Jej deklaracja mająca cechy postfeministyczne nie tylko neguje mitologiczną narrację o przemocy seksualnej, ale przede wszystkim stanowi akt samookreślenia i przejęcia odpowiedzialności za własne wybory. Rea, odrzucając rolę ofiary, wyraźnie manifestuje swoją siłę sprawczą – ukazuje siebie nie jako przedmiot boskiego kaprysu, lecz jako aktywną uczestniczkę wydarzeń, która intencjonalnie i ze świadomością konsekwencji podjęła decyzję o seksie z wybranym przez siebie partnerem. Tak skonstruowana postać wpisuje się w szerszy nurt interpretacji mitów, w których kobieta nie jest jedynie pasywnym narzędziem przeznaczenia lub rodzinnej polityki, lecz

²⁰⁹ L.E. Roller, *In Search of God the Mother: The Cult of Anatolian Cybele*, Berkeley – Los Angeles 1999, s. 110–114.

²¹⁰ M. Beard, *The Sexual Status of Vestal Virgins*, „The Journal of Roman Studies” 1980, nr 70.

²¹¹ L.J.A. Bear, *Mother of Rome...*, s. 154.

istotą zdolną do samodzielnych działań i wyborów, nawet wbrew normom narzuconym przez patriarchalne społeczeństwo.

Dziewczyna doświadcza nie tylko ludzkiej wrogości, lecz także boskiego niezadowolenia – gdy próbuje ponownie wezwać Marsa i poprosić go o pomoc, objawia się jej rozgniewana Westa. Rea nie okazuje lęku, przeciwnie, zachowuje godność i stanowczość, co podkreśla jej odrzucenie roli pokornej kapłanki: „tak mi przykro, że urodziłam się kobietą i że odmówiłam pójścia na rzeź jak owca. – Gdyby Rea wciąż miała włosy, zarzuciłaby je przez ramię. – Bo kobiety nie są twoimi owcami, Westo. Jesteśmy wilczycami. [...] Widziałas mój uśmiech – wyszeptała Rea: do siebie, do nikogo, do wszystkich. – Zapamiętaj moje zęby”²¹². Scena konfrontacji Rei z Westą uruchamia wielowarstwowy porządek znaczeń, silnie zakorzeniony w rzymskiej symbolice religijnej oraz w społecznej funkcji kultu westalskiego. Westa, jako strażniczka ogniska domowego, czystości i ciągłości wspólnoty, reprezentuje nie tylko boski autorytet, lecz także system norm oparty na absolutnej kontroli kobiecego ciała i podmiotowości. Status westalki – istoty wyłączonej z porządku świeckiego, pozbawionej włosów jako znaku indywidualności i seksualności – wiązał się z wymogiem bierności, bezwzględного posłuszeństwa oraz rytualnej aseksualności, której naruszenie karano pogrzebaniem żywcem. Gniew Westy wobec Rei można zatem odczytać jako reakcję systemu sakralnego na akt nieposłuszeństwa, który podważa fundamenty tej religijno-politycznej konstrukcji.

²¹² Tamże, s. 165.

Rea, nie okazując ani lęku, ani skruchy, świadomie odrzuca rolę pokornej kapłanki i kwestionuje narzucony jej wbrew woli status emanacji bogini. Jej gest – przywołany w narracyjnym detalu hipotetycznego zarzucenia włosów przez ramię – staje się symbolicznym odzyskaniem cielesnej integralności oraz znakiem sprzeciwu wobec rytualnej amputacji kobiecej sprawczości.

Szczególnie istotna pozostaje opozycja owcy i wilczycy, poprzez którą bohaterka reartykułuje relację władzy: od modelu ofiary przeznaczonej na rytualne „prowadzenie na rzeź” ku figurze drapieżnej, autonomicznej i świadomej swojej siły. W tym sensie finałowe wezwanie: „zapamiętaj moje zęby” nie tylko odwraca hierarchię między boginią a śmiertelniczką, lecz także demaskuje przemocowy charakter systemu, który pod pozorem sacrum sankcjonuje podporządkowanie, milczenie i kontrolę reprodukcyjną kobiet.

Bohaterka zostaje zamknięta w podziemiach, gdzie objawiają się jej kobiety z jej rodu pod postaciami zwierząt – Lawinia (w tej wersji opowieści będąca jej przodkinią) jako pajęczycza, jej babka jako krokodylica, matka jako niedźwiedzica, a Kybele jako lwica. Wspierają Reę duchowo, przypominając o powierzonym jej zadaniu wypełnienia przepowiedni i obudzenia w sobie naturalnej dzikości:

- To wszystko prowadziło do ciebie! Jesteś katalizatorką i tygłem. W twoim łonie znajduje się potomek rodu Eneasza z Troi i Lawinii z Lacjum, złączonych przez bogów – tych dawnych i tych nowych. [...] Jestem pramatką i przypomnę ci, kim jesteś i kim musisz się stać. [...] Wszystkie najpierw

jesteśmy dzikie, Reo. Przywołaj to. Obudź. Przywłaszcz. Wybierz.

- Tu nie ma żadnych „nas”. To są zwierzęta.
- Jesteśmy kobietami, jesteśmy oboma²¹³.

Uwięzienie Rei w podziemiach i jej spotkanie z duchami antenatek to realizacja motywu inicjacyjnego, w którym bohaterka – odcięta od świata zewnętrznego – zostaje symbolicznie „zawieszona” między życiem a śmiercią, między światem ludzi a sferą boską (taka scena pojawia się w powieści ponownie). Podziemia pełnią tu funkcję przestrzeni liminalnej – miejsca przemiany, gdzie stare „ja” musi umrzeć, by mogło narodzić się nowe. Rea, zmuszona do konfrontacji z dziedzictwem swojego rodu, wchodzi w bezpośredni dialog z przodkiniami reprezentującymi esencjonalnie rozumianą zwierzęcą siłą kobiecości. Ich obecność nie tylko „wspiera” Reę, ale przypomina jej o przynależności do matrylinearnej tradycji, w której kobiecość należy rozumieć nie jako uległości, lecz siłę zdolną urodzić nowy świat. Rea buntuje się, nie będąc jeszcze gotową przyjąć tożsamości proponowanej jej przez przodkinie. Jej reakcja wskazuje na próbę odcięcia się od pierwotnej dzikości, utożsamianej z nieludzkim czy niecywilizowanym. Kobieta, zdaniem antenatek, nie musi wybierać między tymi biegunami, ponieważ nosi je w sobie równocześnie. Scena ta ukazuje więc nie tylko transformację jednostki, ale też afirmację kobiecej genealogii i jej potężnego, często wypieranego lub wymazywanego dziedzictwa. Rea nie tylko kontynuuje linię Eneasza i Lawinii, ale wypełnia misję swoich przodkiń –

²¹³ Tamże, s. 177.

nie jedynie przez poddanie się przepowiedni, ale przez własne czyny i decyzje.

Choć protagonistkę ratuje Mars, został on przysłany przez jej kuzynkę Anto z konkretną misją: „ocal Reę Sylwii. Nie pozwól im zabić jej za to, że żyje. Nie pozwól im pogrzebać kolejnej kobiety, która zasługuje na to, by wzrosnąć. Nie pozwól im ukarać jednej za czyn dwojga”²¹⁴. Cytat ten unaocznia mechanizm obwiniania wyłącznie kobiet za sytuacje, w których uczestniczą również mężczyźni. To niejedyny przejaw siostrzeństwa Anto starającej się dbać o swoją krewną. Mimo ograniczania jej autonomii przez ojca i latyńskiego męża²¹⁵, Kalwiusa, znajduje w sobie odwagę, by przeciwstawić się krzywdzącym prawom. W tym kontekście postać Anto jawi się jako istotny kontrapunkt dla patriarchalnego porządku przedstawionego w narracji. Jej działania nie są jedynie wyrazem osobistej lojalności wobec Rei Sylwii, ale także manifestacją sprzeciwu wobec systemu, który marginalizuje kobiety. Anto, choć sama funkcjonuje w ramach restrykcyjnych struktur społecznych, wykazuje się odwagą i zdolnością do aktów oporu. Jej postawa wpisuje się w tradycję kobiecej solidarności klasowej i rodzinnej, ukazując, że nawet w warunkach opresji możliwe jest tworzenie wspólnoty wsparcia i okazywanie wzajemnej troski.

²¹⁴ Tamże, s. 175.

²¹⁵ Anto popełniła bigamię: pierwszy ślub wzięła w tajemnicy z nieakceptowanym przez rodziców ukochanym, pochodzącym z Grecji gwardzystą, Leandrosem, drugi, zgodnie z wolą Amuliusa, z latyńskim arystokratą. Gdy Latyńczyk w finale zostaje otruty, Anto rozpoczyna oficjalne życie z Leandrosem, jest on również ojcem jej dzieci.

W dalszym toku fabuły Mars nakazuje protagonistce schronić się w lesie. Podobnie jak jej przodkini, Lawinia, miała kryć się w puszczy z synem przed swym pasierbem²¹⁶. Często podkreślana dzikość Rei („może tę, którą Mars nazywał wojowniczką, jej matka i inne przodkinie nazywały dziką kobietą”²¹⁷) ma bezpośredni związek z jej nazwiskiem (Sylwia) i przodkiem, od którego je otrzymała. Sylwiusz, wychowany w lesie przez Lawinię, wziął imię od puszczy. Kobieta jest także określana przez matkę „kamieniem księżycowym” („mój skarb, mój księżycowy kamień”²¹⁸), minerałem symbolizującym fazowość księżyca, a tym samym kojarzonym z cyklicznością życia kobiet i żeńską energią.

Zgodnie z narracją mityczną protagonistka rodzi w lesie synów, niedługo później zostaje pojmana i odprowadzona przed oblicze Amuliusza. Tracąc świadomość, wzywa Kybele. To nie tylko wyraz bezradności, lecz także – w duchu esencjonalnej wymowy powieści – przywołanie więzi z pierwotnymi siłami natury i matczyną opiekunką życia. Wołanie do bogini można odczytać jako desperackie, lecz zdecydowane odwołanie się do mocy przekraczającej

²¹⁶ Opowiada o tym sama Lawinia: „historia naszej ziemi pisana jest krwią braci. Gdy zmarł mój mąż, królem został mój pasierb, Askaniusz. Był zbyt poraniony przez wojnę, by rządzić, i obawiałam się, że nie będzie dość silny, by utrzymać Lacjum w jedności. Zrobiłam to, co musiałam. Zabrałam mojego własnego syna, Sylwiusza, do lasu i wychowałam go z dala od dworu. Wrócił do Lacjum jako lepszy człowiek – najlepszy. Przejął tron”; tamże, s. 178.

²¹⁷ L.J.A. Bear, *Mother of Rome...*, s. 185.

²¹⁸ Tamże, s. 179.

patriarchalne prawo – ostatnią formę oporu i jedyną nadzieję na ratunek. W tym momencie szczególnie istotna staje się postawa Anto, której lojalność wobec Rei Sylwii przybiera radykalny wymiar. Groźba skierowana do ojca – „zabiję każde dziecko, które spłodzi Kalwius, jeśli skrzywdzisz Reę”²¹⁹ – to nie tylko ochrona kuzynki, lecz również manifest sprzeciwu wobec przymusu reprodukcyjnego. Ujawniona przez Anto wiedza o przerywaniu ciąży („znam wszystkie sposoby, by spędzić płód. [...] Liść sylfionu. Napar z mięty polej. Czopek z ołowiu”²²⁰) wskazuje na istnienie przekazywanej w kobiecym kręgu wiedzy – wiedzy, którą patriarchat starał się uciszyć lub poddać demonizacji. Anto, odwołując się do niej, nie tylko przełamuje tabu otaczające kobiecą cielesność i rozrodczość, ale podejmuje także próbę odzyskania kontroli nad swoim i cudzym losem. W jej postawie widać zatem nie tyle bunt wynikający z jednostkowej krzywdy, ile rewolucyjną próbę zakwestionowania opresyjnego systemu poprzez wykorzystanie dostępnych narzędzi. Groźba aborcji i doprowadzenia do wymarcia dynastii staje się ostateczną formą oporu – aktem, w którym kobieta, pozornie pozbawiona wpływu, odnajduje przestrzeń dla własnej sprawczości i wyboru. Mężczyzna jednak oszukuje córkę – nie krzywdzi bratanicy, lecz rozkazuje utopić jej synów. Natomiast Rea – ani żywa, ani martwa – ponownie spotyka Kybele. Bogini towarzysząca sytuacjom liminalnym – między życiem a śmiercią, cywilizowanym a dzikim – proponuje Latynce metamorfozę w drzemiące w niej zwierzę:

²¹⁹ Tamże, s. 218.

²²⁰ Tamże.

- Wezwałam cię ostatnimi słowami. [...]
- A ty wciąż nie powiedziałaś, czego chcesz. [...] Nie mogę cię stworzyć na nowo, Reo Sylwio. [...]
- Więc uczyn z Rei Sylwii coś innego. [...]
- Widzę ziemię po twojej matce [...] i powietrze po ojcu. Ogień Eneasza i wodę Lawinii. Ty, Reo Sylwio, jesteś w jakiś sposób wszystkimi żywiołami. [...] Nie mogę dać ci innego ludzkiego życia, ale możesz zrobić to, co czyni dzicz, by przetrwać. Przystosuj się. Zmień się. [...] Co poświęciłabyś, by znów być ze swoimi synami? [...] Całe ciało Kybele rozświetliło się, a lew, który czał się w cieniu, wysunął się naprzód – ten sam lew, którego Rea widziała w wizji w grobowcu westalek. Kiedy dłoń bogini spoczęła na jego głowie, stworzenie zamruczało jak kociak. – Każda kobieta ma zwierzę, które kroczy za nią – wyjaśniła Kybele. – Widzę twoje wyrażenie, jak letni dzień albo czysta woda. To twoja prawdziwa dusza, twoja dzika dusza. [...]
- Wilczyca²²¹.

Decyzja jest wyrazem siły bohaterki, kolejnym etapem jej podróży ku zemście, tym razem warunkowanym miłością do synów: „wcześniej, gdy opierała się Amuliuszowi, sądziła, że jest silna. Jej wróg chciał zmusić ją do wiecznego dziewictwa, zamknąć jej łono – więc przespała się z bogiem. I mimo wszystkich konsekwencji – czyż nie zwyciężyła? Czyż nie przetrwała piętna, pogardy i sztyderstwa, przerażenia, przepełnionego samotnością bólu? Tak, Rea Sylwia udowodniła swoją wytrwałość”²²².

²²¹ Tamże, s. 224–226.

²²² Tamże, s. 227.

Kobieta zostaje przemieniona w wilczycę – istotę, która wedle rzymskiego mitu miała wykarmić Remusa i Romulusa, przyszłych założycieli Rzymu. Bogini Kybele, jako wszechmatka, obdarza Reę nie tylko nową formą, ale i szansą na przetrwanie oraz możliwością dalszego sprawowania macierzyńskiej opieki. Przemiana nie jest jednak prostym aktem ratunku. Stanowi głębokie, metaforyczne przekroczenie granic – nie tylko między życiem a śmiercią, lecz również między człowieczeństwem a dzikością, kulturą a naturą. W geście Kybele ujawnia się archaiczna idea cykliczności i odrodzenia – Rea otrzymuje możliwość powrotu do ludzkiej postaci podczas każdego nowiu, łącząc w sobie oba porządki istnienia. W tym przekształceniu kryje się największy potencjał reinterpretacji mitu. To nie anonimowa wilczyca z lasu wychowała bliźnięta, lecz ich matka – kobieta, która dzięki własnej sile i relacji z naturą przekracza bariery gatunkowe. Metamorfoza staje się wyrazem zdolności do adaptacji, transformacji przy zachowaniu cech konstytuujących podmiotowość Rei. W mitycznych przekazach los protagonistki kończył się tragicznie, podczas gdy tutaj zostaje obdarzona nową formą egzystencji, zachowując zdolność sprawowania opieki nad swoimi synami. Transformacja bohaterki czyni z niej nie tylko symboliczną matkę miasta, ale również figurę uniwersalnej, niezniszczalnej siły, zakorzenionej w więzi z naturą i cyklicznością życia. Przyjmuje postać wilczycy – symbolu instynktu, opiekuńczości, dzikiej lojalności oraz macierzyńskiej mocy – by przekroczyć ograniczenia narzucone przez kulturę i patriarchalne struktury. Jej metamorfoza wpisuje się w model przemian zoomorficznych opisywanych przez Mirceę

Eliadego²²³ – przyjęcie zwierzęcej formy nie oznacza degradacji, ale powrót do stanu pierwotnej mocy i łączności z kosmicznym porządkiem. W mitologiach takie metamorfozy często sygnalizowały uzyskanie szczególnego rodzaju wiedzy lub mocy, niedostępnej zwykłemu człowiekowi.

Rea Sylwia, jako wilczyca, ratuje swoich synów z rzeki i wychowuje ich w lesie, dopóki nie trafiają pod opiekę pasterza i jego żony. W tej reinterpretacji to ona staje się centralną postacią w micie założycielskim Rzymu, a nie wiązani z nim tradycyjnie Eneasza czy Romulus. Kiedy Tiberinus, bóg Tybru, przekonuje ją do oddania dzieci, zwraca uwagę, że „obiecane imperium miało nadejść nie od synów Eneasza, lecz od jego córki”²²⁴. To zdanie stanowi kluczową zmianę w narracji, w której matka, a nie ojciec, staje się podstawą nowego porządku, natomiast miasto, które będzie zaczątkiem imperium, ma matriarchalne korzenie. Rea chroni bliźnięta, ostrzegając mieszkańców i mieszkanki pałatyńskiej osady przed najazdem Sabinów. Gdy nastoletni Remus zostaje porwany i odprawiony przed oblicze Amuliusza, kobieta może dopełnić zemsty. W ludzkiej postaci udaje się do swej kuzynki i wspólnie planują, jak obalić uzurpatora. Remus ucieka z więzienia, a Romulus przejmuje miasto i razem z matką, zdetronizowanym królem Numitorem oraz Anto udają się przed oblicze stryjecznego dziadka. Amuliusz i Kalwius zostali uprzednio podtruci przez Numitora. W micie to

²²³ Zob. M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. I. Kania, Warszawa 1994; tenże, *Mit wiecznego powrotu. Archetypy i powtarzalność*, tłum. B. Baran, Warszawa 1998.

²²⁴ L.J.A. Bear, *Mother of Rome...*, s. 253.

Romulus dokonuje zabójstwa, realizując w ten sposób archetypiczny model męskiego przejścia władzy na drodze przemocy i rodowej sprawiedliwości. W reinterpretacji wykonawczynią kary jest Rea Sylwia, a jej czyn nabiera wymiaru nie tyle zemsty, ile symbolicznej restytucji – wzięcia odpowiedzialności za przywrócenie ładu. Decyzja ta staje się manifestacją nie tylko jednostkowej odwagi, ale również alternatywnej koncepcji kobiecej podmiotowości w mitycznym imaginarium.

Po odzyskaniu przez ojca Rei kontroli nad Alba Longa dziedzicem zostaje syn Anto, zgodnie z przepowiednią, według której to potomkowie bohaterki założą nowe imperium. Rea-wilczyca nie tylko wycofuje się z bezpośredniego uczestnictwa w życiu dzieci, rezygnuje również z ingerencji w dalszy bieg historii. Jak tłumaczy kuzynce: „bo choć to moja historia, bycie wykarmionym przez wilczycę jest ich opowieścią. [...] Trudno to wyjaśnić, ale nie chcę, by ich cud był powiązany ze mną. W przyszłości będą potrzebować uznania bardziej niż ja”²²⁵. Latynka do samego końca kreuje swoją historię na własnych zasadach – nie zostaje wymazana przez innych, lecz sama, dobrowolnie, usuwa się w cień. Zostanie zapamiętana jako „winna kobieta z lasu, a tylko nieliczni rozumieli, jak odnalazła azyl w wilczej skórze. Łatwiej jest myśleć o tym, co ją spotkało jako o karze, a nie o wyborze, ale czasem, by się uleczyć, musimy narodzić się na nowo. [...] Wycie wilka to jego własna pieśń – pełna czułości i gniewu. To dusza dzielona ze światem. Dzika. Żywa”²²⁶.

²²⁵ Tamże, s. 336.

²²⁶ Tamże, s. 385.

Gdy nadchodzi jej czas jako wilczycy, zakochany w niej Tiberinus przechwytyje jej ludzką duszę i łączy z rzeką jako swoją żonę: „księżniczka i kapłanka, wilczyca i kobieta. Matka Romulusa i Remusa, matka Rzymu, matka wszystkiego, czym pewnego dnia miał się stać. Ukoronowana wodą, życiodajną krwią swojej ukochanej ziemi, i trzymając za rękę boga, który zawsze ją kochał, Rea Sylwia płynęła jak rzeka”²²⁷. Choć jej życie jest zdeterminowane przez boskie plany, przepowiednie i patriarchalne struktury, Rea wyróżnia się jako osoba o niezwykle sprawczości. Mimo ograniczeń przejmując kontrolę nad losem, kształtując go na własnych zasadach.

W cieniu Wielkiej Matki

Inny przykład eksploracji mitologicznych kobiecych relacji, tym razem matczyno-córczyny, które można interpretować w duchu (post)feminizmu, stanowią losy Demeter i Kory-Persefony. Pojedyncze wzmianki o ich historii pojawiają się w *Teogonii* Hezjoda, natomiast o wiele bardziej szczegółowo opowiedziane zostały w homeryckim *Hymnie do Demeter*²²⁸. W obu utworach porwanie Kory-Persefony miało odbyć się za zgodą jej ojca, Zeusa, który nie potrafił odmówić ręki córki zakochanemu w niej swojemu bratu, Hadesowi. Władca Olimpu doskonale zdawał sobie sprawę, że Demeter nigdy nie zgodzi się na taki związek, dlatego należało sprowadzić Korę-Persefonę na dwór

²²⁷ Tamże, s. 383.

²²⁸ *Hymn do Demeter*, 1–495 [w:] *Hymny homeryckie*, tłum. W. Appel, Toruń 2001, s. 39–73.

przyszłego męża podstępem. Według *Hymnu* do uprowadzenia doszło wtedy, kiedy bogini wraz z nimfami zbierała kwiaty na łące²²⁹. To wtedy na jej drodze miał zakwitnąć narcyz, szczególnie symboliczny dla tej historii: starożytni Grecy wierzyli bowiem, że jego słodki zapach może wywołać szaleństwo i paraliż²³⁰. Kora, zauroczona pięknem rośliny, ale także odurzona jej zapachem, zrywa ją, wpadając w pułapkę zastawioną przez ojca i stryja. To właśnie wtedy miała powstać rozpadlina w ziemi, przez którą na rydwanie przybył Hades i porwał przerażoną dziewczynę.

Zniknięcie córki było niewyobrażalną tragedią dla Demeter. Bogini szukała jej po całej ziemi, zawodząc z rozpacz i poszukując świadków wydarzenia. Jedyną, która decyduje się jej pomóc, jest Hekate. To za jej radą Demeter udaje się do Heliosa, boga słońca, który, po wielu prośbach, zdradza jej tożsamość porywacza. Kiedy bogini urodzaju poznaje prawdę, rzuca klątwę. W większości wersji mitu zabrania ziemi rodzić, co prowadzi do zniszczenia wszystkich ludzkich upraw i sprowadza na cały świat głód oraz nieustający nieurodzaj²³¹. Zeus,

²²⁹ Według innych podań Demeter oszalała z rozpacz po utracie córki. Miała zmienić wszystkie towarzyszek córki w półptasie syreny za karę, że nie zapobiegły jej porwaniu; zob. E.R. Bell, *Women of Classical Mythology: A Biographical Dictionary*, Oxford 1991, s. 230; M. Cartwright, *Siren* [w:] *World History Encyclopedia*, <https://www.worldhistory.org/Siren/> [dostęp: 5.09.2024].

²³⁰ Zob. L. Rzymowska, „*Piersi fiołkami pachnące*” [w:] *Kwiaty w mitach i języku dawnej Grecji*, red. I. Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001, s. 55–66.

²³¹ Zob. R. Graves, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1992, s. 91.

przerażony działaniami Demeter, a także nękanie błaganiami ludzi, zmusił Hadesa do zwrócenia Kory-Persefony matce.

Początkowo władca podziemi przystał na żądanie brata, jednak nie zamierzał poddać się bez walki. Gdy Hermes, boski posłaniec, zjawił się, aby zabrać dziewczynę, nie mógł tego zrobić, gdyż Hades podstępem nakłonił Korę do zjedzenia kilku ziaren owocu granatu. Tym samym Kora złamała prawo, które zabraniało bogom, boginiom i innym żywym istotom spożywania jada z królestwa Hadesa. Nie mogła na stałe opuścić zaświatów, co jeszcze bardziej skomplikowało sytuację. Na mocy ugody była zmuszona spędzać z mężem kilka miesięcy w roku, a pozostałą część roku z Demeter na powierzchni ziemi. To podróżowanie pomiędzy domem matki a dworem męża stało się metaforą wyjaśniającą zmieniające się pory roku. Czas, który Kora-Persefona spędzała z Demeter, przypadał na lato, ponieważ bogini była szczęśliwa z powodu obecności córki i obdarzała ziemię wszelkimi łaskami i bogactwem plonów. Pozostała część roku była okresem zimy i nieurodzaju: Demeter rozpaczała z powodu rozłąki z córką, a wraz z nią cierpiała i zamierała cała przyroda²³².

Ta najpopularniejsza interpretacja mitu, zgodnie z którą pełnił on wyłącznie funkcję etiologiczną, jest kwestionowana przez wielu badaczy. Jednym z nich jest m.in. Bruce Lincoln, który w opowieści o uprowadzeniu córki bogini urodzaju dostrzega triumf patriarchy i pewnego

²³² Zob. B. Ludwiczak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2012, s. 62–63.

rodzaju scenariusz kobiecej inicjacji w dorosłość i seksualność, a w postaci Kory-Persefony widzi niemą figurę, która przechodzi z rąk ciemńcyziela (Hadesa) do matki, będąc albo żoną, albo córką²³³. Natomiast Robert Graves stwierdza, że mit ten „odnosi się do uzurpacji przez mężczyzn kobiecych misterii rolniczych”²³⁴.

Najciekawszą kreację Demeter znajdziemy w powieści *Winter Harvest* Ioanny Papadopoulou. Bogini najczęściej pojawia się w renarracjach jako postać drugoplanowa, pozostająca w cieniu córki, której losy zwykle znajdują się w centrum zainteresowań współczesnych pisarek. W tego rodzaju ujęciach często dochodzi do symbolicznego antagonizowania Demeter, która jest przedstawiana jako uległa wobec patriarchalnego porządku reprezentowanego przez Zeusa, oraz matka sparaliżowana lękiem przed utratą dziecka.

Autorka sięga do przemilczanego w mitologii okresu dzieciństwa bohaterki – od połknięcia przez Kronosa i egzystencji w jego trzewiach, poprzez rebelię i ustanowienie nowego porządku, aż po moment kryzysu wywołanego zniknięciem córki. Ten zabieg pozwala ukazać jej stopniowe przemiany psychiczne, dojrzewanie, konieczność obrony własnej autonomii i mocy w patriarchalnej strukturze Olimpu. Szczególnie istotny okazuje się okres latencji, nieobecny w antycznych źródłach, które uprzywilejowują perspektywę Zeusa. Papadopoulou wykorzystuje

²³³ Zob. B. Lincoln, *The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation*, „The Harvard Theological Review” 1979, nr 2(3/4), s. 223–235.

²³⁴ R. Graves, *Mity greckie...*, s. 95.

tę lukę nie tyle do uzupełnienia biografii bogini, ile do wskazania źródeł i przyczyn jej późniejszych decyzji i reakcji.

W tym kontekście kluczowe jest poznawanie przez Demeter własnych zdolności, odmiennych od dominujących wzorców olimpijskich. Moment ten zyskuje szczególne znaczenie po obaleniu Kronosa, gdy Zeus rozdziela władzę pomiędzy rodzeństwo. Sam obejmuje tron króla bogów, braciom przekazuje panowanie nad morzami i światem podziemnym, natomiast siostrą przydziela funkcje związane ze sferami niematerialnymi, przy czym każda z nich musi podjąć decyzję: albo zostają żonami, albo dziewicami. Demeter jako jedyna kwestionuje ten binarny, patriarchalny porządek. Odmawia zarówno życia w celibacie, jak i małżeństwa. Zamiast tego żąda realnej władzy nad cyklem urodzaju i płodności – dziedziny powiązanej z pierwotną potęgą Gai. Zeus, obawiając się utraty kontroli nad tą sferą, próbuje podporządkować sobie Demeter poprzez małżeństwo z jednym z braci. Gdy kobieta odmawia, dopuszcza się na niej gwałtu. Co szczególnie ważne, Demeter była świadoma możliwego rozwoju wydarzeń i z premedytacją doprowadziła do takiej sytuacji, traktując akt seksualny jako narzędzie osiągnięcia autonomii. Pragnie bowiem uzyskać nie tylko władzę nad domeną urodzaju, ale również urodzić potomstwo. To wyraźnie postfeministyczne postrzeganie seksu i męskiego zainteresowania przez kobiety jako narzędzi służących osiągnięciu korzyści i realizacji planów bywa przedstawiane jako przejaw emancypacji bądź wzmocnienia. W analizowanym przypadku akt seksualny, choć formalnie będący gwałtem, zostaje ukazany jako narzędzie

walki o władzę i niezależność. Z perspektywy czwartej fali feminizmu takie ujęcie budzi jednak zasadnicze zastrzeżenia, ponieważ prowadzi do normalizacji przemocy seksualnej oraz przesunięcia akcentu z doświadczenia traumy na rzekomą sprawczość ofiary.

Narodziny Kory-Persefony są momentem rewolucyjnym w życiu Demeter. Bogini całkowicie oddaje się macierzyństwu: troszczy się o córkę i jednocześnie obsesyjnie ją chroni. Zaprezentowana przez autorkę kreacja znacząco odbiega od przedstawionych wcześniej bardzo powierzchownych i sztamkowych wizerunków bohaterki jako matki, gdzie jej rola i funkcja zostały sprowadzone tylko do tego aspektu, jednakże można dostrzec przesłanki dotyczące jej „problemów” z tym nowym etapem w życiu. Mają one swoje źródło w relacjach z rodzicami. Kronos to postać skrajnie zła, natomiast Rea sportretowana jest jako matka nieobecna emocjonalnie oraz jawnie faworyzująca Zeusa. Demeter nie potrafi jej wybaczyć tego dystansu i deklaruje, że odrzuca ją jako matkę. Gest ten nosi silne znamiona postfeministycznej refleksji – Demeter artykułuje bowiem własną matczyną tożsamość nie jako biologiczne przeznaczenie lub kulturowo-społeczną konieczność, lecz jako akt relacyjnego wyboru. Jednocześnie konflikt ten wpisuje się w znane z feministycznych debat napięcia między matkami a córkami, ujawniające pęknięcia między dziedziczonymi modelami kobiecości a potrzebą ich renegocjacji przez kolejne pokolenia. W tym ujęciu relacja Demeter z córką staje się próbą przepracowania intergeneracyjnej traumy oraz stworzenia alternatywnego modelu macierzyństwa, niezbudowanego na reprodukcji patriarchalnych wzorców zaniedbania

i uprzedmiotowienia. Bogini pragnie być dla Kory-Persefony matką, której sama nigdy nie miała, jednak jej postawa wobec córki ujawnia nieuświadomioną dominację, wynikającą z głębokiego dysonansu emocjonalnego doświadczanego w dzieciństwie.

Momentem kulminacyjnym retellingu jest porwanie Kory-Persefony, przy czym Papadopoulou konsekwentnie marginalizuje perspektywę dziewczyny. Zniknięcie córki zostaje ukazane wyłącznie z punktu widzenia Demeter, która dowiaduje się o nim *post factum* i rozpoczyna poszukiwania w najbliższym otoczeniu. Zamiast odpowiedzi znajduje jedynie rozpaczające nimfy, niezdolne wyjaśnić los dziewczyny, co wyzwala w niej niekontrolowany gniew skierowany przeciwko słabszym i podległym kobietom:

uderzyłam ją mocno w twarz, rozdzierając paznokciami jej skórę, gdy upadła na ziemię. Pomimo siły ciosu i bólu, jaki jej zadałam, Othreis zdołała zachować milczenie – z jej ust nie wyrwał się nawet najcichszy jęk.

– Wy durne pasożyty, bezużyteczne dla świata, chyba że do rodzenia potworów i półbogów! Zgubiłyście moje dziecko! Córkę dwojga Olimpijczyków!

– Przepraszamy – powiedziały chórem, a ja uderzyłam jeszcze kilka z nich, karząc je za samą śmiałość odezwania się²³⁵.

Narastająca agresja Demeter znajduje odbicie w cielesności bogini, stając się wyrazem głębokiej przemiany wewnętrznej, zapoczątkowanej utratą córki. Jej brak skutkuje poczuciem pustki, rezygnacją z dotychczasowych wartości

²³⁵ I. Papadopoulou, *Winter Harvest*, Cambridge 2023, s. 96–97.

i świadomym odrzuceniem boskich obowiązków. Demeter porzuca troskę o urodzaj, wstrzymuje cykl wegetacyjny i pogrąża świat w chaosie głodu i śmierci: „bez Kory nic nie miało znaczenia. Żadna walka nie była już warta trudu. Dlaczego miałabym się przejmować, jeśli stałabym się potworzycą? Dlaczego miałabym dbać o cokolwiek, co mnie spotka, skoro nie ma jej w moim życiu?”²³⁶. Kolejnym przełomem jest gwałt dokonany przez Posejdona. Podczas aktu przemocy „czułam, jak ta mroczna część mojej jaźni łączy się ze mną – i nie stawiałam oporu. [...] To nie była zewnętrzna przemiana, jak zawsze się obawiałam. Bez względu na to, jaką formę od teraz przybiorę, potworzyca i ja istniałyśmy razem”²³⁷. Tragiczne doświadczenia, choć niewątpliwie odciskają trwale piętno na psychice bohaterki, nie skutkują utratą sprawczości – przeciwnie, stają się katalizatorem wewnętrznej przemiany. Demeter, doświadczwszy bólu i rozpacz, ujawnia swoje mroczne oblicze, akceptując je jako nieodłączny element własnej tożsamości.

Efektom gwałtu jest ciąża, ale bohaterka nie godzi się z wizją ponownego (i przymusowego) macierzyństwa i postanawia dokonać aborcji. Najpierw decyduje się „odciąć” płody od źródła pokarmu, a kiedy to nie skutkuje, zaczyna uderzać się w brzuch i przeć, aby wymusić przedwczesny poród²³⁸. Szczególnego znaczenia nabiera ten gest w kontekście wcześniejszej ciąży Demeter oraz jej mitologicznie utrwalonych, życiodajnych atrybutów. Odmowa ponownej ciąży nie wynika tu z negacji macierzyństwa *per se*, lecz

²³⁶ Tamże, s. 98.

²³⁷ Tamże, s. 112.

²³⁸ Tamże, s. 118.

z niezgody na jego przymusowy, instrumentalny charakter. W tym sensie postać Demeter zostaje uwolniona od jednoznacznych interpretacji: nie jest ani figurą „naturalnej Matki-Ziemi”, ani antymacierzyńską ikoną, lecz podmiotką, która domaga się prawa do decydowania o tym, kiedy i w jakich warunkach jej zdolność dawania życia może zostać uruchomiona. Fakt, iż dzieci – Despojna i Arejon – mimo przedwczesnych narodzin przeżywają i zamieszkują Arkadię, dodatkowo komplikuje ten obraz. Narracja nie sankcjonuje, ani nie potępia decyzji Demeter, lecz wpisuje ją w porządek niejednoznaczności, w którym życie i przemoc, narodziny i odmowa, troska i gniew współistnieją bez łatwego rozstrzygnięcia. W efekcie macierzyństwo przestaje być kategorią esencjalną i moralnie jednoznaczną, a staje się polem konfliktu między biologicznym potencjałem a prawem do samostanowienia.

Przebieg dalszych wydarzeń jest paralelny z mitycznymi narracjami. Gdy kobiety spotykają się po długiej rozłące, bogini dostrzega znaczące zmiany w córce. Demeter i – od teraz – Persefona spędzają wspólnie czas w Eleusis, gdzie zostają otoczone czcią. Jednakże te chwile nie trwają długo – Hades domaga się powrotu żony, na co nie chce przystać Demeter. Bogini nie zamierza też kontynuować swojej walki. Sama, a nie jak Zeus w mitach, proponuje znany już kompromis.

Z innym²³⁹ obrazem Kory-Persefony spotykamy się w *Neon Gods*, pierwszym tomie serii *Dark Olympus* Katee

²³⁹ Por. M. Głos, *Od ofiarności do (nie)zależności. Interpretacja mitu o Demeter i Korze-Persefonie w postfeministycznych retellingach new adult*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2024, nr 1.

Robert. Akcja rozgrywa się we współczesnym świecie, a cykl stanowi reinterpretację mitów greckich utrzymaną w konwencji powieści erotycznej. Miejszem akcji utworów jest fikcyjne miasto Olimp (znajdujące się gdzieś w Stanach Zjednoczonych i otoczone barierą) zarządzane przez radę Trzynastu – grupę wpływowych i bogatych ludzi, swego rodzaju celebrytów i celebrytek, która pełnione przez siebie funkcje określa za pomocą imion greckich bóstw. Co ważne, funkcja nie jest sprzężona z płcią postaci – w cyklu Hermesem i Aressem zostają kobiety. Persefona jest córką kobiety pełniącej funkcję Demeter. Co istotne, w toku narracji nie zmienia imienia – czytelnicy i czytelniczki poznają ją jako Persefonę. Ten wybór autorki może stanowić nawiązanie do faktu, że bohaterka ma dwadzieścia cztery lata i nie jest już dziewczicą. Brak związku z dziewczęcością i niewinnością, kojarzonymi ze znaczeniem imienia „Kora”, został zaakcentowany już na poziomie samego imienia.

Demeter pragnie wydać córkę za mąż za Zeusa, brutalnego zwierzchnika Trzynastu i całego Olimpu. Mężczyzna cieszy się ponurą sławą: krążą plotki, że podporządkował sobie, a następnie zamordował trzy poprzednie żony. W rzeczywistości Demeter nie zamierza oddać córki w ręce oprawcy – jej plan zakłada podtrucie Zeusa (co uniemożliwi mu sprawowanie funkcji), a następnie przejęcie władzy w Olimpie. W tym układzie Persefona staje się elementem politycznego planu, pionkiem w grze o władzę rozgrywanej przez kobietę wewnątrz systemu zdominowanego przez mężczyzn. To znaczące odwrócenie mitu, w którym małżeństwo Kory było zdeterminowane

wolą ojca. Tutaj analogiczny mechanizm kontroli zostaje przejęty przez matkę, co nie znosi logiki patriarchalnej, lecz ujawnia zdolność do jej reprodukcji także w ramach kobiecego postępowania. W tym kontekście Demeter jawi się jako kobieta postfeministyczna, przejmująca cechy i strategię stereotypowo kojarzone z męską władzą i dominacją.

Persefona – nieświadoma rzeczywistych intencji matki – odczytuje jej decyzję jednoznacznie – jako chęć oddania jej pod władzę tyrana. Zrozpaczona ucieka z przyjęcia, podczas którego zostają ogłoszone jej zaręczyny, i kieruje się w stronę dolnego miasta rządzonego przez Hadesa. Ten moment stanowi istotne odejście od narracji mitycznych, w których Persefona zostaje uprowadzona. W *Neon Gods* nie jest bierną dziewczyną porwaną przez mrocznego boga za zgodą ojca, lecz młodą kobietą, która sama podejmuje decyzję o ucieczce z systemu przemocy i politycznego zniewolenia oraz od matki, która ten system reprezentuje. Podziemne królestwo, we współczesnej wariacji reprezentowane przez dolne miasto – przestrzeń zakazaną, oddaloną od centrum władzy – staje się miejscem azylu, transformacji i potencjalnego wyzwolenia.

Warto dodać, że przejście z górnego do dolnego miasta nie było łatwe, mimo trzech łączących je mostów. Samo dolne miasto nie jest jednak mroczne w wymiarze tanatologicznym. To dzielnica bardziej wolnościowa niż górne miasto, kojarzona (niesłusznie) z niebezpieczeństwem, grzechem, seksualnością i kontrkulturą. Przekraczanie granic wiązało się z doświadczaniem fizycznego bólu, co podkreślało trudność i niebezpieczeństwo takiego przejścia. Dodatkowo mieszkańcy i mieszkanki dolnego miasta byli

przez Olimpijczyków i Olimpijki postrzegani jako przestępcy i przestępczynie – stanowiący integralną część czarnej legendy Hadesa, który jawił się w tej narracji jako gangster. Ten obraz służył utrwaleniu społecznego podziału oraz marginalizacji dolnego miasta jako przestrzeni wykluczenia i zagrożenia, co z kolei podkreślało symboliczną barierę pomiędzy dwoma częściami metropolii. Na końcu tej granicy czeka Hades²⁴⁰, który – choć w pewnym stopniu wpływa na ocalenie Persefony – nie wytycza jej dalszego losu. Najważniejszą decyzję podejmuje sama bohaterka, która prosi go o azyl, dopóki nie skończy dwudziestego piątego roku życia i nie będzie mogła skorzystać z funduszu powierniczego, by wyjechać z Olimpu. Proponuje mu układ: będą udawać parę i uprawiać publiczny seks:

- Wykorzystaj mnie.
- Że co? – Hades na powrót skupił na mnie uwagę.
- To nie będzie dokładnie to samo, bo przecież działacie na innych poziomach, ale wpadłam w twoje ręce, a Zeus rości sobie do mnie pretensje²⁴¹.

²⁴⁰ Ważnym aspektem relacji tej pary jest także stosunkowo niewielka różnica wieku: mężczyzna ma trzydzieści lat, co oznacza, że niedawno wszedł w okres tzw. „prawdziwej” dorosłości. W przypadku tej pary nie można zatem mówić o problematycznym zjawisku *age gap*, czyli dużej różnicy wieku, które jest przedmiotem współczesnych debat i krytyki społecznej. Ten nieduży dystans wiekowy może ułatwiać budowanie relacji opartej na równorzędności i wzajemnym zrozumieniu, co stanowi ważny kontrpunkt dla tradycyjnych przedstawień związków w mitologii, w których często występują znaczące dysproporcje wieku i statusu. Ze względu na to, że w tym rozdziale interesuje nas kobieca genealogia, nie zaś wątki romantyczne, nie pogłębiamy tego aspektu.

²⁴¹ K. Robert, *Neon Gods*, tłum. M. Mortka, Warszawa 2022, s. 87.

Zdaniem Persefony, jeśli zostanie publicznie „zbrukana”, Zeus straci nią zainteresowanie, uznając ją za nieodpowiednią kandydatkę na małżonkę. Układ ten ma jednak służyć nie tylko jej bezpieczeństwu, lecz również interesom Hadesa – stanowi bowiem akt symbolicznej dominacji nad władcą Olimpu, polegający na przejęciu tego, co postrzegał jako swoją „własność”. Persefona jawi się jako bohaterka świadoma własnej seksualności oraz roli seksualności w patriarchalnych realiach, konsekwentnie odrzucająca narzucane przez Olimp normy „czystości” seksualnej, choć zarazem wpisuje się w postfeministyczne standardy postrzegające seks jako drogę do wyzwolenia. W przeciwieństwie do tradycyjnego ideału dziewictwa, w którym kobieca przydatność warunkowana jest brakiem kontaktu heteroseksualnego, bohaterka nie tylko nie wpisuje się w ten model, ale go kontestuje. Choć – zgodnie z własną deklaracją – jej dotychczasowe doświadczenia erotyczne związane były wyłącznie z kobietami, nie postrzega siebie jako dziewicy: „Hadesie, pominiemy, proszę, to kretyńskie znaczenie, jakie górne miasto przywiązuje do dziewictwa, i skupmy się na tym, że istnieje mnóstwo innych czynności, które podchodzą pod termin «stosunki cielesne», a nie zakładają tradycyjnego kontaktu penisa z pochwą”²⁴². W ten sposób dekonstrukcji ulega nie tylko mit dziewictwa jako straty, ale również normatywna wizja seksualności zredukowanej do aktu penetracji. Wyznanie ma charakter emancypacyjny: Persefona otwarcie podważa seksistowski porządek górnego miasta, w którym wyłącznie wartość kobiety bywa oceniana przez pryzmat jej „czystości”.

²⁴² Tamże, s. 93.

Zgodnie z przewidywaniami informacja o poczynaniach protagonistki szybko dociera na Olimp, a rozwścieczony i upokorzony Zeus żąda jej natychmiastowego odesłania. Popiera go Demeter, która – chcąc zmusić córkę do powrotu – odcina dolne miasto od dostaw. Persefona postanawia jednak wrócić dopiero wtedy, gdy jej siostrze²⁴³ zaczyna zagrażać niebezpieczeństwo ze strony Zeusa. Wtedy dowiaduje się o matczynych planach podtrucia go: „po prostu miałaś wyjść za tego łajdaka i odgrywać dobrą żonę na tyle długo, by ci zaufał. Ja zajęłabym się resztą”²⁴⁴. Gdy Hades odkrywa zniknięcie Persefony, rusza za nią do prywatnych apartamentów Zeusa. Tam następuje starcie mężczyzn, co jest w powieści jedynym przejawem patriarchalnej walki, choć motywowanej różnymi wartościami: Zeus walczy o władzę i pozycję, natomiast Hades staje w obronie partnerki. Władca Olimpu wypada z okna wieżowca i ginie. Sprawa jego śmierci zostaje umorzona, a Persefona odzyskuje upragnioną wolność. Znacząca jest rozmowa Hadesa i Persefony o planach kobiety:

- Nigdzie nie wyjeżdżam, Hadesie. Kocham cię. Zostaję i zrobię wszystko, aby ochronić ciebie i pomóc ci chronić swych ludzi.
- Ale teraz, gdy nie ma już Zeusa, jesteś wolna.
- Wiem o tym [...]. I tak oto chcę wykorzystać swoją wolność. Wybieram ciebie. Wybieram nas²⁴⁵.

²⁴³ W powieści Persefona ma trzy siostry: Kallisto, Eurydykę i Psyche.

²⁴⁴ K. Robert, *Neon Gods...*, s. 378.

²⁴⁵ Tamże, s. 415.

Persefona jawi się tu jako osoba nie tylko potrzebująca ochrony, lecz także sama otaczająca opieką innych, w tym Hadesa, co podkreśla partnerski charakter łączącej ich relacji. Jej decyzja o pozostaniu w dolnym mieście, współczesnej wersji mitologicznego podziemia, ma charakter dobrowolny i autonomiczny, pozostając niezależna od boskiego prawa, które w micie symbolizują zjedzone ziarna granatu. W ten sposób akt pozostania w „podziemnym świecie” przestaje być wyrokiem, a staje się afirmacją wolności, autonomii i miłości jako siły wyzwalającej – nie zniewalającej. Hades ponownie wchodzi do rządu Trzynastu (co za życia poprzedniego Zeusa było niemożliwe) i dzieli się władzą nad dolnym miastem z Persefoną. Zakończenie jest typowe dla romansu – biorą ślub, a bohaterka zachodzi w ciążę.

Warto zatrzymać się jeszcze nad postacią Demeter. Jest przedstawiana jako osoba przebiegła, doskonale znająca mechanizmy rządzące olimpijską polityką, a także utrzymująca swoje wpływy za pomocą niejawnych środków, ponieważ „miała jakieś haki na Posejdona”²⁴⁶. Systematycznie usuwa mężczyzn ze swojego życia, płacąc byłym mężom za odejście, co można odczytywać jako gest zabezpieczenia własnej autonomii i kontroli nad otoczeniem. Jawi się zatem jako figura dominująca zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej. Jej relacje z córkami są złożone – opresyjność splata się w nich z realną troską. Persefona zauważa, że „łatwo było sobie wyobrazić matkę jako czarny charakter u boku Zeusa, ale ona naprawdę nas kochała, choć nie okazywała tej miłości równie

²⁴⁶ Tamże, s. 80.

chętnie jak ambicji”²⁴⁷. Miłość Demeter przyjmuje formę ochrony opartej na kontroli i przemocy symbolicznej, co potwierdzają również groźby wobec Hadesa, którego ostrzega, że w razie skrzywdzenia córki rzuci go na pożarcie świniom. Znajomość detali tego rodzaju przemocy sugeruje doświadczenie i bezwzględność.

Nie liczy się z wolą córek w kwestii zamążpójścia, forsując polityczne małżeństwa²⁴⁸. Działania te można interpretować zarówno jako instrumentalizację dzieci, jak i próbę ochrony ich przed systemową przemocą olimpijskiej hierarchii. Znamienne jest również jej milczenie po śmierci Zeusa – Demeter nie dementuje pogłosek o swoim udziale w jego zabójstwie, świadomie wzmacniając aurę niejednoznaczności. Strategiczne pozostawienie niedopowiedzeń staje się elementem kontroli narracji i umacniania pozycji bohaterki jako niekwestionowanej członkini rady Trzynastu.

Z równie niezależną postacią Kory-Persefony, skontrastowaną ze słabszą charakterologicznie Demeter, mamy do czynienia w *Girl, Goddess, Queen* Bei Fitzgerald. Korę-Persefonę poznajemy w jednej z pierwszych scen jako dziewczynkę uczestniczącą w rytuale nadania imienia. W kluczowym momencie, gdy jej ojciec, Zeus, pyta, czego pragnie, dziecko – już od najmłodszych lat przejawiające ambicję i determinację – odpowiada bez wahania: świata. To jednoznaczne i odważne wyznanie zostaje jednak natychmiast skonfrontowane z patriarchalnym

²⁴⁷ Tamże, s. 261.

²⁴⁸ Próbowwała wydać Persefonę za Zeusa, natomiast Psyche za jego syna, który przejął po nim tę funkcję.

mechanizmem dyscyplinowania kobiecej podmiotowości. Pod naporem gniewnego spojrzenia ojca oraz wyraźnego ostrzeżenia ze strony matki Demeter zmienia ton wypowiedzi i dodaje, że chce zapęłnić go kwiatami. „Bezpieczna” odpowiedź odpowiada oczekiwaniom bogów i bogiń, gdyż jest deklaracją zgodną z kulturowym paradygmatem dziewczęcości, który zakłada uległość, łagodność i relację z naturą, pięknem i płodnością. Zeus symbolicznie „nagradza” córkę, czyniąc ją boginią wiosny i nadając jej imię „Kore” – co samo w sobie oznacza „dziewczynkę” lub „dziewicę”, a zatem automatycznie ją definiuje.

W tym kontekście kluczowa staje się postać Demeter, której rola nie ogranicza się jedynie do funkcji opiekunki czy wychowawczyni, ale wpisuje się w szerszy kontekst reprodukcji normatywnego porządku patriarchalnego. Demeter, choć jest ofiarą przemocy (została zgwałcona przez Zeusa), nie buntuje się otwarcie przeciw systemowi, lecz dostosowuje się w sposób, który należy rozumieć nie jako aprobatę, lecz strategię przetrwania. Wychowując córkę na „dobrą” kandydatkę na żonę, działa z pobudek defensywnych i pragmatycznych – chce zabezpieczyć jej przyszłość w świecie, w którym kobieta nie ma realnej autonomii, a jedyną możliwością przetrwania i prowadzenia spokojnej egzystencji jest wpisanie w model cichej, uległej małżonki. W oczach Demeter to właśnie małżeństwo – rozumiane nie jako związek oparty na wzajemności lub partnerstwie, lecz jako podporządkowanie – może zapewnić córce względne bezpieczeństwo. Feministyczna lektura tej relacji pozwala dostrzec w Demeter figurę kobiety zawieszoną między traumą a kontrolą, między

ochroną a opresją. Jej wychowawcze działania nie są przejawem wspierania patriarchatu, lecz – paradoksalnie – próbą ochrony córki przed jego najdotkliwymi skutkami. Jednocześnie właśnie ta postawa staje się źródłem konfliktu: Kore nie godzi się na rolę, jaką świat – poprzez matkę – próbuje jej narzucić.

Gdy pojawiają się plany zaprezentowania jej na matrymonialnym targu, Kore samotnie udaje się na łąkę. Tam tworzy kwiat, asfodel, i poświęca go królowi podziemnego świata. Następnie zrywa go, co należy odczytać jako akt znieważenia, i trafia do zaświatów. Decyzja Kore to akt emancypacji i najważniejsza zmiana w stosunku do narracji mitycznej. Bohaterka nie zostaje porwana, lecz sama inicjuje swe zejście do królestwa Hadesa, postrzegając je jako potencjalny azyl przed zamiarami rodziców. Niezgoda Kore na zamążpójście nie wynika tylko ze strachu przed całkowitą utratą wolności. To przede wszystkim bunt wobec postrzeganiu jej jako pięknej istoty pozbawionej cech innych niż wymaganych od doskonałej kobiety, mogącej odgrywać jedynie rolę żony. Nie godzi się na bycie projekcją cudzych oczekiwań, zbudowaną przez matkę. Jej ironiczna, zabarwiona sarkazmem introspekcja, ujawnia napięcie między społeczną performatywnością kobiecości a rzeczywistym potencjałem jednostki:

jestem dobra. Naprawdę dobra. To cecha charakteru,
która w zasadzie mnie określa. Jaka dobra dziewczyna.
Jaka ładna dziewczyna. Jaka piękna. Taka eteryczna
uroda. Posiadam też inne zalety, to oczywiste. Jestem
wszechstronnie wykształcona. Potrafię tkać niemal

tak dobrze, jak Atena (powiedziałabym, że lepiej, ale Arachne nie bez powodu splata swe sieci). Głosem potrafiłabym podporządkować sobie całe armie – rzecz jasna śpiewając, nie mówiąc. Przecież dobrze ułożone panienki nie odzywają się w towarzystwie. Igłą posługuję się nie gorzej niż ktokolwiek inny, a gdybyście mogli zobaczyć, jak sprawnie wytwarzam naczynia na kole garncarskim... Już rozumiecie? Już wiecie, co próbuję powiedzieć? [...] Byłam dobra i grzeczna. Posłuszna. Perfekcyjna, doskonała. I chuj. Kiedy wreszcie się przełamalam, to na dobre²⁴⁹.

Gdy Kore trafia do świata podziemi, nie szuka ratunku – przeciwnie, zwraca się do jego władcy z prośbą o azyl. Jej wybór nie jest oznaką słabości, lecz świadomym aktem politycznym: decyzją o zmianie porządku, w którym dotąd funkcjonowała. Hades jednak odmawia z obawy przed konsekwencjami ingerencji w sprawy Olimpu. Z jego perspektywy dziewczyna jest zbyt silnie uwikłana w rozgrywki bóstw, by mógł pozwolić sobie na otwarte wsparcie. Kore nie ustępuje: powołuje się na prawo *xenii* – świętej zasady gościnności, która obowiązywała nie tylko śmiertelników i śmiertelniczek, lecz również bogów i boginie. W myśl tego prawa Hades nie tylko nie może jej skrzywdzić, ale też nie ma prawa wyrzucić z własnego królestwa uciekinierki, która szuka schronienia.

Dopiero gdy Hades przekonuje się, że Kore nie kłamie ani nie została przysłana jako szpieżka ojca, jego stosunek do niej ulega zmianie. Kore zaś nawiązuje przyjaźń ze Styks, boginią rzeki podziemnego świata. Ponadto

²⁴⁹ B. Fitzgerald, *Girl, Goddess, Queen*, tłum. S. Kroszczyński, Warszawa 2023, s. 41–42.

wpada na pomysł zreformowania boskiego porządku poprzez wprowadzenie koncepcję kary i nagrody: podziału podziemi na strefy, do których trafiają dusze dobrych i złych ludzi w zależności od ich czynów:

ludzie czczą i naśladową bogów, kopiują ich najgorsze zachowania, bo skoro ich idole to robią, to dla czego oni mieliby postępować inaczej? W końcu krzywdzą się nawzajem bardziej jeszcze niż bogowie. Ale jeśli pokażemy im, że za te czyny grożą wieczne konsekwencje, mogą się zmienić. Jeśli dobro będzie nagradzane, a źli ludzie karani, to może przestaną okazywać sobie okrucieństwo. A jeśli zaczną bać się wiecznej kary w zaświatach do tego stopnia, że będą mniej zabijać, gwałcić i zadawać ból, to dla czego mieliby czcić bogów, którzy na co dzień robią te wszystkie rzeczy? Może przestaną szanować istoty, które tak lekkomyślnie igrają ich życiem. [...] Robię to, by pomóc ludziom, jednak, jeśli przy okazji uda się odebrać moc bogom, jeśli zmusi to Olimp i Ocean do zmiany na lepsze? Cóż, doskonale²⁵⁰.

Kore pragnie wpłynąć na zachowanie ludzi, jednak jej prawdziwym celem jest osłabienie pozycji bóstw – jeśli nie dostosują się do nowych warunków, zostaną obalone i unieważnione. Tym samym okazuje się potencjalnie potężniejsza od innych bogiń i bogów, ponieważ wykorzystuje śmiertelników do przeprowadzenia (r)ewolucji. W tym celu potrzebuje pomocy Hadesa, a ich współpraca zmienia się w przyjaźń. Postępowanie Kore prowokuje do zmiany jej matkę – kobietą, która ciągle przyuczała córkę do bycia grzeczną i posłuszną, sama okazuje gniew: „moją

²⁵⁰ Tamże, s. 134–135.

domeną są zbiory i płodność, ty obmierzły kutasie. Zobaczmy, jak sobie poradzą stworzenia z twojego świata, gdy sprawię, że koralowce zwiędną i obumrą, gdy wszystkie rośliny w oceanie bezpowrotnie zgniją”²⁵¹. Jej poczynania nie obejmują jednak Zeusa, którego się boi i namawia do poszukiwań córki.

Tymczasem Kore proponuje nową strukturę zaświatów opartą na kryterium etycznym: Pola Elizejskie jako przestrzeń nagrody (raj), Łąki Asfodelowe jako miejsce przejściowe, gdzie trafiają dusze bez szczególnych zasług i win, oraz Tartar jako przestrzeń kary – przeznaczona dla tych, którzy w życiu popełniali zbrodnie. Równolegle odkrywa w sobie moc (przyrodzoną, nienadaną przez ojca) kształtowania podziemia, co oznacza nie tylko władzę nad duszami zmarłych, ale też zdolność modelowania ontologii tej przestrzeni, wpływ na świat spoza Hadesu oraz kształtowanie kultury zachowań i etyki żyjących ludzi. Kore wciąż obawia się jednak, że ojciec będzie domagać się jej „zwrotu”. Aby ją zabezpieczyć, Hades proponuje małżeństwo rozumiane nie jako relacja miłosna czy instytucjonalna forma podporządkowania, lecz polityczna fikcja mająca nadać jej nowy status i uniemożliwić przymusowy powrót na powierzchnię. Ofiarowuje jej też nowe imię – Persefona. Imię to nie jest formą nadania tożsamości przez mężczyznę i kolejnym zawłaszczeniem, ale raczej symbolicznym gestem wspólnego przekształcenia siebie i świata. Kore przyjmuje je, redefiniując swoją rolę i tożsamość: nie jest już tylko „dziewczyną”, ale inicjatorką nowego ładu etycznego i politycznego. W nowym imieniu

²⁵¹ Tamże, s. 152.

wyraża się przejście od niewinności do sprawczości, od podporządkowania do autoidentyfikacji. Wbrew klasycznym wyobrażeniom Kore nie zostaje nazwana Persefoną, lecz się nią staje.

Bohaterka rozumie propozycję i jej znaczenie, ale waha się – idea małżeństwa wywołuje w niej lęk związany z doświadczeniem pokoleń kobiet redukowanych do roli „żon”. Zgoda na zawarcie związku nie wynika z uległości, ale z chłodnej kalkulacji: bardziej boi się powrotu do roli córki niż ewentualnego zniewolenia w związku, który *de facto* nie ma funkcjonować jak klasyczne małżeństwo, a ponadto zostanie zawarty z przyjacielem. Mariaż ma chronić także króla podziemi, na którym zaczyna jej zależeć – protagonistka boi się, że Zeus może zabić młodszego brata. Tym samym traci „wolność”, ale robi to dobrowolnie: „nie wyobrażam sobie nie zobaczyć ich ponownie, nie porozmawiać z nimi następnego dnia – kocham ich i ten świat. Żeby móc tu zostać, zrezygnowałabym z wolności, porzuciłabym wszelkie marzenia o ponownym zobaczeniu Sycylii. Zrezygnowałabym nawet z szansy na pogodzenie się z matką”²⁵². Deklaracja Persefony to akt zerwania z matką, moment ukształtowania się jej nowej tożsamości już nie (tylko) córki, ale świadomej swoich uczuć i celów kobiety. Co ciekawe, nie tyle przyjmuje propozycję małżeństwa, co wręcz sama ją składa: „mam klęknąć czy co? Ślub z tobą to jedyny sposób, żebym mogła tu zostać. A więc poślub mnie, błagam”²⁵³. Słowa bohaterki redefiniują zatem wciąż aktualny stereotyp kulturowy,

²⁵² Tamże, s. 219.

²⁵³ Tamże, s. 217.

że jedynie mężczyzna ma możliwość prosić o rękę wybranki, kobieta natomiast nie powinna składać propozycji małżeńskich.

Nieobecność Demeter na ślubie i koronacji Persefony – choć spodziewana – staje się bolesnym, lecz przełomowym momentem zerwania z matczynym autorytetem. Persefona definitywnie odrzuca rolę córki kształtowanej przez cudze oczekiwania i wybiera nową tożsamość bogini i władczyni zaświatów. Późniejsza wizyta matki w podziemiach prowadzi do konfrontacji dwóch modeli kobiecości: opartego na lojalności wobec systemu i normatywnie rozumianym „dobru córki” oraz drugiego afirmującego autonomię i integralność nawet za cenę konfliktu i zerwania więzi:

mam teraz na imię Persefona, matko, a plotki głoszą, że na powierzchni nazywają mnie Straszliwą Persefoną. Myślę, że istotnie jest we mnie okrucieństwo. Wolałabym być dobra i miła, lecz nie da się żyć w tym okrutnym świecie i pozostać niewinnym kwiatuszkiem. A więc tak, matko, proszę cię o wybaczenie, bo wiem, że cię zraniłam. I tak, przepraszam, ale zrobiłabym to ponownie. Żałuję, że nie powiedziałam ci o tym wszystkim wcześniej, ale nie żałuję, że podjęłam tę decyzję²⁵⁴.

Persefona jest świadoma siebie i swojej mocy – pyta przez Demeter, co zrobi w razie porzucenia przez Hadesa, stwierdza, że nadal będzie rządzić i poradzi sobie z emocjonalną stratą. Rozmowa z matką skłania ją jednak do refleksji i szczerości wobec męża: wyznaje mu miłość

²⁵⁴ Tamże, s. 404.

obejmującą zarówno więź emocjonalną, jak i pragnienie. Hades odwzajemnia te uczucia, a ich relacja rozwija się w duchu partnerstwa, opierając się na równości, wzajemnym wsparciu i świadomym dojrzeniu do intymności, wolnym od presji normatywnego „obowiązku”. Podział ról wynika z predyspozycji i indywidualnych wyborów, a nie z płci – Persefona angażuje się w działalność polityczną, podczas gdy Hades wybiera pracę intelektualną. Taki model relacji wpisuje się przede wszystkim w optykę postfeministyczną, akcentującą indywidualny wybór, samorealizację oraz przekonanie o neutralności płciowej ról społecznych. Podział ról między Persefoną i Hadesem zostaje przedstawiony jako rezultat osobistych predyspozycji i preferencji, a nie konsekwencja strukturalnych uwarunkowań genderowych: Persefona przejmuje funkcje polityczne i decyzyjne, podczas gdy Hades odnajduje swoje miejsce w sferze pracy intelektualnej.

Stabilizację zakłóca masowy napływ dusz do zaświatów. Początkowo władcy zakładają, że za klęskę głodu odpowiada Demeter, jednak okazuje się, że przyczyną katastrofy jest trwała nieobecność Persefony na ziemi. Zeus próbuje zmusić córkę do powrotu, lecz bohaterka połyka sześć ziaren granatu i dokonuje nieodwracalnego wyboru. Akt ten sankcjonuje jej władzę i ustanawia nowy porządek: pół roku spędza z matką, przywracając płodność ziemi, a pozostały czas w zaświatach, przy czym rozłąka z Hadesem nie ma charakteru absolutnego. O jej losie nie decyduje mąż ani rodzice, lecz ona sama.

Zarysowany w retellingu Fitzgerald model sprawczości Persefony sytuuje się na przecięciu postfeministycznego

i czwartofalowego rozumienia emancypacji, przy czym żadna z tych perspektyw nie zostaje w pełni zrealizowana w sposób czysty. Z jednej strony kluczowy pozostaje tu indywidualny wybór. Decyzja o spożyciu ziaren granatu sankcjonuje autonomię bohaterki i ustanawia ją jako podmiotkę własnego losu, niezależną zarówno od woli ojca, jak i męża. Taki nacisk na samostanowienie jednostki wpisuje się wyraźnie w logikę postfeministyczną, w której emancypacja realizuje się przede wszystkim poprzez indywidualną sprawczość i redefinicję ról społecznych. Z drugiej strony decyzje Persefony mają wyraźny wymiar wspólnotowy i systemowy: jej nieobecność destabilizuje kosmiczny ład, a powrót – choć częściowy – przywraca równowagę. Bohaterka nie działa wyłącznie w imię osobistego spełnienia, lecz podejmuje rolę reformatorki porządku świata, co zbliża ją do czwartofalowego rozumienia sprawczości jako odpowiedzialności za innych i za struktury, w których funkcjonują. Co jednak znamienne, narracja ta niemal całkowicie rezygnuje z kategorii siostrzeństwa i kobiecej solidarności. Relacje Persefony z innymi kobietami – w tym z Demeter – mają charakter przede wszystkim konfliktowy, a proces emancypacji przebiega w izolacji. W efekcie wspólnotowy wymiar działania bohaterki zostaje odłączony od feministycznej polityki relacyjności i osadzony raczej w figurze wyjątkowej jednostki zdolnej do samodzielnego przeformułowania porządku świata.

ROZDZIAŁ II

Ofiary, ekskluzy, branki –
o doświadczaniu przemocy



II.1. Przez pryzmat ciała

Drugim wyróżnionym przez nas (post)feministycznym motywem obecnym w wybranych retellingach mitów są różne formy przemocy determinujące życie kobiet. W pierwszej kolejności przyjrzymy się bohaterkom postrzeganym przez otoczenie wyłącznie przez pryzmat ciała – zgwałconym, takim jak księżniczki Kasandra z Troi i Fedra z Krety, oraz traktowanym przedmiotowo, podlegającym hiperseksualizacji, jak Helena Spartańska.

Echa wojennej pożogi

Rozpocniemy nasze refleksje od spojrzenia na retellingi losów Kasandry i Heleny z powieści *Elektra* (2022/2024) Jennifer Saint, *The End Crowns All* (2024) Bei Fitzgerald, *Daughters of Sparta* (2021) Claire Heywood, *Klitajmestra* (2023) Constanzy Casati oraz trylogii Pat Barker składającej się z tomów *Milczenie dziewcząt* (2018/2023), *The Women of Troy* (2021) i *The Voyage Home* (2024).

W micie trojańskim Apollo zaoferował Kasandrze zdolności wieszczce pod warunkiem spędzenia z nim nocy. Gdy odmówiła, nie odebrał daru, lecz rzucił na nią klątwę – nikt nie miał uwierzyć w jej przepowiednie, mimo że były prawdziwe. Tym samym Kasandra stała się postacią tragiczną: wyśmiewaną, uważaną za obłąkaną

i izolowaną nawet przez własną rodzinę (ojciec kazał ją uwięzić). Dano jej wiarę tylko w jednym przypadku: Kasandra rozpoznała Parysa jako swojego brata. Później ostrzegała, że jeśli Parys sprowadzi do ojczyzny Helenę ze Sparty, miasto zostanie zniszczone. Pomimo to przywiózł Helenę, a Trojanie przyjęli ją z entuzjazmem. Kasandra na jej widok w akcie rozpaczry zerwała jej złoty welon i szarpała ją za włosy.

W *Eneidzie* Kasandra przepowiada kolejne kluczowe wydarzenia: podstęp z koniem trojańskim, śmierć Agamemnona i własną, upadek rodziny, tułaczkę Odyseusza oraz zemstę Orestesa i Elektry. Przewiduje także ocalenie Eneasza i jego przyszłą misję założenia nowego państwa w Italii. Podczas zdobycia Troi Kasandra szukała schronienia w świątyni Ateny, jednak została brutalnie zgwałcona przez Ajaksa Mniejszego, który wyrwał ją z sanktuarium, zrzucając jednocześnie posąg – świętokradztwo sprowadziło na niego karę. Później Kasandra została branką Agamemnona. Po powrocie do Myken oboje zostali zamordowani przez Klitajmestrę i jej kochanka Ajgistosa.

Helena, uznawana za najpiękniejszą kobietę na świecie, była córką Zeusa i Ledy oraz siostrą Klitajmestry, Kastora, Polluksa, Filonoe, Febe i Timandry. Wyszła za mąż za Menelaosa, króla Sparty, z którym miała córkę Hermionę (niektóre źródła wspominają również o synu, Nikostratusie²⁵⁵). Następnie została żoną Parysa z Troi²⁵⁶.

²⁵⁵ Helen [w:] *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, t. I, red. W. Smith, Boston 1870, s. 370.

²⁵⁶ B. Hughes, *Helen of Troy: Goddess, Princess, Whore*, London 2006, s. 157–158.

Jeszcze jako młoda dziewczyna Helena została porwana przez Tezeusza²⁵⁷ – incydent spowodował inwazję wojsk Sparty na Ateny, w wyniku której Kastor i Polluks (zwany też Polideukesem) uratowali siostrę i sprowadzili ją do domu. W wielu przekazach Helena była wówczas bardzo młoda – niektóre podają, że miała zaledwie siedem lub dziesięć lat. Gdy osiągnęła odpowiedni wiek, Tyndareos, jej ojczym, zorganizował zawody o jej rękę. Zwycięzcą został Menelaos, a pozostali zalotnicy – za radą Odyseusza – złożyli przysięgę, że będą bronić honoru zwycięzcy i jego małżeństwa, jeśli ktoś odważy się porwać Helenę. Przysięga ta stała się podstawą sojuszu zbrojnego przeciwko Troi. W większości tradycji – w tym u Homera – Helena dobrowolnie opuściła Spartę z Parysem, kierując się uczuciem²⁵⁸. Inne wersje, m.in. ta przedstawiona przez Plutarcha, sugerują, że została porwana²⁵⁹.

Bezpośrednie źródło konfliktu stanowi mit o sędzie Parysa. Na wesele Tetydy i Peleusa nie zaproszono bogini

²⁵⁷ „Według Hellanikosa Tezeusz miał już pięćdziesiąt lat, kiedy dopuścił się owych występków związanych z Heleną, dziewczynką w wieku jeszcze nieodpowiednim. Stąd też niektórzy, chcąc złagodzić ciężar tego najcięższego z oskarżeń, powiadają, że Tezeusz nie porwał Heleny osobiście, tylko strzegł porwanej przez Idasa i Lynkeusa, którzy mu ją powierzyli, i nie oddał jej Dioskurom, kiedy zażądali zwrotu”; Plutarch, *Tezeusz*, 31–37 [w:] tegoż, *Żywoty równoległe*, t. I..., s. 118–119.

²⁵⁸ Zob. R. Blondell, *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*, Oxford 2013.

²⁵⁹ „Zapragnął [Parys – przyp. autorski] zdobyć sobie małżonkę drogą porwania. [...] Tak tedy porwał on Helenę”; Herodot, *Dzieje*, 1.3, tłum. S. Hammer, Wrocław 2005, s. 4.

niezgody, Eris, która w akcie zemsty rzuciła na stół złote jabłko z napisem „dla najpiękniejszej” („ti kallisti”). Spierały się o nie Hera, Atena i Afrodyta. Zeus odmówił rozstrzygnięcia sporu, powierzając to zadanie Parysowi. Każda z bogiń próbowała przekupić sędziego: Hera obiecała mu władzę nad całą Azją, Atena – mądrość i bycie niezwyciężonym wojownikiem, Afrodyta – miłość najpiękniejszej kobiety świata, Heleny. Parys wybrał Afrodytę, czym ściągnął na Troję gniew pozostałych bogiń.

Przed rozpoczęciem działań zbrojnych Grecy wysłali poselstwo do Priama, domagając się zwrotu Heleny. W *Iliadzie* Homer ukazuje Helenę jako postać tragiczną – dręczoną wyrzutami sumienia, pełną smutku, odrzucaną przez Trojan i znienawidzoną przez niektórych członków własnej rodziny. Po śmierci Parysa poślubiła jego brata, Deifobosa. Według *Odysei* po wojnie wróciła do Sparty jako żona Menelaosa²⁶⁰. Jej postać w tradycji greckiej pozostaje ambiwalentna – bywa ukazywana zarówno jako sprawczyni nieszczęść, jak i pozbawiona jakiegokolwiek podmiotowości ofiara, nad którą nieustannie ciąży fatum.

W interesujących nas retellingach Helena jawi się w równie niejednoznaczny sposób²⁶¹. W *Elektrze* Saint zostaje ukazana jako młoda, niezamężna kobieta, daleka

²⁶⁰ Homer, *Księga czwarta* [w:] tenże, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Warszawa 1953, s. 70–91.

²⁶¹ Postać Heleny pojawia się również m.in. w powieściach: *Pamiętniki Heleny Trojańskiej* (2005/2007) Amandy Elyot, *Helen of Troy* (2006) Margaret George, *Helen's Judgement* (2024) Susan C. Wilson czy *Wicked Beauty* (2022/2023) Katee Robert.

od stereotypowego wizerunku uwodzicielki i przyczyny wojny. Narracja prowadzona przez jej siostrę, Klitajmestrę, odsłania bardziej intymny i zniuansowany portret bohaterki – osoby troskliwej, łagodnej i nieskłonnej do rywalizacji, która „nigdy nie chępiła się urodą ani nie wyszydziała swej młodszej siostry”²⁶².

Sama o sobie Helena mówi, że „nie urodziłam się, by spoczywać na laurach”²⁶³, co sugeruje jej wewnętrzną ambicję i potrzebę samostanowienia. Jednak możliwość jej rozwoju zostaje skutecznie zablokowana przez jej fizyczne piękno – cechę, która od początku determinuje sposób, w jaki jest postrzegana przez otoczenie. Redukowana do roli najpiękniejszej kobiety świata traci szansę, by być ocenianą przez pryzmat intelektu, charakteru czy własnych działań. W wersji Saint Helena jest empatyczna i altruistyczna, co ujawnia się szczególnie w wątku jej przyjaźni z Kasandrą – odrzuconą i niezrozumianą zarówno przez swój lud, jak i rodzinę. Helena nie tylko dotrzymuje jej towarzystwa, lecz stara się ją wspierać, mimo własnych problemów i niejednoznacznego statusu w Troi. Zaskoczenie Kasandry bezinteresowną dobrocią Heleny jest znamienne: „zastanawiałam się, dlaczego zdaje się mnie pocieszać, skoro to ona dopiero co owdowiała, a jej pozycja w Troi stawała się coraz bardziej niepewna, gdyż nie miała męża, który by się o nią upomniął, ani szwagra, który by ją chronił”²⁶⁴. Helena – wbrew roli, jaką narzuciła jej mitologia – zostaje tu ukazana jako

²⁶² J. Saint, *Elektra*, tłum. K. Burakiewicz, Warszawa 2024, s. 19.

²⁶³ Tamże, s. 21.

²⁶⁴ Tamże, s. 207.

kobieta wrażliwa i solidarna z osobami nieakceptowanymi przez otoczenie. Nie jest już wyłącznie wcieleniem doskonałego piękna, lecz osobą zmagającą się z losem narzuconym jej przez bóstwa, mężczyzn i społeczne oczekiwania.

Wgląd w dzieciństwo Heleny oferuje również powieść *Klitajmestra* Casati, w której przyszła królowa Sparty zostaje przedstawiona jako osoba fizycznie słaba, ale wrażliwa i emocjonalnie skomplikowana. Choć w porównaniu z dominującą i waleczną siostrą wydaje się delikatniejsza. Jej brat Kastor dostrzega w niej siłę innego rodzaju: „też jest silna. Słodka i delikatna, lecz przebiegła. Nie zdziwiłbym się, gdyby nas wszystkich przeżyła”²⁶⁵. W tym ujęciu Helena nie jest bierną ofiarą losu, ale osobą zdolną do przetrwania dzięki sprytowi, umiejętnościom adaptacyjnym i łagodności skrywającej wewnętrzną twardość.

Mimo to doświadcza systemowego uprzedmiotowienia – zarówno przez obcych mężczyzn, jak i własnych braci – ze względu na swoją urodę. To właśnie piękno staje się źródłem zniewolenia: „tacy sami – silni, agresywni, podnieceni jej urodą, i tyle. Nie mają potrzeby walczyć o jej serce, jest dla nich jedynie nagrodą – co prawda najcenniejszą, lecz tylko nagrodą, jak krowa albo miecz”²⁶⁶. Helena nie wierzy w miłość i nie oczekuje możliwości wyboru męża ani szczęśliwego związku – zbyt dobrze rozumie, że w oczach mężczyzn jest towarem, symbolem prestiżu, a nie osobą z podmiotowością i emocjami.

²⁶⁵ C. Casati, *Klitajmestra*, tłum. A. Możdżyńska, Warszawa 2023, s. 34.

²⁶⁶ Tamże, s. 45.

Szczególnie znaczące jest ukazanie przez autorkę doświadczenia przemocy seksualnej, które zostaje zbagatelizowane nawet przez jej najbliższych, zbulwersowanych raczej brakiem formalnego aktu zaślubin niż samym gwałtem. Nawet dla nich Helena pozostaje obiektem wymiany i „własnością”, którą należało odpowiednio zabezpieczyć i sprzedać.

Najbliższą osobą dla dorastającej bohaterki jest Klitajmestra. Jednocześnie Helena odczuwa żal, że siostra nie zdradziła jej sekretu dotyczącego romansu ich matki, Ledy, którego owocem jest właśnie ona. Piętno bękarcicy staje się kolejnym, obok urody, ciężarem, który definiuje ją w oczach innych i sprowadza jej osobowość do jednej cechy. Bohaterka pozostaje w cieniu siostry z powodu braku społecznej akceptacji dla swojego pochodzenia, które w realiach powieści jest postrzegane jako oznaka gorszości i niepełnowartościowości. Zazdrości Klitajmestrze, która nie jest oceniana wyłącznie przez pryzmat wyglądu, lecz także intelektu i cech charakteru:

to ty zawsze znajdowałaś się w centrum uwagi. Ciągłe słyszałam: „Helena ma piękne oblicze, za to Klitajmestra jest inteligentna i czarująca, silna i mądra”. To ciebie Tyndareos kocha najmocniej i to ciebie Spartanie szanują najbardziej. We wszystkim jesteś najlepsza. Udaje ci się każda rzecz, wszystko, co tylko sobie zaplanujesz. [...] A ja? Jestem tylko twoją urodziwą, lecz słabą i nudną siostrą, która nie ma nic interesującego do powiedzenia. Zainteresowanie wzbudza jedynie moja powierzchowność²⁶⁷.

²⁶⁷ Tamże, s. 124.

Ważnym elementem jej życia jest także relacja z rodzicami. U Casati bohaterka czuje się odrzucona i niekochana przez ojca, co wiąże się z przekonaniem, że nie spełnia oczekiwań Tyndareosa, który cenił przede wszystkim sprawność córek w walce („nigdy nikogo nie zabiła”²⁶⁸). Postawa ojca znacząco wpływa na samoocenę i poczucie własnej wartości Heleny, utrwalając w niej poczucie wyobcowania i niedopasowania.

Z kolei w powieści *Daughters of Sparta* Heywood to matka jawi się jako główny czynnik emocjonalnej izolacji dziewczynki. Helena doświadcza ambiwalentnych uczuć – Leda okazuje czułość, lecz równie często przejawia dystans i chłód, co potęguje uczucie odrzucenia: „udawała, że nie widzi Heleny, gdy mijały się w pałacu, chociaż Helena wyłapywała jej spojrzenie, zanim szybko odwróciła wzrok. Czasem wychodziła z komnaty, gdy tylko Helena do niej wchodziła, mówiąc, że jest zmęczona albo że źle się czuje. [...] Jakby było w Helenie coś, co ją odpychało”²⁶⁹. Zachowanie Ledy wynika z traumy gwałtu. Mimo ogromnego wsparcia ze strony męża nie potrafi pokochać córki. Doświadczenie przemocy seksualnej odbija się nie tylko na jej psychice i relacji z dzieckiem, ale i „wartości” matrymonialnej Heleny. Dziewczyna, uznana za bękartkę i porwana przez Tezeusza jako kilkulatka, bywa określana jako „zepsuty” towar, nie jest atrakcyjną kandydatką na żonę mimo urody i pozycji rodziny. Warto podkreślić, że w tej wersji mitu decyzja Heleny o wyborze Menelaosa na męża nie wynika z powierzchownych

²⁶⁸ Tamże, s. 23.

²⁶⁹ C. Heywood, *Daughters of Sparta*, Londyn 2021, s. 16.

motywacji, takich jak jego atrakcyjność fizyczna, pozycja władcy czy oferowane przez niego podarunki, lecz z głębokiej więzi z Klitajmestrą oraz pragnienia jej bliskości i wsparcia. Bohaterka wierzy, że jeśli zostaną szwagierkami, będą mogły częściej się odwiedzać i pozostawać w bliższym kontakcie. Ten aspekt stanowi ciekawą rewizję tradycyjnej narracji, która zazwyczaj przedstawia Helenę jako kobietę zauroczoną Mykeńczykiem.

Małżeństwo nie jest w pełni szczęśliwe – co prawda mąż nie okazuje jej niechęci ani nie stosuje przemocy, jest jednak chłodny i zdystansowany. Sytuację dodatkowo komplikują narodziny córki, Hermiony. Helena cierpi na depresję poporodową, która w literaturze nadal bywa pomijana, a jednocześnie jest niezwykle istotnym aspektem psychologicznym macierzyństwa. Ten wątek można odczytać w duchu rozważań Adrienne Rich²⁷⁰ jako konflikt między cielesnym i psychicznym doświadczeniem macierzyństwa a normatywną, patriarchalną instytucją, która nie dopuszcza ambiwalentnych, a tym bardziej negatywnych uczuć wobec dziecka. Stanowi on wyraźną próbę przełamania kulturowego tabu – w wielu retellingach macierzyństwo jawiło się jako kluczowy moment w życiu bohaterek, determinujący ich wolę przetrwania (np. Demeter i Kora-Persefona), chociaż w przypadku Heleny esencjalistycznie pojmowana bliskość matki i dziecka praktycznie nie istnieje. Problemy z karmieniem piersią są fizycznym wyrazem jej psychicznego dystansu, co prowadzi do decyzji o pozostawieniu służącym opieki nad

²⁷⁰ Zob. A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizielińska, Warszawa 2000.

niemowlęciem. W wypowiedzi Heleny kryje się wyraźny mechanizm obronny – tłumaczenie wyboru troską o dobro dziecka i opiekunki służy ukryciu prawdziwego powodu, którym jest jej własna potrzeba „wolności”: „choć nie potrafiła się do tego przyznać, dziecko ją krępowało – ta nieustanna obecność w kącie komnaty. Sprawiało, że czuła się jak porażka i przypominało jej o cierpieniu, przez które musiała przejść, by je wydać na świat. I co jej to dało? Ani radości, ani spełnienia, ani głębszej więzi z mężem”²⁷¹. Ta sytuacja obrazuje nie tylko indywidualne zmagania bohaterki, lecz również szerszy kontekst społeczny i kulturowy, w którym macierzyństwo bywa mitologizowane jako bezwarunkowa miłość i spełnienie. Autorka wprowadza więc jego realistyczny, a zarazem feministyczny wymiar, pokazując, że doświadczenie kobiety może być znacznie bardziej skomplikowane – nie każda matka od razu odczuwa miłość do dziecka, a presja społeczna często nie pozwala na wyrażenie trudnych emocji.

Cytat ujawnia również kolejny lęk Heleny – śmierć podczas porodu. Bohaterka z całą stanowczością odrzuca możliwość zajścia w kolejną ciążę, co ma odzwierciedlenie nie tylko w jej emocjonalnym dystansie wobec męża, lecz również w unikaniu zbliżeń, a gdy jest to niemożliwe, stosowaniu środków antykoncepcyjnych. W akcie desperacji Helena posuwa się do profanacji świętego miejsca – groty poświęconej Ejlejtji, bogini opiekującej się kobietami w ciąży i podczas porodu. Menelaos zabiera żonę do sanktuarium z intencją uzyskania boskiego błogosławieństwa, natomiast Helena potajemnie depreczuje święty

²⁷¹ C. Heywood, *Daughters of Sparta...*, s. 108.

kamień i spluwa na niego. Ten czyn należy odczytywać nie tylko jako wyraz buntu wobec oczekiwania, że odegra rolę matki, lecz także jako akt odrzucenia całego systemu, w którym kobieta jest sprowadzana do funkcji reprodukcyjnej. Decyzja Heleny o ucieczce z Parysem w interpretacji Heywood jest nie tyle aktem zdrady, ile desperacką próbą zmiany czy ucieczki od życia pozbawionego miłości, podmiotowości i nadziei. Trojański książę jest zainteresowany nie tylko ciałem Heleny; okazuje jej emocjonalne wsparcie i chce ją poznać. Składa obietnicę, która dla Heleny ma fundamentalne znaczenie: nigdy nie będzie wymagał od niej macierzyństwa. W świecie, w którym kobieta jest definiowana przede wszystkim przez swoją funkcję prokreacyjną, słowa Parysa brzmią jak obietnica wyzwolenia i życia, w którym nie będzie musiała poświęcać swojego ciała ani psychiki dla mężczyzn czy społecznych oczekiwań. Ucieczka Heleny zostaje jednoznacznie negatywnie oceniona przez matkę, która w surowych, wręcz brutalnych słowach uznaje postępowanie córki za hańbiące: „Wiedziałam, że taka będziesz [...]. Nie to, co twoja siostra, taka kochana dziewczyna... Ale kurwy rodzą się z kurew – i oto jesteś, rozkładasz nogi przed każdym, kto da ci ładny naszyjnik”²⁷². W tym akcie odrzucenia Helena zostaje raz jeszcze zredukowana do ciała, tym razem ciała pożądającego. Mimo to bohaterka nie rezygnuje ze swojej decyzji. Rzeczywistość w Troi weryfikuje jednak jej marzenia. Choć początkowo relacja z Parysem wydaje się być spełnieniem fantazji rodem ze współczesnego romansu, z czasem Helena dostrzega

²⁷² Tamże, s. 190.

płytkość mężczyzny. Ich związek – mimo pozorów czułości – okazuje się równie ograniczający i niezaspokajający jej potrzeb jak małżeństwo z Menelaosem.

Gdy wybuchła wojna, Helena zostaje oskarżona o sprowadzenie nieszczęścia na miasto. Społeczność Troi traktuje ją z wrogością i pogardą. Bohaterka, doświadczając kolejnego aktu wykluczenia, przyjmuje swój los z goryczą i rezygnacją: „jej życie nigdy nie należało do niej. Była głupia, sądząc, że mogłoby być inaczej. Niech ją weźmie [Parys – przyp. autorski]. Niech ją wykorzysta. To i tak nie miało znaczenia”²⁷³. W tej interpretacji Helena staje się figurą tragiczną – kobietą sprowadzoną do pięknego ciała, która nigdy nie zdołała uzyskać miłości, autonomii ani niczyjego zrozumienia. Heywood ukazuje ją nie jako *femme fatale*, lecz jako ofiarę systemu patriarchalnego, w którym kobieta nie może być sobą, jeśli nie spełnia oczekiwań narzucanych jej przez innych.

Zakończenie powieści przynosi interesujące rozwiązanie, które reinterpretuje losy Heleny i Menelaosa w duchu pojednania oraz możliwości odkupienia. Wbrew dominującemu w tradycji mitologicznej przedstawieniu Menelaosa jako męża zdradzonego, który po zwycięstwie odzyskuje małżonkę, retelling ukazuje ich relację jako złożoną i obarczoną wieloletnimi nieporozumieniami i niewyrażonym bólem. Moment wybaczenia staje się kulminacją procesu dojrzewania emocjonalnego obojga bohaterów – nie triumfem jednej ze stron, lecz obustronnym aktem skruchy, autorefleksji i gotowości do zmiany. Menelaos, dotąd ukazwany jako emocjonalnie zdystansowany, przyznaje się do

²⁷³ Tamże, s. 283.

błędów. Uznaje, że przez lata zaniedbywał potrzeby Heleny, nie starał się jej poznać i nie potrafił jej zapewnić poczucia bezpieczeństwa ani zrozumienia. To wyznanie otwiera przestrzeń na pojednanie, które staje się możliwe również dzięki przemianie Heleny. Bohaterka ujawnia przyczyny wcześniejszych decyzji i postaw: „nigdy cię nie nienawidziłam. Ani Hermiony. [...] Po prostu tak bardzo się bałam. Nie chciałam kolejnego dziecka i odsunęłam cię od siebie. Ale nadal się o ciebie troszczyłam. Nawet wtedy. Zwłaszcza wtedy”²⁷⁴. Koniec wojny trojańskiej, który w micie bywa postrzegany jako wyraz męskiej dominacji (odzyskanie honoru przez Menelaosa oraz pomszczenie zniewagi) i przywrócenie porządku, w ujęciu Heywood zyskuje inny wymiar. Dla Heleny staje się on początkiem nowego etapu: szansą na odbudowę relacji z córką, której nie potrafiła pokochać w niemowlęctwie, oraz próbą stworzenia prawdziwego związku z mężem, który dopiero teraz zaczyna ją dostrzegać jako osobę, a nie wyłącznie piękne ciało lub przedmiot o politycznej wartości. Pisarka domyka proces dojrzewania bohaterki, oferując czytelnikom i czytelniczkom nie mitologiczną karę za „zdradę”, lecz możliwość zmiany – w świecie, w którym kobieta wreszcie może odzyskać głos i prawo do wyrażenia własnego bólu.

Z kolei obraz Kasandry w większości narracji o konflikcie trojańskim jest niezwykle spójny. Pisarki akcentują tragizm jej postaci, izolację – zarówno od rodziny, jak i społeczeństwa, niezrozumienie, którego doświadcza²⁷⁵.

²⁷⁴ Tamże, s. 323.

²⁷⁵ Z nieco innym obrazem mamy do czynienia w powieści *The Heir of Venus* (2024) Laury Shepperson. Kasandra jest w niej

Z tego względu przyjrzymy się jej najciekawszym portretom – w trylogii Pat Barker i powieści *The End Crowns All* Bei Fitzgerald. U Barker bohaterka jest cyniczna, sarkastyczna, pogodzona ze swoim losem, ale nie słaba. Między nią a Hekubą nie ma miłości, dziewczyna mówi o matce „naprawdę okropne rzeczy”²⁷⁶. O gwałcie, którego doświadczyła, wspomina z gorzką ironią, skupiając się nie na przemocy czy bólu, ale na cielesnym i upokarzającym szczególe: „wiesz, co było najgorsze? [...] Miałam wtedy okres. Nie zrobiło to żadnej różnicy, po prostu zerwał ze mnie zakrwawioną szmatę i wyrzucił... Nie chciałabym, żeby nawet moja własna siostra to widziała”²⁷⁷. Kasandra nie romantyzuje traumy, nie mitologizuje cierpienia, nie stawia się w pozycji ofiary – przeciwnie, naturalizuje je i dystansuje się, co staje się formą emocjonalnej ochrony. Równocześnie przepełnia ją pragnienie zemsty. Nie chce zabić Agamemnona, ale obsesyjnie wyczekuje chwili jego śmierci – oddaje się brutalnej fantazji o zemście:

przedstawiona jako „szalona dziewczyna” (*mad girl*). To nawiązanie do motywu „szalonej kobiety ze strychu”, której genezy należy upatrywać w postaci żony Edwarda Rochester z powieści *Dziwne losy Jane Eyre* Charlotte Brontë. Jest postacią odrzuconą, wyśmianą, pozbawioną autorytetu, jej głos nie zyskuje legitymacji. Funkcjonuje jako figura obcości. Jest to zatem obraz jednostronny, pozbawiony niuansów, który nie przekracza tradycyjnego schematu kobiety histerycznej i nieracjonalnej. Ze względu na to, że we wspomnianej powieści Kasandra to postać trzecioplanowa, nie uwzględnialiśmy jej w analizie. Więcej o motywie szalonej kobiety zob. S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven – London 1979.

²⁷⁶ P. Barker, *The Women of Troy*, London 2021, s. 114.

²⁷⁷ Tamże, s. 122.

nie zamierzam go zabić. To jego żona go zabije. – Jej głos był zamyślony, odrealniony. – Przygotowuje mu gorącą kąpiel, podaje kielich najlepszego wina, mówi służącym, żeby wmasowały mu olejek w plecy, a potem, gdy jest półprzytomny, śniący, ukołysany i rozgrzany, rzuca na niego sieć, podnosi topór i UDERZA GO, UDERZA GO, UDERZA GO... – Uderzyła zaciśniętymi pięściami w stół²⁷⁸.

Postawa Kasandry może zostać odczytana w kluczu postfeministycznym, w którym doświadczenie przemocy zostaje odpolitycznione i przekształcone w obszar indywidualnej pracy afektywnej. Strategia dystansu pełni funkcję emocjonalnej autoochrony, charakterystycznej dla postfeministycznych narracji, w których podmiotowość budowana jest poprzez zarządzanie własnym przeżyciem, a nie poprzez kolektywną artykulację krzywdy.

W przeciwieństwie do wielu innych narracji o wojnie trojańskiej w ujęciu Barker Kasandra to postać inteligentna i drapieżna. Inne bohaterki, na przykład Bryzejda, postrzegają ją jako arogancką i nieprzystępną („protekcjonalna suka”²⁷⁹), a służąca Ritsa zauważa jej chwiejność psychiczną: „czasami jest jak dziecko. Ale, wiesz... widziałam ją w najgorszym stanie, zdarzało się, że posikiwała się. A to przecież dumna kobieta. Są dni, kiedy nie może na mnie patrzeć”²⁸⁰. To właśnie z perspektywy Ritsy zostają przedstawione wydarzenia trzeciego tomu. Kobiety wyruszają do Myken, natomiast Kasandra, będąca w ciąży z Agamemnonem, wypiera tę myśl z całego

²⁷⁸ Tamże, s. 123.

²⁷⁹ Tamże, s. 223.

²⁸⁰ Tamże, s. 287.

sił. Nie chce nosić w sobie „greckiego pasożyta”, dziecka wroga, które dla niej jest uosobieniem obrzydzenia i przemocy:

- Sama myśl mnie mdli – jego gówniarz ssący mi cycki jak jakaś pieprzona pijawka? Nie, dziękuję. Wiesz, kiedy twoja przyjaciółka Bryzejda przyszła do mnie? Pamiętasz? Spojrzałam na jej brzuch i pomyślałam: *Tam w środku jest dziecko Achillesa. Zamordował jej braci, zamordował jej męża – a ona tam stoi, nosząc jego dziecko.*
- Jaką miała alternatywę?
- Zawsze jest wybór! Gdyby chodziło o mnie, znalazłabym największy nóż kuchenny, jaki tylko bym mogła, i wycięłabym z siebie tego bękarta²⁸¹.

Relacja między kobietami jest dwuznaczna – pełna gorzkich słów i protekcyjności, a jednocześnie bliska. To ciekawe przedstawienie Kasandry. Autorka akcentuje jej szaleństwo i spryt w równorzędny sposób – w przeciwieństwie do innych powieści nie jest przestraszona dziewczyną, lecz zmyślną i dumną młodą kobietą, często posługującą się ironią. Ma wyjątkową samoświadomość własnego „szaleństwa”, które traktuje jako chwilowe zwolenie. Na pytanie Ritsy, o to, jak się czuje, odpowiada:

- Wspaniale. Naprawdę. Cóż, przynajmniej na początku. Czujesz... nie, przepraszam, ja *czuję*, że mogę wszystko – wspiąć się na górę, chodzić po wodzie, pocałować boga. Nawet te momenty, które muszą wyglądać okropnie, jak obsikiwanie się, wcale nie były okropne. Opuścić sobie, poczuć, jak to spływa gorąco i silnie po nogach... To nie jest takie złe.

²⁸¹ Taż, *The Voyage Home*, London 2024, s. 23.

– Szkoda, że nie wiedziałam, że ci się to podobało.
Może byłabym trochę mniej współczująca²⁸².

To wyznanie łamie stereotyp „szaleństwa” jako jedynie degradującego – w ujęciu Barker ma ono także wymiar afirmatywny, stanowi osobliwy akt buntu przeciw opresyjnemu systemowi i narzucanym kobietom zachowań. Wątek Kasandry, podobnie jak w micie, zamykają zdarzenia w Mykenach. Bohaterka bluźni przeciwko Apollovi i przepowiada rychłą śmierć Agamemnona. Świadoma, że proroctwa nie można zrealizować wybiórczo, akceptuje konieczność własnej śmierci i pozwala złożyć się w ofierze, aby doprowadzić do wymierzenia sprawiedliwości:

niedługo umrę – za kilka godzin, nie dni. I wasz król umrze razem ze mną, bo to, co zrobił w Troi, było tak potworne, tak całkowicie pozbawione człowieczeństwa, że nawet bogowie poculi odrazę. Więc śmiało, świętujcie, złożcie w ofierze najdorodniejszego byka z całego stada, śpiewajcie te swoje żalosne piosnki pochwalne, upijcie się do nieprzytomności, ale to mnie nie ocali. I waszego ukochanego króla też nie²⁸³.

Kassandra u Barker to złożona i nieoczywista figura: nie tylko „szalona dziewczyna”, lecz przede wszystkim zraniona, dumna i wyrachowana młoda kobieta, która potrafi przekształcić swoją marginalizację w narzędzie oporu. Barker nie infantylizuje jej ani nie upraszcza, nie sprowadza do ofiary bogów. Jej Kasandra to jedna z nielicznych literackich interpretacji, która pozwala tej mitycznej postaci przemówić własnym, ironicznym głosem.

²⁸² Tamże, s. 56.

²⁸³ Tamże, s. 149.

Najbardziej radykalnym odejściem od klasycznej narracji mitycznej wśród współczesnych retellingów mitu o Kasandrze pozostaje *The End Crowns All* Bei Fitzgerald. Choć akcja powieści osadzona jest w realiach starożytnych, a nie – jak w cyklu *Dark Olympus* – we współczesności, tekst ten realizuje wyraźnie czwartofalowy i postfeministyczny projekt reinterpretacyjny. Poprzez przepisanie mitu z perspektywy młodej, queerowej bohaterki (początkowo zakochanej w Andromasze, swojej szwagierce) autorka redefiniuje zarówno postać Kasandry, jak i samo pojęcie kobiecej podmiotowości w obrębie mitu.

Kassandra zostaje przedstawiona jako nastolatka pewna siebie, ironiczna, hedonistyczna i świadoma społecznych mechanizmów kontroli. Jej kapłaństwo nie wynika z powołania, lecz stanowi sposób na uniknięcie małżeństwa – jedną z nielicznych dostępnych form negocjowania autonomii. Już w jednej z pierwszych scen powieści dziewczyna demonstruje dystans wobec przypisanych jej obowiązków, włączając opalanie się w „kult religijny” Apolla. Taki portret radykalnie odbiega od klasycznego obrazu udręczonej, niezrozumianej prorokini – bohaterka jest rezolutna, próżna i świadoma swojej pozycji.

Kapłaństwo jawi się tu jako „trzecia droga” – alternatywa wobec małżeństwa i biernej kobiecej roli. Kasandra tak mówi o swojej funkcji: „pełna tego, czego naprawdę pragnę: uwagi, adoracji, szacunku i władzy. Wszystko to zamknięte w jednym wspaniałym tytule: wyrocznia”²⁸⁴. Autorka w ten sposób wpisuje bohaterkę w postfeministyczną logikę renegotjacji sprawczości – dziewczyna nie

²⁸⁴ B. Fitzgerald, *The End Crowns All*, London 2024, s. 17.

buntuje się otwarcie przeciw systemowi, lecz próbuje wykorzystać jego struktury (religię, kult) dla własnych celów. Pragnienie władzy i uznania nie zostaje potępione, lecz pokazane jako racjonalna odpowiedź na ograniczone możliwości kobiet. Kluczowym momentem narracji jest propozycja Apolla – dar prorocstwa w zamian za seks. Kasandra, świadoma swojej nieheteronormatywności, początkowo wyraża zgodę nie z pożądania, lecz z chłodnej kalkulacji: „dałabym radę, prawda? Mogłabym to znieść. Kobiety znoszą to codziennie, nie wszystkie mają szczęście uciec do świątyni. Jestem pewna, że wiele z nich też nie czuje pociągu do mężczyzn”²⁸⁵. Scena ujawnia napięcie charakterystyczne dla postfeministycznych narracji: autonomia jest osiągnięta kosztem podporządkowania się (choćby chwilowemu) heteronormatywnemu porządkowi. Bohaterka nie jest ofiarą – świadomie wchodzi w układ, który postrzega jako korzystną transakcję.

Gdy nadchodzi moment realizacji umowy, Kasandra odmawia, powodowana przerażeniem. Próbuje oddać dar i wycofać się z kontraktu. Apollo rzuca na nią klątwę, jednak w tym ujęciu nie jest ona *stricte* karą za zdradę, lecz odwetem za upokorzenie i odmowę seksualnej dostępności. Odrzucenie mężczyzny skutkuje unieważnieniem głosu kobiety – Kasandra staje się figurą przemocy epistemicznej, tą, której nie wierzą, bo mówi prawdę. Autorka unika prostego podziału na winę i niewinność – Kasandra wchodzi w układ, którego nie potrafi unieść. Jej homoerotyczność i aseksualność nie są jedynie cechami

²⁸⁵ Tamże, s. 19.

tożsamości, lecz aktywnie wpływają na przebieg wydarzeń, ukazując konflikty między przymusem heteroseksualności a prawem do samostanowienia.

Relacje rodzinne bohaterki pozostają chłodne. Tworzy więzi emocjonalne z kobietami – Andromachą, Kreuzą, a później Heleną. Wyraźnie zarysowuje się tu czwartofalowa linia sojuszy, oparta na wspólnym doświadczeniu wykluczenia. Równolegle prowadzona narracja Heleny ukazuje ją jako rówieśnicę Kasandry – nieszczęśliwą w małżeństwie, traktującą pojawienie się Parysa jako szansę na ucieczkę. Gdy dowiaduje się, że ich romans był realizacją obietnicy Afrodyty, uświadamia sobie własną sytuację: od zawsze była „nagrodą”, obiektem męskiej i kobiecej rywalizacji oraz projekcji:

powinnam już być do tego przyzwyczajona. Byłam nagrodą już w wieku dziesięciu lat, kiedy dwóch mężczyzn mnie porwało, by wychować mnie na idealną żonę; nagrodą, gdy moi bracia kilka dni później wygrali wojnę, by mnie odzyskać; nagrodą, o którą Grecy rywalizowali w dniu moich szesnastych urodzin. Mąż, którego głupio wybrałam, też widział we mnie nagrodę – przez cały rok naszego małżeństwa próbował uczynić ze mnie swoją własną Galatę – rzeźbę uformowaną jego rękami na kształt czegoś, co może pokochać, czekając, aż Afrodyta tchnie we mnie życie²⁸⁶.

Przywołanie figury Galatei – rzeźby uformowanej przez mężczyznę – jest nie tylko krytyką patriarchalnych wyobrażeń o kobiecej doskonałości, ale również odrzuceniem

²⁸⁶ Tamże, s. 61.

roli biernego obiektu miłosnego lub przedmiotu potwierdzającego męskość posiadacza. Helena, choć daje się uwieść Parysowi, szybko zaczyna dostrzegać, że jest traktowana instrumentalnie – jako nagroda w boskim i męskim konflikcie. Pierwszy kontakt Kasandry i Heleny – zgodnie z mitycznym pierwowzorem – owocuje wzajemną wrogością i brutalnymi słownymi potyczkami. Trojanka wyśmiewa mit o łabędziu i jaj, czyniąc z Heleny przedmiot drwin: „a kiedy możemy się spodziewać piskłat? – pyta Kasandra tak niewinnie, że nie pojmuję sensu, dopóki Kreuza nie parska [...], a Andromacha nie wybucha ostrym śmiechem, który tłumi kaszlnięciem. Ach, więc opowieść o łabędziu dotarła już do Troi”²⁸⁷. Niedługo później wybucha wojna, co nieoczekiwanie zbliża do siebie młode kobiety, które zakochują się w sobie. Kasandra, dzięki interwencji bogini Tyche, zyskuje moc zmiany przyszłości – i to właśnie queerowa miłość staje się siłą, która może przerwać pętlę klątwy i zagłady. Protagonistka nie tylko widzi przyszłość, ale uczy się i może na nią wpływać.

Wątki tożsamościowe – homoseksualność, biseksualność i aseksualność – są wpisane w narrację w sposób fundamentalny i interpretowane w zniuansowany sposób. Kasandra odczuwa lęk, że jest „nienormalna”, nie rozumie braku pożądania i wstydzi się go. Dopiero relacja z Heleną i rozmowy z Deifobosem pozwalają jej zrozumieć, że więź nie musi opierać się na seksualności. Szczególnie istotny jest tu wątek zgody – Helena tłumaczy Kasandrze, że odmowa w trakcie aktu jest jej

²⁸⁷ Tamże, s. 99.

prawem, a odebranie tej możliwości czyni Apolla sprawcą przemocy: „to on złamał umowę, nie ty”²⁸⁸. Fitzgerald jednoznacznie potępia *victim blaming*, czyli obwinianie ofiar, wpisując się tym samym w język i etykę czwartej fali. Wprowadza także w przestrzeń retellingu i popkultury dość rzadko obecny w niej wątek aseksualności.

Równie silnie zredefiniowana zostaje postać Heleny. Bohaterka ścina włosy – symbol jej mitycznej urody, symbolicznie przejmując kontrolę nad swoim ciałem i wizerunkiem: „będę piękna tak, jak ja chcę, a nie tak, jak oni chcą”²⁸⁹. Odrzuca rolę trofeum i stara się zyskać sprawczość poprzez naukę walki. Uczy Trojanki posługiwania się bronią, przygotowując je na obronę przed Grekami. Ciało przestaje być obiektem seksualizacji – staje się narzędziem przetrwania. W kulminacji powieści kobiety nie są już ofiarami wojny, ale jej aktywnymi uczestniczkami. Helena zabija Menelaosa, Bryzejda rani Agamemnona, a greckie wojska rozpierzchają się w chaosie. Wojna nie kończy się triumfem mężczyzn, lecz ucieczką kobiet na statku Eneasza – ku nowemu życiu. Autorka podważa mitologiczną narrację: Helena nie była sprawczynią nieszczęścia Troi, ale umożliwiła przetrwanie kobietom.

Inną bohaterką, której życie zostało zdeterminowane przez gwałt, jest Fedra, żona Tezeusza²⁹⁰, którą poślubił po porzuceniu Ariadny. Miała zakochać się w swoim pasierbie,

²⁸⁸ Tamże, s. 231.

²⁸⁹ Tamże, s. 220.

²⁹⁰ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. J. Łanowski, Wrocław 2008, s. 100.

Hippolytosie, synu królowej Amazonek²⁹¹. Chłopak po-
przysiągł Artemidzie wieczne dziewictwo. Wedle jednej
z wersji mitu znieważył Afrodytę, nie oddając jej czci.
Rozgniewana bogini rzuciła urok na Fedrę, która zako-
chała się w młodzieńcu²⁹². W innej narracji kobieta zapa-
łała do niego miłością bez udziału bóstw. Niezależnie od
przekazu Hippolytos odrzuca macochę. Ta pisze list do
Tezeusza, w którym oskarża pasierba o gwałt (lub jego
próbę), a następnie popełnia samobójstwo²⁹³. Zrozpaczony
Tezeusz prosi Posejdona, by zamordował jego syna.

Dziedzictwo cierpienia

Fedra jest protagonistką²⁹⁴ powieści Laury Shepperson
zatytułowanej jej imieniem – *Phaedra* (2023) – w której

²⁹¹ W zależności od wersji urodziła go Hippolita lub Antiope.
Historia i perspektywa Hippolity oraz jej siostry, Pentezylei, zostały
przedstawione w retellingu *Queens of Themiscyra* (2024) Hannah Lynn.

²⁹² J.G. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, tłum. H. Krzecz-
kowski, Warszawa 2002, s. 7.

²⁹³ Eurypides, *Hippolytos uwięziony*, 717 [w:] tegoż, *Tragedie*,
t. I: *Alkestis, Medea, Dzieci Heraklesa, Hippolytos uwięziony, Hekabe*,
Błagalnice, tłum. J. Łanowski, Warszawa 2005, s. 288.

²⁹⁴ Występuje również jako drugoplanowa, choć ważna, boha-
terka w powieści *Ariadna* (2021/2023) Jennifer Saint. Nie uwzględ-
niamy utworu w analizie postaci Fedry, gdyż nie pojawia się tam
kwestia gwałtu. Warty uwagi jest jednak wątek depresji poporo-
dowej. Bohaterka ma problemy z odnalezieniem się w roli matki,
a przede wszystkim z przełamaniem swojej niechęci do nowo na-
rodzonego syna. Jak sama wyznaje, „brak instynktu macierzyńskie-
go napawał mnie wstydem. [...] Prawda była taka, że znienawidzi-
łam macierzyństwo tuż po narodzinach syna. Za dnia dziecko było

śledzimy jej losy od momentu pojawienia się Tezeusza na Krete po jej śmierć. W wizji Shepperson została przedstawiona przez pryzmat postfeministycznych założeń: to pewna siebie młoda (w momencie zaślubin miała trzynaście lat) kobieta, która nie zamierza podporządkować się woli mężczyzny i chce mieć udział w sprawowaniu władzy. Co istotne, sama decyduje się poślubić ateńskiego księcia, bez przymusu ze strony rodziny. Po przybyciu do Aten jej marzenia o współrządzeniu szybko zostają zniweczone. Tezeusz, zgodnie z ówczesnymi stereotypami genderowymi, marginalizuje żonę w życiu publicznym i traktuje ją protekcyjnie. Podobnych zachowań kobieta doświadcza także ze strony pozostałych mieszkańców ateńskiego dworu zdominowanego przez mężczyzn. Prym w obrażaniu bohaterki wiecie Hippolytos. Nie akceptuje Fedry w roli macochy, co prowadzi do licznych kłótni. Konflikt osiąga apogeum, gdy Hippolytos dopuszcza się

nieustannie przyssane do mojej piersi. W nocy zdawało się wrzeszczeć bez chwili wytchnienia, doprowadzając mnie do granicy obłędu. Bałam się, żeby nie odkryto u mnie tego przeraźliwego braku miłości, tej niepokojącej anomalii, która gniła w moim sercu, więc uparłam się, żeby samodzielnie zaspokajać wszystkie jego potrzeby. Odesłałam niańki i odwracam twarz od zaniepokojonych starszych kobiet, które nie odstępowały mnie na krok, służąc mi radą i pomocą. Nie mogłam pozwolić, by mnie przejrzały. Kto to słyszał, żeby matka zamiast miłości miała dla swojego dziecka jedynie pustkę w sercu?”; J. Saint, *Ariadna*, tłum. K. Budrakiewicz, Warszawa 2023, s. 275. Więcej o bohaterkach z kreteńskiej rodziny królewskiej 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.

gwałtu na Fedrze, w wyniku którego kobieta zachodzi w ciążę. To zasadnicza modyfikacja tego wątku w stosunku do opowieści znanych z mitologii. Hippolytos, mimo ślubu czystości, prowadzi swobodne życie seksualne i wykazuje wyraźne, wręcz obsesyjne zainteresowanie swoją macochą, skrywane pod maską wrogości i pogardy. Agresja, której doświadcza Fedra, jest nie tylko fizycznym aktem zaspokojenia pożądania, dominacji, ale również symbolicznym zakwestionowaniem jej pozycji jako macochy i królowej. Wątek ten pozwala autorce na wprowadzenie problematyki związanej z czwartą falą feminizmu, a konkretnie przemocy seksualnej oraz obwiniania kobiet o sytuację, której doświadczyły (*victim blamingu*), i deprecjonowania ich uczuć oraz doświadczeń. Niezgoda na takie praktyki, ujęta nieco prezentystycznie, ujawnia się w decyzji Fedry o żądaniu sądu nad Hippolytosem. Jak deklaruje jednemu z doradców Tezeusza:

- Zostałam okrutnie potraktowana i porzucona przez własnego pasierba. Mówię wam, że domagam się sprawiedliwości. Bogowie widzieli, co się wydarzyło, i nie pozwolą, by to uszło na sucho. Tezeusz zabił mojego brata. Teraz jego syn odebrał mi honor. Pan Trypho twierdzi, że mogę uzyskać sprawiedliwość w sądzie. Wierzę, że właśnie tego chcieli bogowie. [...]
- A więc, by było całkowicie jasne, Wasza Wysokość zamierza zażądać w sądzie skazania Hippolytosa za gwałt?
- Jej głos zabrzmiał donośnie, wyraźnie i z pasją:
- Tak, zamierzam²⁹⁵.

²⁹⁵ L. Shepperson, *Phaedra*, New York 2023, s. 216.

Fedra wyraźnie wpisuje się w model czwartofalowej bohaterki – kobiety świadomej swojej krzywdy, a jednocześnie zdolnej do aktywnego działania, pomimo niekorzystnych warunków społecznych i patriarchalnego otoczenia. Jej decyzję o zgłoszeniu gwałtu, a także odwagę, by dochodzić prawdy w sposób formalny, publiczny i otwarty, należy odczytywać jako kolejny przykład próby przełamania kulturowo-społecznego tabu, tym razem dotyczącego przemocy seksualnej (także w relacjach rodzinnych).

Czwartofalowy charakter powieści wzmacnia także przebieg licznych rozpraw, na których doświadczenia protagonistki są dezawuowane przez oskarżonego i jego przyjaciół. Młodzieńcy publicznie zarzucają jej kłamstwo i nie szczędzą inwektyw: „– Kłamie! Kłamie! Jak możecie tu siedzieć i słuchać tej kłamliwej dziwki? – krzyczał Hippolytos. Pozostali jego towarzysze podchwycili okrzyki: – Kłamczucha! Kłamczucha! Dzwinka! Wiedźma! Kłamczucha!”²⁹⁶. Z kolei Tezeusz, któremu zależy na wycofaniu zeznań żony i uniewinnieniu syna, ucieka się do gróźb i zastraszania Fedry. Proces zostaje rozstrzygnięty na jej korzyść, jednakże to pyrrusowe zwycięstwo. Tezeusz nie zamierza egzekwować kary na synu, odsyłając go do Amazonki. Decyzja wywołuje u protagonistki kryzys emocjonalny: kobieta chwyta za topór podarowany jej przez ojca, Minosa, i sama wymierza sprawiedliwość gwałcielowi. W konsekwencji zostaje skazana na areszt domowy i odizolowana od reszty dworu. Tezeusz rozkazuje przykuć ją do łóżka łańcuchami z racji na jej stan:

²⁹⁶ Tamże, s. 239.

bohaterka jest w ciąży, a nienarodzone dziecko jest jego jedynym dziedzicem (bądź dziedziczką). Perspektywa odebrania potomstwa – choć niechcianego – skłania ją do podjęcia radykalnych kroków: „nie mogłam poruszyć rękami ani nogami. Nie byłam w stanie znaleźć w sobie siły, by się podnieść i rozejrzeć. A jednak nigdy wcześniej nie czułam się silniejsza. Wiedziałam, co muszę zrobić dalej. Muszę chronić moje dziecko w najlepszy możliwy sposób”²⁹⁷. Wykorzystuje nieuwagę strażnika i podrzyna sobie gardło fragmentami rozbitego kielicha.

Historia Fedry jednoznacznie wpisuje się w logikę czwartej fali feminizmu, ukazując przemoc seksualną jako problem strukturalny oraz mechanizmy systemowego unieważniania kobiecego głosu. Proces sądowy staje się tu nie tylko przestrzenią dochodzenia sprawiedliwości, lecz także sceną publicznego upokorzenia, *victim blamingu* i podważania wiarygodności ofiary – zjawisk charakterystycznych dla współczesnych debat wokół przemocy seksualnej, również w kontekście ruchów takich jak #MeToo. Feministyczny wymiar narracji ujawnia się w akcentowaniu sprawczości oraz radykalizmu (wyrażającego się zwłaszcza w scenie jej śmierci) Fedry, która – mimo presji społecznej, przemocy (fizycznej, psychicznej, symbolicznej) ze strony mężczyzn i zawłaszczenia jej ciała przez władzę patriarchalną – konsekwentnie dąży do nazwania doznanej krzywdy i jej upublicznienia oraz ukarania. Narrację tę można odczytywać także w kategoriach walki o epistemiczną sprawiedliwość – Fedra zostaje pozbawiona prawa do bycia uznaną za wiarygodne źródło

²⁹⁷ Tamże, s. 306.

wiedzy o własnym doświadczeniu, a jej relacja zostaje zdyskredytowana jako kłamliwa, histeryczna, manipulacyjna lub niemoralna. Zarazem brak realnego wykonania wyroku oraz instrumentalne potraktowanie ciała kobiety, sprowadzonej do funkcji inkubatora, obnażają iluzoryczność instytucjonalnej (także w ramach rodziny) ochrony kobiet, która – choć wpisana w realia świata przedstawionego – pełni funkcję metafory trwałych i wciąż aktualnych mechanizmów marginalizacji, z jakimi mierzą się społeczeństwa także współcześnie.

II.2. Poza granicami patriarchatu

Drugim wątkiem, interesującym nas w kontekście systemowej przemocy, jest alienacja i wykluczenie ze społeczności, w których bohaterki wcześniej funkcjonowały. Problematyka ta dotyczy głównie Kirke z mitologii greckiej i Angerbodry z wierzeń nordyckich²⁹⁸, których losy w pewien sposób są paralelne. Obie były wiedźmami odizolowanymi od reszty świata (odpowiednio: wyspa Ajaia i Żelazny Las) przez główne bóstwo męskie (Zeusa i Odyna) ze względu na strach przed ich mocami. Każdej z bohaterek jak dotąd poświęcono po jednym retellingu – odpowiednio *Kirke* (2018/2019) Madeline Miller i *Serce więdźmy* (2021/2022) Genevieve Gornichec.

²⁹⁸ Mimo że mitologia nordycka jest popularna w literaturze i kulturze, powstało niewiele renarracji losów jej bohaterów i bohaterek. Jedynym retellingiem *per se* jest *Serce więdźmy*, na rynku literackim pojawiła się jeszcze powieść fantasy o Sigyn, żonie Lokiego – *The Goddess of Nothing At All* (2021) Cat Rector.

Wygnała córka Słońca

Kirke wedle większości mitów była dzieckiem boga słońca Heliosa i nimfy Perseidy, jednej z licznych córek tytana Okeanosa²⁹⁹. Miała braci: Ajetes, ojca Mede, oraz Perse, a także siostrę Pazyfae, matkę Ariadny i Fedry. Mieszkała na wyspie Ajai. W *Argonautykach* Kirke oczyszcza Argonautów z winy za zabójstwo brata Mede³⁰⁰. W innym micie morski bóg Glaukos prosi ją o eliksir miłości, by zdobyć Scyllę. Kirke jednak sama zakochuje się w mężczyźnie, a gdy zostaje odrzucona, przemienia konkurentkę w potwora, zatruwając wodę, w której się kąpała. U Homera jest przedstawiona jako piękna, ale groźna bogini, która zmienia ludzi w zwierzęta za pomocą mikstur i zaklęć; jest określana jako *polypharmakos*, czyli znająca wiele czarów. Z Odyseuszem, który zatrzymał się na jej wyspie przez rok podczas powrotu do Itaki z Troi, miała trzech synów, z których najważniejszy to Telegonos³⁰¹. Gdy wyruszył szukać ojca, przypadkowo go zabił, a następnie przywiózł jego ciało do matki. Penelopa i Telemach przyплыnęli razem z nim. Po pogrzebie Odyseusza Kirke uczyniła ich nieśmiertelnymi. Za radą Ateny Telemach poślubił Kirke, a Telegonos – Penelopę³⁰².

²⁹⁹ „Nieznużonemu Słońcu słynna Okeanida Perseis rodzi Kirke i Ajetes, króla”; Hezjod, *Narodziny bogów (Teogonia)*, 956–957, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1999, s. 56.

³⁰⁰ Apollonios z Rodos, *Wyprawa Argonautów po złote runo*, 4.696–708, tłum. E. Żybert-Pruchnicka, Wrocław 2012, s. 212.

³⁰¹ „Kirke zaś [...] w związku miłosnym z Odysem, co wiele przecierpiał, Agryjosa, Latina [...] i Telegona też rodzi”; Hezjod, *Narodziny bogów...*, 1011–1014..., s. 58.

³⁰² Hyginus, *Fabulae*, 127, tłum. M. Grant, „Topos Text”, <https://topostext.org/work/206#0.2> [dostęp: 19.05.2025].

Miller konstruuje postać dynamiczną i ewoluującą – od marginalizowanej córki Heliosa, przez wygnaną czarownicę, po niezależną osobę, matkę i kobietę świadomie kształtującą własny los. Retelling opiera się na procesie stopniowego wychodzenia bohaterki poza ramy narzucone przez patriarchalny porządek, a jej wielowiekowa transformacja wpisuje się w postfeministyczną narrację o samostanowieniu i zdobywaniu sprawczości.

Już w dzieciństwie Kirke doświadcza systemowej deprecjacji ze względu na płeć i brak kanonicznej urody. Kobiety na dworze Heliosa funkcjonują przede wszystkim jako kapitał matrymonialny – wiele płacono, by „płodzić z nimi dzieci”³⁰³, jednak bohaterka zostaje z tego mechanizmu wykluczona jako zbyt „brzydka”: „ma oczy żółte jak siki – mówili. – Skrzeczy jak sowa. Nosi imię Jastrzębica, ale jest tak brzydka, że powinna się nazywać Koza”³⁰⁴. Przemoc symboliczna, emocjonalne zaniedbanie oraz ciągłe upokorzenia – szczególnie ze strony rodzeństwa i matki – konstytuują Kirke jako postać trwale zmarginalizowaną, co staje się punktem wyjścia dla jej dalszej emancypacji.

Przełomowym momentem w jej życiu jest spotkanie człowieka, biednego rybaka o imieniu Glaukos, który jako pierwszy okazuje jej zainteresowanie: obsypuje komplementami, nazywając ją „złotą boginią, piękną i mądrą”³⁰⁵, a przede wszystkim spędza z nią czas. Córka Heliosa zakochuje się w nim i decyduje obdarzyć nieśmiertelnością, co może zrobić dzięki odkryciu *pharmakii* – wiedzy, która

³⁰³ M. Miller, *Kirke*, tłum. P. Korombel, Warszawa 2018, s. 10.

³⁰⁴ Tamże, s. 13.

³⁰⁵ Tamże, s. 45.

budzi lęk nawet wśród bogów. „Moc, która ich przerażała”³⁰⁶, pozwala jej po raz pierwszy poczuć sprawczość. Magia nie jest tu jedynie narzędziem narracyjnym, lecz metaforą wiedzy i kompetencji wykraczających poza kontrolę patriarchatu. Gdy Glaukos zostaje przemieniony w boga, zapomina o Kirke i obdarza afektem jedną z najurodzawszych nimf – Scyllę. Protagonistka zapowiada zemstę i zmienia Scyllę w potworycę. Jest to narracja rywalizacji, w której skontrastowane pod względem urody i statusu kobiety są konkurentkami – ich działania i ambicje sprowadzają się do walki o władzę, status, uznanie lub względy innych postaci, najczęściej mężczyzn. Zachowanie Kirke wyraźnie wpisuje się w postfeministyczną narrację. Gniew, który mógłby zostać skierowany przeciwko mężczyźnie, który zawiódł bohaterkę, zostaje przeniesiony na inną kobietę, która nie ponosi odpowiedzialności za zaistniałą sytuację. Przemoc wobec Scylli reprodukuje logikę patriarchalnej walki, w której kobiety internalizują mechanizmy opresji i zwracają je przeciwko sobie. W tym sensie zemsta Kirke ujawnia ograniczenia pozornej sprawczości – zamiast podważać strukturalne źródła nierówności, utrwała dotychczasowy model przemocy. Warto zaznaczyć, że te wydarzenia będą prześladować protagonistkę i choć podejmie liczne próby odwrócenia rzuconego czar, to nie zagłuszy wyrzutów sumienia.

Ujawnienie się zdolności Kirke skutkuje natychmiastową reakcją władzy. Helios i Zeus – mimo wzajemnej wrogości – zawierają sojusz, by wyeliminować potencjalne zagrożenie. Zesłanie Kirke na Ajagę stanowi klasyczny

³⁰⁶ Tamże, s. 51.

przykład kary wymierzanej kobietom zbyt potężnym i groźnym. Paradoksalnie to właśnie wygnanie daje możliwość zdobycia podmiotowości. Izolacja umożliwia bohaterce rozwój, autorefleksję i redefinicję własnej tożsamości. Kirke zyskuje świadomość swojej wartości i mocy, co wyraża w symbolicznej konfrontacji z ojcem: „kiedy odprawiałam czary, czułam się równie ważna i potężna. Śledziłam wzrokiem ojcowski rydwan płonący na niebie. No i? Co masz do powiedzenia? Miałeś mnie rzucić krowom na pożarcie, ale wygląda na to, że wolę krowy niż ciebie”³⁰⁷. Samotność, choć narzucona, funkcjonuje jako przestrzeń emancypacyjna, typowa dla feministycznych narracji o kobiecej autonomii.

Jednocześnie Ajaja staje się miejscem szczególnego zagrożenia. Wieść o wyspie zamieszkałej przez samotną kobietę przyciąga mężczyzn, którzy próbują ją wykorzystać seksualnie. Gwałt, którego doświadcza Kirke, zostaje przedstawiony bez mitologicznego kamuflażu – jako akt brutalnej przemocy. Odpowiedź bohaterki, polegająca na przemianie napastników w zwierzęta i ich unicestwieniu, wpisuje się w narrację kobiecego gniewu charakterystyczną dla czwartej fali feminizmu. Wściekłość Kirke, choć będąca reakcją obronną, adekwatną do sytuacji, zostaje jednak zdemonizowana, co unaocznia podwójne standardy oceny kobiecej przemocy. W powieści pojawia się także perspektywa czwartofalowa – ciało Kirke i jej syn stają się przedmiotem politycznej kontroli ze strony Ateny. Bohaterka zachowuje jednak autonomię, odmawiając podporządkowania się boskim interesom. Finał powieści

³⁰⁷ Tamże, s. 96.

– relacja z Telemachem – zamyka proces jej przemiany. Kirke nie wraca do dawnego porządku, pod władzę patriarchatu, wybiera życie jako świadoma, sprawcza kobieta.

Matka potworów

Informacje o Angerbodzie pojawiające się w mitologiach nordyckich są bardzo nieliczne. Była jotunką (olbrzymką), a także partnerką Lokiego i matką potworów – wilka Fenrira, węża Jörmungandra i bogini Hel, władczyni zaświatów³⁰⁸. Jej imię można tłumaczyć jako „niosąca smutek”³⁰⁹. W poemacie *Völuspá hin skamma* [*Wieszczba völvy krótka*] zawartym w *Eddzie poetyckiej* (Starszej) występuje jako towarzyszką Lokiego i matka Fenrira³¹⁰, a we fragmencie *Eddy prozaicznej* (Młodszej) zatytułowanym *Gylfaginning* wspomina się troje dzieci. W utworze *Völuspá* natomiast pojawia się jotunka żyjąca w Żelaznym Lesie (Járnvid), którą utożsamia się z Angerbodą³¹¹.

Gornichec zreinterpretowała losy Angerboddy w swojej powieści w podobny sposób jak Miller. Nie wprowadziła znaczących innowacji w zakresie tradycyjnych przekazów

³⁰⁸ J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*, Oxford 2002, s. 59.

³⁰⁹ John Lindow proponuje tłumaczenie „she-who-offers-sorrow” (tamże), Rudolf Simek „the one who brings grief” (tenże, *Dictionary of Northern Mythology*, Martlesham 1996, s. 16), natomiast Andy Orchard „harm-bidder” (tenże, *Dictionary of Norse Myth and Legend*, London 1997, s. 5).

³¹⁰ „Spłodził Loki Ulfa [wilka – przyp. autorski] z Angrbodą”; *Wieszczba völvy krótka*, 42.1 [w:] *Edda poetycka*, tłum. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986, s. 163.

³¹¹ J. Lindow, *Norse Mythology...*, s. 204.

dotyczących Angerboddy – nie zmienia jej genealogii, relacji z Lokim ani utrwalonego w mitologii nordyckiej statusu „matki potworów”. Zamiast tego koncentruje się na wieloaspektowym ukazywaniu psychologii bohaterki oraz przesunięciu punktu ciężkości narracji z porządku mitu na doświadczenie jednostkowe. Angerboda zostaje ukazana jako postać wielowymiarowa – wykluczona ze społeczności po karze wymierzonej przez Odyna, a zarazem stopniowo zyskująca sprawczość i autonomię.

Wiedźma-olbrzymka posiadała wiedzę o seidru – magii umożliwiającej podróże astralne i poznawanie przyszłości. Odyn, zainteresowany jej zdolnościami, proponuje wymianę wiedzy, lecz szybko ujawnia przemocowy charakter tej relacji. Gdy Angerboda odmawia pełnego podporządkowania się jego żądaniom, zostaje oskarżona o zdradę, napiętnowana jako Gullweig i skazana na śmierć. Trzykrotne spalenie na stosie oraz kolejne rezurekcje unaczyniają nieskuteczność patriarchalnej przemocy wobec kobiecego ciała i wiedzy, jednak ostatnia egzekucja przynosi przełom – bohaterka decyduje się uciec, pozostawiając na miejscu kaźni własne serce. Ten gest, wyraźnie korespondujący z tytułem retellingu, symbolizuje radykalne zerwanie z dotychczasową tożsamością oraz akt samowobcowania konieczny do przetrwania.

Nowym miejscem egzystencji Angerboddy staje się Żelazny Las – przestrzeń liminalna, funkcjonująca zarówno jako schronienie, jak i obszar transformacji. Dla bohaterki stanowi on moment „przejścia” – odrzucenia patriarchalnych oczekiwań i stereotypów oraz rozpoczęcia procesu budowania kobiecej podmiotowości poza hegemonicznym porządkiem Asów. Przyjęcie imienia Angerboda – ta, która

wieszczy nieszczęścia – nabiera w tym kontekście nowego znaczenia: staje się narzędziem feministycznego przejęcia oraz zapowiedzią kobiecego gniewu i odwetu. Istotną rolę w tym procesie odgrywają relacje z innymi bohaterami. Skadi, pierwsza towarzyszka Angerboddy, pozwala na wprowadzenie modelu kobiecej solidarności opartej na równej wymianie wiedzy i dóbr, współpracy i coraz silniejszej bliskości. Choć ich relacja początkowo ma charakter transakcyjny, z czasem przekształca się w głęboką więź emocjonalną i romans saficzny: „kochałam cię wtedy, teraz cię kocham i będę kochać, dopóki nie skonom, a nawet dłużej, jeśli będzie mi to dane”³¹² – wyznanie, mimo świadomości wzajemnych krzywd, stanowi afirmację i obietnicę trwałości relacji budowanych poza heteronormatywnymi schematami i patriarchalną logiką posiadania.

Na tym tle związek Angerboddy z Lokim jawi się jako relacja dysfunkcyjna, oparta na manipulacji, nieobecności i emocjonalnym rozszczepieniu. Bóg zwraca kobiecie serce, co można odczytywać jako pozorny gest restytucji podmiotowości, który szybko okazuje się kolejnym elementem gry władzy. Loki, zgodnie ze swoim kulturowym wizerunkiem, pozostaje postacią ambiwalentną: jest marginalizowany przez Asów, a jednocześnie reprodukuje patriarchalne wzorce krzywdy wobec Angerboddy i ich wspólnych dzieci. Rodzina, którą tworzą, nie spełnia funkcji bezpiecznej przestrzeni rozwoju. Cykl nieobecności Lokiego, ujawnienie jego równoległego życia

³¹² G. Gornichec, *Serce Wiedźmy*, tłum. R.J. Szmidt, Białystok 2022, s. 312–313.

z Sigyn oraz brak realnej odpowiedzialności za własne działania prowadzą do eskalacji napięć. Kulminacją staje się moment, w którym Sigyn nazywa dzieci Angerboda „potworami”, co stanowi akt symbolicznej przemocy językowej uruchamiający transformację protagonistki. Obełga wyzwala dotąd tłumiony gniew, który w postfeministycznym ujęciu staje się narzędziem zmiany.

Wykorzystując seidr, Angerboda wypowiada proroctwo zagłady Asgardu. Jej słowa mają charakter performatywny – są klątwą, która realnie wpływa na bieg wydarzeń. Reakcja Sigyn, polegająca na doniesieniu Odynowi o istnieniu dzieci, uruchamia mechanizm instytucjonalnej przemocy: potomstwo zostaje odebrane matce i rozproszone po światach. Zgodnie z logiką mitu – i gniewu – przeznaczenie spełnia się. Fenrir, Jörmungandr i Hel stają się wykonawcami apokalipsy i przekształcają odziedziczony ból w odwet.

W finale retellingu Angerboda uświadamia sobie kres swojej aktualnej inkarnacji, co wpisuje się w feministyczny motyw nieustannej metamorfozy podmiotki. Apokalipsa nie oznacza dla niej końca, lecz możliwość odrzucenia stygmatyzującej roli zwiastunki zagłady i rozpoczęcia nowego cyklu istnienia. Podobnie jak Kirke, przechodzi drogę od wykluczenia i demonizacji do stworzenia spójnej tożsamości, pełnej artykulacji własnego głosu. Działania bohaterki można odczytywać w duchu tez Sary Ahmed zawartych w *Killjoy Manifesto*³¹³ (2017) – opartych na figurze feministycznej „psujzabawy”, która poprzez odmowę

³¹³ Zob. S. Ahmed, *Killjoy Manifesto*, https://queertheoryvisualculture.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/01/ahmed_killjoy-manifesto.pdf [dostęp: 22.12.2025].

podtrzymywania pozornej harmonii ujawnia strukturalne formy przemocy i nierówności. W tym ujęciu gniew, sprzeciw i nienormatywne afekty nie są oznaką porażki czy nadmiernej emocjonalności, lecz narzędziami poznawczymi i politycznymi, pozwalającymi nazwać i wyrazić to, co dotąd było wypierane. Postawy bohaterek wpisują się tym samym w rozumienie feminizmu jako praktyki zakłócającej – narażonej na stygmatyzację, lecz koniecznej dla utrzymania krytycznego potencjału dyskursu emancypacyjnego.

II.3. (Nie)winne swego losu

Do ostatniej kategorii bohaterek zmagających się z różnymi formami przemocy systemowej należą postacie, które w narracjach mitycznych padają ofiarą bogiń. Oskarżone o pychę lub znieważenie nieśmiertelnych zostają poddane sankcjom wynikającym z boskiego porządku. Są to Arachne z powieści poetyckiej *Spin* (2023) Rebekki Caprary oraz Psyche z *Electric Idol* (2022/2023) Katee Robert.

Cena pychy

Arachne to postać emblematyczna dla drugofalowej krytyki feministycznej. W świetle myśli Nancy K. Miller stanowi metaforę twórczyni-tkaczki, która nie rozprasza się w swoim dziele, lecz tka opowieść opartą na własnych doświadczeniach³¹⁴. Poparcie tej tezy można odnaleźć

³¹⁴ Zob. N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, tłum. K. Kłosińska, K. Kłosiński [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.

w słowach Grażyny Borkowskiej: „historia Arachne to obrazowa metafora twórczości kobiecej – cokolwiek odślaniasz, odsłaniasz siebie. Kobiety piszące tkwią we wnętrzu konstruowania dyskursu, niezdolne do dystansu, zerwania łączących je z tekstem więzi”³¹⁵. Zdaniem Moniki Świerkosz „zwierzęca Pajęczycza z własnego ciała wysnuwała nić, stwarzając świat”³¹⁶. Zamianę Arachne w pajęczycę można odczytać jako symboliczny wyraz tego, jak kobiecy głos bywa uciszany i marginalizowany – ale zarazem pajęczycza nadal tka, co symbolizuje nieustającą siłę kobiecej narracji. Wydawać by się mogło, że losy Arachne, doskonale opisane i zinterpretowane w wielu konstytutywnych dla feminizmu teoriach dotyczących procesu kobiecej twórczości, jawią się jako spetryfikowane, a przez to nieciekawe dla współczesnych pisarek ciągle poszukujących „atrakcyjnych” historii. Ma to pewne odbicie na anglosaskim rynku wydawniczym, gdzie jak dotąd ukazał się jedynie retelling *Spin* Caprarry, w którym autorka dotyka problematyki nie pisarstwa kobiecego, lecz nierówności płciowych i ekonomicznych.

Przypomnijmy historię Arachne, spisaną przez Owidiusza w *Metamorfozach*³¹⁷. Cóрка farbiarza z Lidii, Idmona z Kolofonu, nie uznaje wyższości Ateny w dziedzinie tkactwa, twierdząc, że zwyciężyłaby w starciu z nią. Przed pojedyńkiem Atena przychodzi do śmiertelniczki

³¹⁵ G. Borkowska, *Cudzoziemki: studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 13.

³¹⁶ M. Świerkosz, *Arachne i Atena: literatura, polityka i kobiecy klasycyzm*, Kraków 2017, s. 7.

³¹⁷ Owidiusz, *Metamorfozy*, 6.5–146, tłum. A. Kamińska, S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 139–145.

w przebraniu staruszki, by przestrzec niepokorną dziewczynę, ta jednak ją lekceważy, co prowadzi do rozpoczęcia zawodów w tkaniu. Gobelin Pallady przedstawia bóstwa olimpijskie i cztery scenki ukazujące tragiczny los tych, którzy im się przeciwstawili. Całość okolona jest wieńcem pokoju. Dzieło Lidyjki ukazuje śmiertelniczki uwiedzione przez Olimpijczyków. Doskonałość pracy Arachne wzbudza gniew bogini – rozdziera jej gobelin i uderza dziewczynę. Ta, okryta hańbą, próbuje odebrać sobie życie, lecz Atena w ostatniej chwili – w przypływie współczucia – zmienia ją w pajęczycę.

W omawianym retellingu pisarka wiele miejsca poświęca przedstawieniu genezy konfliktu Arachne i Ateny. Dlatego koncentruje się na perspektywie tkaczki: opisuje jej trudne dzieciństwo, proces odkrywania własnej tożsamości oraz pasji do przędzenia, a także późniejszy pojedynek z córką Zeusa, który staje się świadectwem pychy obu kobiet. Czwartofalowe aspekty dostrzegamy już w zawiązaniu fabuły utworu. Kluczowe znaczenie ma w tym kontekście otwierająca narrację deklaracja bohaterki, która w formie emfatycznego wyliczenia opartego na negacji określa swoją tożsamość w opozycji do dominujących w mitologii wzorców kobiecości: „nie jestem / księżniczką / nimfą / herosem. Nie jestem / piękna / bogata / wykształcona. Nie mam boskiej krwi / szlachetnego pochodzenia / boskiej patronki”³¹⁸. Ten fragment pozwala nakreślić jej sytuację życiową. W pierwszej kolejności warto zwrócić uwagę na jej status materialny. Choć w oryginale brak jednoznacznych odniesień do kwestii

³¹⁸ R. Caprara, *Spin*, New York 2023, s. 3.

(nie)zamożności rodziny Arachne, to Caprari umieszcza ją w ubogim środowisku, społecznie marginalizowanym. Zabieg ten należy uznać za zasadny z perspektywy czwartej fali feminizmu. Autorka celowo eksponuje biedę jako czynnik konstytutywny dla tożsamości przyszłej tkaczki, co warunkuje dwuwymiarową wymowę retellingu. To nawiązująca do pierwowzoru opowieść o ludzkiej pysze i perfekcjonizmie, ale przede wszystkim dramat jednostki zmagającej się z wykluczeniem – nie tylko ze względu na płeć, uwarunkowania fizyczne (wspomniana w cytacie „brzydota”), ale i klasową przynależność.

Znacząca będzie także modyfikacja grona najbliższych osób głównej bohaterki. Zgodnie z przytoczoną wcześniej wersją Owidiusza Arachne była córką farbiarza, natomiast tożsamość jej matki pozostaje nieznana³¹⁹. Caprara wykorzystuje tę lukę do zrekonstruowania kobiecej linii genealogicznej protagonistki. W zaproponowanym przez pisarkę ujęciu matka Arachne jest tkaczką, co pozwala na wyeksponowanie matrylinearnego dziedzictwa, gdyż rzemiosło i pasja rodzicielki zostają przekazane córce nie tylko jako forma pracy zarobkowej, ale również walki z dyskryminacją czy możliwości wypowiedzenia siebie. Kobieta pociesza i motywuje dziewczynę: „nie pozwól, aby inni mówili za ciebie. / Ściera mi łzy, / ściska moją dłoń. / Nie mogę nauczyć cię czytać ani pisać, / bo nie posiadam tych umiejętności – mówić. / Istnieją jednak inne sposoby / aby twój głos został usłyszany. / Podchodzi do krosna, [...] i zaprasza, abym

³¹⁹ Warto odnotować, że w powieści nie padają imiona rodziców Arachne. Pisarka wspomina jedynie o jej młodszym bracie, Fotisie.

do niej dołączyła”³²⁰. Matka Arachne zajmuje się także sztuką ziołolecznictwa, przez co ma opinię wiśdźmy.

Ten zabieg nie tylko uwypukla wymiar materialnego i kulturowego dziedzictwa kobiecego doświadczenia, ale służy także osadzeniu talentu Arachne w realistycznym, rodzinno-społecznym kontekście, co podkreśla znaczenie pracy i wiedzy jako źródeł emancypacji. Zostaje to również zaakcentowane poprzez odrzucenie autorytetu Ateny, bogini-tkaczki, i przyznanie pierwszeństwa zdolnościom matki: „ale bardziej niż / mądrą Atenę, / sprytnego Hermesa, / i piękną Afrodytę, / to moją matkę, / podziwiam najbardziej / na świecie”³²¹. Warto zwrócić uwagę, że kobieta nie tylko przekazuje córce wiedzę z technik tkactwa, ale także formuje jej światopogląd poprzez opowiadane historie o przemocy seksualnej i licznych nadużyciach ze strony bogów względem śmiertelniczek i nimf. Szczególne znaczenie mają tutaj losy takich postaci, jak Dafne, Kora-Persefona, Aite czy Leukoteja. Wybór tych mitów nie jest przypadkowy: stanowią one rodzaj subwersywnego korpusu wiedzy matrylinearnej, który służy nie tylko kontestowaniu dominujących przekazów eksponujących chwałę bóstw, ale jako źródło inspiracji twórczej i wyznacznika etycznych wartości. Ukształtowana przez matkę wrażliwość Arachne na niesprawiedliwość i przemoc wobec kobiet stawia córkę w opozycji wobec patriarchalnego porządku reprezentowanego przez olimpijski panteon.

Rodząca się w bohaterce potrzeba buntu zostaje spotęgowana poprzez własne doświadczenia. Dziewczyna,

³²⁰ R. Caprara, *Spin...*, s. 16.

³²¹ Tamże, s. 10.

dotychczas nieustannie wyśmiewana przez rówieśników i rówieśniczki, staje się również ofiarą molestowania, którego dopuszczają się miejscowi chłopcy. Uduje się jej uciec z rąk oprawców. Nie zwierza się nikomu z tego zdarzenia, nieustannie obwiniając się o sprowokowanie zaistniałej sytuacji, co nosi znamiona *victim blamingu*. Gdy gwałtu doświadcza także jej przyjaciółka, Celandine, dziewczęta – w obawie przed ostracyzmem – opuszczają miasto i udają się do Kolofonu.

Rozczarowanie nowym miejscem zamieszkania nadchodzi bardzo szybko: marzenia o rozpoczęciu „nowego” życia zostają zweryfikowane przez brutalną rzeczywistość, która okazała się jeszcze gorsza niż w rodzinnej miejscowości. Trudności dotyczą przede wszystkim ograniczonych perspektyw podjęcia pracy zarobkowej – Arachne, mimo wyjątkowych zdolności, nie znajduje rynku zbytu na swoje tkaniny, głównie ze względu na prezentowaną na nich tematykę, konkretne wymagania finansowe oraz jasno artykułowane przekonanie o wartości swojego warsztatu:

W końcu podchodzę do dobrze znanego kupca [...] /

– Kupujesz czy sprzedajesz? – pyta [...] /

– Sprzedaję – odpowiadam. /

– Co mi przynosisz? – dopytuje [...] /

– Płótno – mówię. – Jestem tkaczką. /

Odkłada pióro. /

– Ty i każda inna dziewczyna /

w tym mieście – ziewa, /

spoglądając z irytacją i obojętnością. /

To taktyka, /

którą widziałam już wcześniej. [...] /

– A więc mówisz, że potrafisz tkać. /

Ale czy jesteś dobra? /

To to samo pytanie, /
 które zadał mi przełożony /
 pierwszego dnia w Kolofonie. /
 Wtedy ledwie potrafiłam /
 spojrzeć mu w oczy. /
 Ale od tamtego czasu się zmieniałam. /
 Nie tylko doskonaliłam swój kunszt /
 godzinami spędzonymi w chacie tkackiej, /
 ale też utwardziłam swoją wolę. /
 Okazuje się, /
 że strata, rozczarowanie i ból /
 to potężni nauczyciele. [...] /
 – Zapytałam, czy jesteś dobra – powtarza szorstko. /
 Prostuję plecy, /
 unoszę podbródek. /
 – Nie jestem *dobra* – odpowiadam. /
 – Jestem *najlepsza*. /
 Pluje, rozpryskując wodę z ust. /
 Moje słowa go odrzucają. /
 Moja duma go brzydzi. /
 Wymachuje ręką, by mnie odprawić. /
 – Wynoś się! – warczy³²². /

Zainicjowana w powyższym fragmencie sytuacja ponownie stwarza autorce możliwość włączenia współczesnego wątku dotyczącego tzw. podwójnych standardów w traktowaniu pracy kobiet i mężczyzn oraz nierównej zapłaty ze względu na płeć. Choć to drugie zjawisko jest nieco mniej widoczne, ponieważ w powieści brak wyraźnego odniesienia do męskiego wynagrodzenia za wykonywanie tych samych obowiązków, a samo tkanie było postrzegane jako zajęcie typowo kobiece, to zaświadcza

³²² Tamże, s. 289–290.

o nim zachowanie kupca. Od pierwszych chwil dąży do zdeprecjonowania warsztatu Arachne, a przez to odebrania jej poczucia własnej wartości i obniżenia ceny. Pojawiają się tutaj pewne przesłanki dotyczące kapitalizmu – mężczyzna już na początku transakcji chce ekonomicznie wykorzystać bohaterkę i osiągnąć maksymalne zyski z potencjalnej sprzedaży jej pracy.

Niepowodzenia stają się powodem frustracji bohaterki, które uwidaczniają się w jej przemyśleniach: „przeklinam świat za to, / że przeklina kobiety, / które śmią cenić siebie. / Czy to arogancja / znać swoją wartość? / Czy to pycha / mieć pewność co do własnych umiejętności? / Czy to chciwość / oczekiwać godnej zapłaty / i szacunku?”³²³. Co jednak istotne, przepełniające Arachne gniew i rozczarowanie kolofońską rzeczywistością przekładają się na jej przyjaźń z Celandine. Kobiety obwiniają się nawzajem o porażki, a czarę goryczy przelewa decyzja towarzyszki Arachne o wyjeździe i podjęciu kształcenia w zawodzie pielęgniarstwa. Protagonistka czuje się zdradzona i opuszczona – z poczucia beznadziei ratuje ją kuzynka Celandine, która zabiera ją do miejsca, w którym władze miasta zatrudniają uchodźczynie: „przywiezione do Lidii / jako łupy, dobytek, niewolnice. / Pracują tu za dnia / jako prządki i tkaczki, / tworząc tkaniny dla króla / i jego dworu”³²⁴.

Mimo początkowego sceptycyzmu Arachne stopniowo zaczyna identyfikować się ze współpracowniczkami. Wątek ten, choć epizodyczny, nie odwołuje się do siostrzeństwa

³²³ Tamże, s. 273.

³²⁴ Tamże, s. 281.

rozumianego jako wspólnota płci, lecz do relacyjności budowanej na doświadczeniu wycisku, niewidzialnej pracy i systemowych nierówności. Kobiety łączy nie tyle sama kobiecość, ile podobne warunki egzystencji – marginalizacja, ekonomiczna zależność oraz obciążenie pracą, która pozostaje społecznie niedoceniona. Wspólne wykonywanie codziennych czynności stwarza przestrzeń dla wzajemnego wsparcia i rozpoznania własnej sytuacji w doświadczeniach innych: „gdy pracuję u boku tych kobiet, / zaczynam czuć się mniej samotna / i pozbawiona nadziei. / Poznaję ich imiona / Hesione, Elpis, Myrrine. / Wsłuchuję się w ich pieśni i opowieści / wdowy, matki, sieroty. / Powoli tkamy nic / przyjaźni i zaufania”³²⁵.

Caprara podejmuje wątek z wersji Owidiusza: niezwykłymi zdolnościami i pracami Arachne zaczynają interesować się nie tylko mieszkańcy i mieszkanki Kolofonu, ale także bogowie i boginie. Kluczowa jest tutaj scena, w której tkaczka pracuje publicznie. Wkrótce z tłumu padają wyrazy uznania i podziwu dla warsztatu dziewczyny, za który powinna być wdzięczna bogini-opiekunce tkaczek, Atenie. Arachne dobitnie odpowiada na kolejne próby umniejszania jej umiejętności na rzecz daru od nieśmiertelnej: „to nie bogini mnie nauczyła, mówię, / [...] Zrobiła to moja matka mnie / Jak jej matka ją. / Widzę twarze w tłumie – marszczą się, / niezadowolone z mojej / odpowiedzi. / Może i jestem tak biegła jak Atena / o, potężna bogini tkactwa / mamroczę z sarkazmem, / ale ona nie dała mi niczego”³²⁶. Wypowiedź wywołuje

³²⁵ Tamże, s. 283.

³²⁶ Tamże, s. 321.

powszechne oburzenie – głos zabiera nieznana z imienia staruszka, która ostrzega dziewczynę przed nadmierną pychą. Jest to przebrana córka Zeusa, która nie potrafi znieść myśli, że ktoś może lekceważyć jej autorytet, podważać prymat, dorównać jej zdolnościami i postanawia wyzwać konkurentkę na pojedynek.

Przebieg starcia jest wiernym odwzorowaniem wersji Owidiusza, lecz w finale autorka wprowadza znaczącą modyfikację. Gdy Atena próbuje nadziać konkurentkę na włócznię, Arachne wypija eliksir pozostawiony jej przez matkę. Dzięki niemu dokonuje się transformacja w pajęczycę. Warto w tym momencie zwrócić uwagę na zachowanie bogini, która przypisuje sobie przemianę Arachne i demonstracyjnie obwieszcza zebranim: „widzicie, co się dzieje, / gdy kobieta odważy się działać / z taką pewnością siebie, jak mężczyzna? / [...] Widzicie, co się dzieje, / gdy śmiertelniczka / okazuje brak szacunku bogom?”³²⁷. Kłamstwo nie wychodzi na jaw, ale rzeczywistość zwyciężczynią jest Arachne, która dzięki porzuceniu ograniczającego ją człowieczeństwa stała się prawdziwie wolna – nie mogła mówić, lecz wciąż mogła tkąć. Co najistotniejsze, nowa forma pozwala jej na zemstę. Arachne walczy z niesprawiedliwością i przemocą wobec kobiet, ratując je przed gwałtem poprzez wprowadzanie jadu do ciał mężczyzn.

Jak zauważyliśmy, analizowany retelling jednego z najważniejszych dla XX-wiecznego feminizmu mitu stanowi jednocześnie jego afirmację oraz dekonstrukcję. Caprara potwierdza żywotność historii tkaczki oraz jej znaczenia jako metafory umożliwiającej eksplorację problematyki

³²⁷ Tamże, s. 361–362.

kobiecej twórczości, sprawczości oraz oporu wobec dominujących porządków społecznych. Bohaterka utworu zostaje ukazana jako artystka świadoma własnych kompetencji, która, dzięki odziedziczonej wiedzy oraz nieustannemu samodoskonaleniu swojego warsztatu, zdobywa podmiotowość i możliwość artystycznej ekspresji w świecie zdefiniowanym przez patriarchalne mechanizmy kontroli i wykluczenia.

Równocześnie autorka, wprowadzając wspomniane modyfikacje i uzupełnienia fabularne, odrzuca tradycyjną narrację o boskim źródle talentu, wpisując kompetencje Arachne w kontekst matrylinearnego przekazu wiedzy oraz codziennej praktyki rzemieślniczej, co unieważnia mitologiczny autorytet bogini Ateny jako jedynej legitymizowanej dawczyni talentu sztuki tkackiej. Tym samym akt twórczy przestaje być postrzegany wyłącznie jako demonstracja technicznego lub estetycznego mistrzostwa, a zostaje przeformułowany jako akt polityczny – forma sprzeciwu wobec opresyjnego systemu (także kapitalizmu) oraz narzędzie dokumentowania przemocy, jakiej doświadczają kobiety.

Meandry (nie)szczęśliwej miłości

Do ofiar bogiń zalicza się także Psyche – znienawidzona przez Afrodytę³²⁸. Po raz pierwszy pojawiła się w *Metamorfozach* (znanych także jako *Złoty osioł*) Apulejusza³²⁹. Miała być królowną nieznanego z nazwy królestwa; najmłodszą

³²⁸ S. Stabryła, *Złote jabłka Afrodyty. Greckie legendy o miłości*, Warszawa 2007, s. 7–19.

³²⁹ Apulejusz Madaureńczyk, *Metamorfozy albo złoty osioł*, tłum. E. Jędrkiewicz, Lwów 1925, s. 96–144.

z trzech sióstr niemal tak piękną jak Afrodyta. Zazdrosna bogini posłała swego syna Erosa, aby sprawił, że dziewczyna zakocha się w potworze. Ten udał się do śpiącej Psyche, chcąc ugodzić ją strzałą miłości, lecz przez nieuwagę sam się nią zranił i zakochał się w młodej kobiecie.

Rodzice Psyche, po zasięgnięciu rady wyroczni delfickiej, pozostawili córkę na szczycie góry, zgodnie z przepowiednią, że zostanie żoną potwora. Stamtąd Zefir zabrał ją do pałacu Erosa. Ten przedstawił się jako jej mąż, ale odmówił pokazania twarzy i ujawnienia swojej tożsamości. Psyche zgodziła się na warunki i przez pewien czas żyli w zgodzie – dziewczyna zaszła nawet w ciążę. Sytuacja zmieniła się, gdy przybyły zazdrosne siostry, namawiając Psyche do odkrycia wyglądu ukochanego. Uległa i podglądała śpiącego Erosa, który, obudzony spadającą na niego kroplą gorącego wosku, poczuł się zawiedziony zachowaniem żony i zniknął wraz ze swoim pałacem. Zrozpaczona Psyche za radą Demeter poprosiła Afrodytę o wybaczenie. Bogini miłości nakazała jej wykonać cztery pozornie niewykonalne zadania: posortować ziarna, zdobyć złote runo od agresywnych baranów, przynieść wodę ze Styksu oraz piękno Persefony w złotym pudełku. Z pomocą bóstw Psyche wykonała wszystkie polecenia i została odnaleziona przez Erosa, który zabrał ją na Olimp. Tam Zeus przemienił ją w boginię duszy, a niedługo później urodziła córkę Hedonę, boginię przyjemności.

Na anglosaskim rynku wydawniczym znajdziemy kilka retellingów historii miłości Psyche i Erosa³³⁰. Naj-

³³⁰ Są to m.in. *Psyche i Eros* (2023) Luny McNamary, *The Ruin of Eros* (2024) Mai Gryffin, *The Head and The Heart* (2024) Kerri

bardziej interesującą z nich, zwłaszcza w kontekście (post)feministycznych modyfikacji, jest powieść *Electric Idol* Katee Robert. Utwór ten jest drugim tomem cyklu *Dark Olympus*, którego bohaterką jest Psyche Dimitriou³³¹. Postać mitologicznej bohaterki zostaje poddana wyrażnej – zarówno postfeministycznej, jak i czwartofalowej – re-interpretacji przede wszystkim w wymiarze cielesności. Robert konsekwentnie traktuje ciało jako element konstytuujący tożsamość, a nie neutralne „opakowanie” – Psyche zostaje przedstawiona jako dwudziestotrzyletnia kobieta, zdecydowanie nieprzystająca do olimpijskich kanonów piękna dotyczących wagi. Jej sylwetka staje się przyczyną publicznych inwektyw i stygmatyzacji, co sytuuje narrację w obrębie krytyki normatywnych wzorców kobiecego wyglądu i wpisuje ją w dyskurs czwartej fali feminizmu.

Centralnym konfliktem fabularnym pozostaje spór z Afrodytą, który – mimo swojej schematyczności i podporządkowania konwencji romansu erotycznego – odsłania problematyczny i niejednoznaczny wymiar rywalizacji między kobietami. Afrodyta nie występuje tu jako figura realnej władzy systemowej, lecz jako ucieleśnienie ageizmu i internalizowanej mizoginii: jej wrogość wobec Psyche wynika z zazdrości o popularność młodszej kobiety,

Keberly oraz *The Palace of Eros* (2024) Cary de Roberts. W ostatnim retellingu Eros ma płynną tożsamość płciową – przez większość powieści jest kobietą, lecz może zmieniać się w mężczyznę (w ten sposób zapładnia Psyche).

³³¹ Ich nazwisko ma najpewniej związek z głową rodu – Demeter – i stanowi wyraz matrylinearnego dziedzictwa bohaterek, w których rodzinie brak ojca/ojców.

której „inność” (autentyczność i nienormatywne ciało) podważa jej symboliczną dominację jako tej, która wyznacza kanony piękna.

Wydarzeniem, które inicjuje wspomniane wątki, jest jeden z licznych balów organizowanych przez kolejnych Zeusów. Przyjęcia te pełniły funkcję swego rodzaju targu matrymonialnego – kojarzono na nich pary, aranżowano małżeństwa, a przede wszystkim zawierano polityczne sojusze. Na przyjęciu bohaterka poznaje syna Afrodyty, Erosa. Mężczyzna pojawia się w szczególnych okolicznościach – cały zakrwawiony i w poszarpanym ubraniu. Psyche postanawia mu pomóc. W trakcie przemywania jego twarzy, co osobom trzecim może wydawać się okazywaniem czułości, ktoś robi im zdjęcie, a para staje się przedmiotem tabloidowych plotek. Ten moment inicjuje narrację o kontroli kobiecego wizerunku w przestrzeni publicznej oraz o przemocy medialnej jako współczesnym narzędziu dyscyplinowania kobiecej autonomii. Paradoksalnie jednak to właśnie logika widowiska zostanie później obrócona przeciwko Afrodycie, która – zazdrosna o popularność dziewczyny – nakazuje synowi „przynieść serce Psyche”³³².

Podobnie jak w narracji mitycznej, Eros proponuje małżeństwo. Związek, początkowo mający charakter układu, stopniowo przeradza się w relację opartą na zaufaniu i wzajemnym wsparciu. Szczególnie istotne są sceny, w których Psyche artykułuje doświadczenie wykluczenia związanego z *fatshamingiem*, czyli dyskryminacją i zawstydzaniem ze względu na wagę:

³³² K. Robert, *Electric Idol*, tłum. S. Bończyk, Warszawa 2023, s. 31.

- Erosie – zaczęła powoli [...] – ty możesz wejść do dowolnego sklepu i będzie tam czekał idealny dla ciebie rozmiar, ale ja takiego luksusu nie mam. [...]
- Wierzyłem jej, ale nie spodobało mi się to, co mówiła.
- To jakiś absurd. Dlaczego nie mają pełnej gamy rozmiarów dla wszystkich? Przecież nie jesteś jedyną kobietą, która... – Skinąłem ręką w jej stronę.
- ... jest gruba? – dokończyła za mnie Psyche. – To żadna obelga, słowo jak słowo. – Wzruszyła ramionami³³³.

Dopowiedzenie – „jestem gruba. To żadna obelga” – stanowi akt językowej reappropriacji i jednoznacznie wpisuje się w feministyczną walkę o prawo do samookreślenia. Ciało Psyche przestaje być źródłem wstydu, przekształca się w miejsce oporu wobec norm estetycznych Olimpu u Robert. Kulminacją konfliktu między kobietami jest publiczne zdemaskowanie Afrodyty: bohaterka, prowadząc transmisję na żywo, ujawnia plany zabójstwa Psyche. W ten sposób młodsza kobieta wykorzystuje narzędzia kultury cyfrowej – charakterystyczne dla czwartej fali feminizmu – by odebrać przeciwnicze monopol na narrację i władzę symboliczną. Afrodyta zostaje wykluczona z grona Trzynastu. Ostatecznie renarracja mitu o Erosie i Psyche nie tyle opowiada historię romantycznego spełnienia, ile przedstawia proces dochodzenia do samoakceptacji i sprawczości. Próby, którym poddana zostaje bohaterka, nie mają już charakteru boskich zadań, lecz przybierają formę zmagani z przemocą symboliczną, medialną i cielesną. Tym samym Psyche staje się figurą kobiety, która odzyskuje głos i widzialność nie mimo swojej „inności”, lecz właśnie dzięki niej.

³³³ Tamże, s. 123.

ROZDZIAŁ III

Morderczynie, wiedźmy, obce –
o monstryfikacji kobiet



III.1. Przeklęta kapłanka Astarte

W ostatnim rozdziale książki przedmiotem naszej uwagi będą bohaterki poddane procesowi monstryfikacji, rozumianemu jako mechanizm potwornienia – przedstawiania kobiet jako potworzyc w reakcji na ich sprawczość i transgresję norm wyznaczanych przez patriarchalny porządek. Monstryfikacja pełni tu funkcję dyscyplinującą: pozwala zdelegitymizować kobiecie działania, które zagrażają ustalonemu układowi władzy, poprzez wpisanie ich w rejestr grozy, dewiacji i moralnego zepsucia. W obrębie tej kategorii interesują nas trzy postacie: Jezebel – królowa Izraela i kapłanka Astarte z powieści *Jezebel* (2023) Megan Barnard, Klitajmestra – królowa Myken z utworów: *Klitajmestra* Casati, *The Voyage Home* Barker, *Daughters of Sparta* Heywood oraz *A Spartan's Sorrow* (2021) Hannah Lynn, a także bogini Morrígan z mitologii celtyckiej z powieści *The Morrígan* (2025) Kim Curran.

Jezebel, pojawiająca się w Księgach Królewskich z Biblii Hebrajskiej, była córką Ithobaala I, króla Tyru, żoną Achaba, króla Izraela [1Krl 16: 31] i babką cioteczną Dydony, królowej Kartaginy. Jej imienia, oznaczającego „gdzie jest Pan?”, używano jako rytualnego okrzyku podczas ceremonii ku czci Baala w czasie, gdy bóg miał przebywać

w podziemiach³³⁴. Wedle biblijnej historii Jezebel odrzuciła jahwizm na rzecz wiary w Baala i Astarte (Aszerę) i była odpowiedzialna za śmierć Izraelczyka Nabota – te działania negatywnie wpłynęły na reputację rodu Omriego (ojca jej męża) [Mi 6: 16; 2Krn 21: 6; 2Krl 8: 18]³³⁵. Zbudowanie świątyni Baala w Samarii (ówczesnej stolicy Izraela) miało być formą umożliwienia Jezebel oddawania czci własnym bogom³³⁶ – zgodnie z fenickim zwyczajem kobiety z rodziny królewskiej były kapłankami Astarte i pełniły bardziej aktywną rolę w relacjach między pałacem a świątynią niż w monarchii hebrajskiej³³⁷. Zachwiało to równowagę między odłamami religijnymi w kraju³³⁸. Królowa miała zinstytucjonalizować baalizm i nakazać mordowanie kapłanów jahwizmu oraz niszczyć im ołtarze³³⁹. Została ukarana wyrzuceniem przez okno na pożarcie psom [2Krl 9: 33–37].

³³⁴ *The Oxford Guide to People & Places of the Bible*, red. B.M. Metzger, M.D. Coogan, Oxford 2004, s. 150–151.

³³⁵ T. Ishida, *The House of Ahab*, „Israel Exploration Journal” 1975, nr 2/3, s. 135–137.

³³⁶ E.G. Hirsch, I.M. Price, *Jezebel*, „Jewish Encyclopedia”, <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/8675-jezebel> [dostęp: 6.09.2024].

³³⁷ Zob. G. Bromiley, *The International Standard Bible Encyclopedia*, Grand Rapids 1979.

³³⁸ F.E. Eakin, *Yahwism and Baalism before the Exile*, „Journal of Biblical Literature” 1965, nr 4, s. 407–414; J.M. Miller, *The Fall of the House of Ahab*, „Vetus Testamentum” 1967, nr 3, s. 307–324.

³³⁹ L.P. Mare, „Twice as much of your Spirit”: *Elijah, Elisha, and the Spirit of God*, „Ekklesiastikos Pharos” 2009, nr 1, s. 72–81; C.K. Baylor, *The Alienation of Jezebel: Reading the Deuteronomic Historian’s Portrait of Jezebel in the Contemporary Global Context*, praca dyplomowa, Santa Clara 2017.

Megan Barnard dokonuje radykalnej rewizji tego obrazu, (re)konstruuje losy Jezebel od dzieciństwa aż po śmierć i konsekwentnie odsłaniając mechanizmy patriarchalnej demonizacji. Już scena narodzin protagonistki zawiera ambiwalentną symbolikę – znamię w kształcie gwiazdy zostaje odczytane zarówno jako „dar od bogini”, jak i klątwa wymagająca usunięcia:

- To dar od bogini – powiedziała służąca mojej matki [...]. Zostanie pobłogosławiona.
- Nie – odparła ostro akuszerka. – To klątwa i trzeba ją usunąć. [...] Krzyczy, bo jest przeklęta [...]. Nie przestanie, dopóki tego nie usuniemy.
- Wskazała na moją dłoń, zaróżowioną i pulchną. Moje palce były zaciśnięte w pięść nad znakiem, chroniąc go jak małż niechący oddać perły.
- Jest pobłogosławiona przez Astarte – powiedziała znowu służąca. – Bogini ją ukarze, jeśli usuniecie znak.
- Król się rozgniewa, jeśli go zostawimy – powiedziała akuszerka, podnosząc ostry nóż³⁴⁰.

Ciało od początku jest polem ideologicznej walki, a okaleczenie dłoni, dokonane w imię porządku politycznego i męskiej władzy, ma wymiar symboliczny – pozbawia dziewczynkę możliwości samodzielnego pisania, a więc bezpośredniego zapisu własnej historii. Proces dojrzewania protagonistki determinują dwie zasadnicze kwestie. Pierwszą jest głęboka fascynacja Astarte – fenicką boginią wojny, płodności i miłości, która wywodzi się z wcześniejszych tradycji mezopotamskich i jest lokalnym

³⁴⁰ M. Barnard, *Jezebel*, New York 2023, s. 1–2.

wcieleniem Isztar³⁴¹, a wcześniej sumeryjskiej Inanny³⁴². W świecie przedstawionym przez Barnard Astarte funkcjonuje nie tylko jako bóstwo, ale także jako wszechobecny symbol kobiecej siły i dominacji:

dorastałam zafascynowana wizerunkami bogini Astarte. Jej twarz była wszędzie w naszym pałacu w Tyrze. Wyrzeźbiona w płytkach z kości słoniowej, wytrawiona w niebieskim szkłe, wyhaftowana na barwnych tkaninach, które ukazywały ją i Ela, jej męża. Była jego królową małżonką, ale w sekrecie myślałam o Elu jako o jej królu małżonku. W końcu to jej wizerunek, nie jego, zdobił nasze miasto – to ona była matką wszystkiego³⁴³.

Drugim istotnym elementem formującym światopogląd Jezebel jest doświadczenie niewidzialności kobiet w historiografii – przeciwko któremu buntuje się już jako dziecko. Sprzeciw staje się zalążkiem jej buntu przeciw systemowi i jednocześnie motywacją do aktywnego kształtowania własnej narracji: „byłam Jezebel, królewską księżniczką Tyru. [...] Moje imię miało [...] zostać zapisane tak, jak zapisuje się imiona królów”³⁴⁴.

³⁴¹ S. Anthonioz, *Astarte in the Bible and her Relation to Asherah* [w:] *Transformation of a Goddess: Ishtar-Astarte-Aphrodite*, red. D.T. Sugimoto, Freiburg 2014, s. 126.

³⁴² Zob. np. J. Black, A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia...*, s. 108; R.L. Litke, *A Reconstruction of the Assyro-Babylonian God Lists, AN: dA-nu-umm and AN: Anu šá Ameli*, New Haven 1998, s. 148; G. Beckman, *Ištar of Nineveh Reconsidered*, „Journal of Cuneiform Studies” 1998, nr 50, s. 4; *Mity sumeryjskie*, tłum. K. Szarzyńska, Warszawa 2000, s. 171; J.M. Asher-Greve, J. Goodnick Westenholz, *Goddesses in Context...*, s. 109.

³⁴³ M. Barnard, *Jezebel...*, s. 5.

³⁴⁴ Tamże, s. 7.

To pragnienie bycia zapamiętaną jako jednostka – nie poprzez mężczyznę, któremu zostanie przypisana – staje się centralnym motywem tożsamościowym w utworze. Jezebel marzy nie tylko o małżeństwie z wpływowym księciem, ale przede wszystkim o realnym wpływie na politykę i historię. Przeszkodą w realizacji tych aspiracji okazuje się nie tylko patriarchalna zasada dziedziczenia, która wyklucza pierworodną córkę z sukcesji, ale również fizyczne okaleczenie. Niepełnosprawność dłoni czyni dziewczynkę niezdolną do samodzielnego pisania, a tym samym do bezpośredniego tworzenia własnej narracji. Świadoma wagi pisma jako narzędzia utrwalania historii Jezebel wymusza więc na ojcu przyznanie jej osobistej skrybki – przyjaciółki Safiry, córki arystokraty niższej rangi. Jej obecność jako „rejestratorki” losów protagonistki przypomina o długiej tradycji kobiecego przekazu wiedzy i doświadczenia, która funkcjonowała w przestrzeniach alternatywnych wobec oficjalnych źródeł władzy.

Wymuszone małżeństwo z izraelskim księciem staje się dla niej nie tylko osobistym ciosem, lecz także impulsem do redefinicji własnych aspiracji i refleksji nad politycznymi celami. W wewnętrznym monologu bohaterka formułuje plan radykalnej transformacji Izraela: „wkrótce [...] nikt nie będzie już pamiętał Izraela takim, jakim był. Zbuduję szkoły, świątynie, targowiska. Ludzie poddadzą się mojej woli. Wkrótce będą opowiadać o mnie historie. Będą śpiewać moje imię na ulicach i nazywać mnie błogosławioną. Jezebel, będą mówić. Jezebel. Jezebel. Jezebel”³⁴⁵. Jej zamiary ingerencji w przestrzeń społeczną i kulturową

³⁴⁵ Tamże, s. 34.

(szkoły, świątynie, targowiska) stanowią wyraz intencji modernizacyjnych i cywilizacyjnych. Jezebel widzi się w roli inicjatorki reform i liderki – nie tylko królewskiej małżonki, ale politycznej kreatorki nowego ładu. Nie dąży tylko do zaznaczenia własnej obecności w przestrzeni publicznej – domaga się też uznania i widzialności dla innych kobiet, nawet tych, które stanowią dla niej zagrożenie.

Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów tej postawy jest scena związana z narodzinami córki Achaba, dziecka zrodzonego z jednej z nałożnic. Jezebel – zazdrośna, ale również pewna swojej pozycji – wymusza nadanie dziewczynce imienia Dalila. Wybór ten nie jest przypadkowy. Dalila to w tradycji hebrajskiej symbol zdrady, kobieta, która sprowadziła zgubę na bohatera – Samsona. Gest ten wpisuje się w strategię symbolicznej zemsty, mającej na celu zepchnięcie matki dziecka w cień poprzez naznaczenie dziewczynki: „«nazwij ją Dalila». [...] Oczy Calah rozszerzyły się ze strachu, ale dostrzegłam w nich też błysk ciemnej złości [...] «To znaczy delikatna, prawda?» – dodałam, znów szeroko się uśmiechając, jakbym nie znała historii kobiety, która uwiodła i zgubiła ich ukochanego bohatera, Samsona”³⁴⁶. Równocześnie Jezebel domaga się wpisania imienia dziecka do księgi królów – wbrew obowiązującej konwencji, zgodnie z którą dziewczynki zwykle pozostają anonimowe w oficjalnych zapisach dynastycznych: „zapiszesz informację o jej narodzinach – powiedziałam. – Pierwszym dziecku księcia. [...] zasługuje na zaszczyt, by jej imię znalazło się w księdze królów”³⁴⁷.

³⁴⁶ Tamże, s. 86.

³⁴⁷ Tamże, s. 87–88.

W pewnych aspektach jej kreację można interpretować w kontekście postfeminizmu. Protagonistka świadomie korzystała ze swojej urody i wykorzystywała stereotypy dotyczące kobiet (uległość, uwodzicielskość), by wpływać na teścia i jego dwór: „staralam się przypodobać Omriemu – uśmiechałam się zalotnie, ilekroć mijałam go w pałacowych korytarzach, spacerowałam z nim po ogrodach, spuszczałam wzrok, by zawsze musieć patrzeć na niego z dołu, a nawet garbiłam się w jego obecności, by mógł poczuć się wysoki i dumny, choć w rzeczywistości byliśmy tego samego wzrostu”³⁴⁸. Jezebel nie ukrywała też swojej cielesności ani seksualności, co stało się powodem plotek o jej rozwiązłości i korzystaniu z magii miłosnej. Zjawisko to można określić mianem *slut-shamingu* – społecznej krytyki kobiet za ubiór czy zachowania związane z ekspresją seksualności, używanej jako narzędzie kontroli i deprecjacji ich pozycji oraz moralności. Bohaterka odpierała te zarzuty, demaskując stereotypy dotyczące kapłanek z Tyru:

słyszałam opowieści o naszych świątyniach – że kapłanki uczyły kobiety z Tyru sztuki uwodzenia. Że każda kobieta musiała zostać świątynną prostytutką, by zaspokoić żądzę naszych bogów i ich wyznawców. Co za idiotyzm. Nasi bogowie nie potrzebują ciała śmiertelnych, by zaznać spełnienia. A Omri, jak wszyscy mężczyźni, domagał się od mojego ojca dowodu, że jestem dziewicą. Skoro stawiano takie żądanie królewskiej księżniczce, oczekiwano tego od każdej kobiety w Tyrze³⁴⁹.

³⁴⁸ Tamże, s. 77.

³⁴⁹ Tamże, s. 53.

Momentem przełomowym dla bohaterki jest romans z prorokiem Eliaszem, a następnie zakończenie go. Upokorzony mężczyzna zaczyna rozsiewać w stolicy plotki o rozwiązłości Jezebel, wyznawaniu przez nią obcych bóstw oraz czarownictwie: „królowa-dziwka omamia Achaba niegodziwymi sztuczkami Astarte i prowadzi Izrael ku zgubie”³⁵⁰. Warto przy tym zaznaczyć, że w tradycyjnych źródłach Jezebel była przedstawiana jako kapłanka wyznająca obce bóstwa i praktykująca czary. W retellingu jej upadek nie wynika z jej działań, lecz przede wszystkim z mechanizmów kontroli i represji stosowanych przez mężczyzn, którzy wykorzystują seksualizację, plotki i strach przed „obcym” w celu zdyskredytowania kobiety, która w tym przypadku zdecydowała o zakończeniu relacji. Eliazs próbuje zwrócić króla przeciwko Jezebel, podważając jego męskość i zdolność do sprawowania władzy:

- Ty nie jesteś królem. Patrzysz na nią i słabniesz. Jej piersi przyniosły jej świątynie Astarte. Jej długie, lśniące włosy pozwalają jej sprowadzać kapłanki, których potrzebuje, by szerzyć swe nikczemne kłamstwa po całym kraju. A to, co ma między nogami, daje jej władzę nad tobą, Achabie. Nad Izraelem.

Achab wstał, ale zanim zdołał coś powiedzieć, uderzyłam Eliasza w twarz. Był wysokim mężczyzną, a jednak upadł u mych stóp.

- Do swojej królowej zwracasz się na kolanach albo wcale³⁵¹.

³⁵⁰ Tamże, s. 145.

³⁵¹ Tamże, s. 168.

Scena ukazuje niejednoznaczność wzorców płciowych w relacji Jezebel i Achaba. Mimo życia w świecie opartym na fallocentrycznych fundamentach Jezebel reprezentuje cechy stereotypowo uznane za męskie w przeciwieństwie do swego łagodnego męża. Stanowczość i waleczność królowej są podziwiane i doceniane przez jej małżonka, który nie tylko pozwala jej aktywnie uczestniczyć w życiu politycznym i traktuje jako najważniejszą doradczynię, lecz przyznaje, że byłaby lepszą władczynią od niego: „powinienem był go zabić [...]. Ale bałem się. [...] Ty byś to zrobiła. Ty byś go zabiła. Jesteś bardziej królem, niż ja kiedykolwiek będę”³⁵².

Gdy prorok Eliasza rzuca na Izrael klątwę suszy, a kapłani Jahwe odmawiają modlitwę o deszcz, Jezebel nie waha się sięgnąć po radykalne środki – egzekucję kapłanów – ukazując tym samym, jak cienka jest granica między polityczną koniecznością a bezwzględnością:

- Król rozkazuje, byście poprosili Jahwe o deszcz. Kara za nieposłuszeństwo wobec jego woli to śmierć.
- Nie możesz uśmiercić kapłanów Jahwe – odezwał się mężczyzna z siwizną w brodzie. – To niemożliwe.
- Uśmiechnęłam się moim zbyt szerokim uśmiechem.
- Nie ma rzeczy niemożliwych – powiedziałam. – Nie dla królowej Jezebel. Pytam więc ponownie – kto poprosi Jahwe, by okazał litość i zesłał deszcz na Izrael? Podziwiałam tych mężczyzn za to, że nie drżeli. Ale wyrok już zapadł, więc gdy żaden z nich nie odpowiedział, skinęłam na strażników.

³⁵² Tamże, s. 218.

- Zostaniecie powieszzeni za nieposłuszeństwo wobec woli króla – oznajmiłam. Widziałam wstrząśnięte twarze dookoła, lecz pozostałam niewzruszona. Nie miałam współczucia dla mężczyzn, którzy nie chcieli prosić swego boga o ocalenie niewinnych, którzy zginą bez deszczu³⁵³.

W tym fragmencie widać złożoność postaci Jezebel, której działania wykraczają poza uproszczone interpretacje biblijne traktujące ją jako tyrankę i sadystkę. Kluczową rolę odgrywa tu proces monstryfikacji. Jezebel funkcjonuje więc nie tyle jako „zła kobieta”, ile jako wytwór narracyjnego konfliktu pomiędzy kobietą władzą a normatywnym modelem kobiecości, który nie przewiduje miejsca dla autonomii sprawowanej poza męską kontrolą. Autorka nie tyle „oczyszcza” Jezebel z winy, ile odsłania mechanizm, w którym kobieta sprawująca realną władzę zostaje symbolicznie wykluczona z porządku ludzkiego i wpisana w rejestr monstrum – figury, która musi zostać usunięta, aby porządek mógł się domknąć.

W utworze Jezebel jest kwintesencją postfeministycznej idei *girl power* – wykorzystuje swój status, spryt i polityczne narzędzia, by ratować królestwo i zachować pozycję w patriarchalnym systemie. Jej decyzje nie są motywowane chęcią zemsty – to strategiczne posunięcie w obliczu kryzysu, w którym utrata kontroli mogłaby zagrozić nie tylko jej władzy, lecz także stabilności Izraela. Punktem kulminacyjnym sporu między Eliaszem a królewską parą jest żądanie proroka, by sprowadzić wszystkie kapłanki Astarte na górę Karmel. Tam, zgodnie z wolą „boską”,

³⁵³ Tamże, s. 178.

dokonał rzezi niewinnych kobiet. Zrozpaczona Jezebel poprzysięga zemstę: „jak Anat kąpała się we krwi swych wrogów, tak i ja wykąpię się we krwi Eliasza, zanim zakończę swe życie – powiedziałam, z zębami umazanymi krwią”³⁵⁴.

Wendeta nie zostaje dopełniona – kapłan znika, a niedługo później w bitwie ginie Achab. Władzę przejmuje najstarszy syn Jezebel, niegotowy do wstąpienia na tron i podatny na podszepty innych. Jego słabość i labilność skutkują zamachem stanu – najbliższy przyjaciel młodego króla morduje go. Jezebel, wiedząc, że niedługo zginie, odsyła swe przyjaciółki – Safirę i Tanith – do Tyru. Sama konfrontuje się z zabójcą syna i rzuca się z okna, do końca zachowując kontrolę nad swoim życiem i sposobem jego zakończenia.

III.2. Mykeńska lwica

Drugą interesującą nas w kontekście monstryfikacji bohaterką jest Klitajmestra, królowna spartańska, królowa Myken, córka Ledy i Tyndareosa, siostra m.in. Heleny, żona Agamemnona, matka Ifigenii, Elektry, Orestesa (wśród jej dzieci wymienia się także Chryzotemis, Aletesa, Erigone, Helenę, Ifianassę, czasami utożsamianą z Ifigenią³⁵⁵). W *Ifigenii w Aulidzie* Eurypidesa jej pierwszym mężem był Tantalus, z którym miała syna. Oboje

³⁵⁴ Tamże, s. 204.

³⁵⁵ M.B. Hollinshead, *Against Iphigeneia's Adyton in Three Mainland Temples*, „American Journal of Archaeology” 1985, nr 89.

zginęli z rąk Agamemnona. Klitajmestra pojawia się także w *Orestei* Ajschylosa. Po porwaniu lub ucieczce Heleny do Troi Menelaos zwrócił się o wsparcie do Agamemnona, który zebrał greckie wojska w Aulidzie, jednak długotrwały brak wiatru uniemożliwiał rozpoczęcie wyprawy. Kapłan Kalchas, powołując się na wolę bogów, ogłosił, że konieczne jest złożenie Artemidzie ofiary z córki Agamemnona – Ifigenii. Klitajmestra została przekonana do przysłania dziewczyny (pod pozorem wydania jej za mąż za Achillesa), którą po przybyciu do Aulidy rytualnie zamordowano. Zrozpaczona kobieta wróciła do Myken, a w czasie dziesięcioletniej wojny związała się z Ajgistosem, kuzynem Agamemnona. Ich relacja – podobnie jak późniejsza zbrodnia – miała złożoną genezę, w której kwestia uczuć wydaje się drugorzędna. Kobieta kierowała się pragnieniem zemsty za śmierć Ifigenii (a także za wcześniejsze krzywdy, takie jak zamordowanie pierwszego męża i syna czy przymusowe małżeństwo), on zaś chciał zemścić się za zdradę, której ofiarą padł jego ojciec Tiestes, zamordowany przez ojca Agamemnona. Po przybyciu spod Troi Agamemnon zostaje zamordowany – według starszych wersji przez Ajgistosa, natomiast w późniejszych z udziałem i z inicjatywy Klitajmestry. Najbardziej znana wersja tych wydarzeń została opisana w tragedii Ajschylosa, gdzie Agamemnon wraz z trojańską branką Kasandrą zostaje uroczyście powitany przez żonę, która później w łaźni oplątuje go siecią i zabija.

Bohaterka jest często reinterpretowana przez współczesne pisarki. Różnice między poszczególnymi powieściami dotyczą przede wszystkim rozpoczęcia opowieści

(dzieciństwo lub dorosłość) oraz momentu domknięcia narracji (śmierć Agamemnona bądź Klitajmestry), a także roli bohaterek drugoplanowych. Dzieciństwo Klitajmestry zostaje szczegółowo opisane m.in. w analizowanej już powieści *Daughters of Sparta* Claire Heywood. Starsza z sióstr jest ukazana jako odpowiedzialna i opiekuńcza, konsekwentnie czuwająca nad bezpieczeństwem Heleny. Dlatego porwanie siostry przez Tezeusza – który przebywa w Sparcie wraz z ojcem – staje się dla niej doświadczeniem głębokiej winy i wstydu:

czuła mdłości. Zawiodła swoją siostrę. Zazwyczaj była taka odpowiedzialna. Helena była młoda i czasami lekkomyślna, ale Klitajmestra zawsze nad nią czuwała. A dziś zachowała się tak głupio. Dlaczego tak bardzo zależało jej, żeby Tezeusz ją polubił? Przecież był tylko głupim chłopakiem. Helena znała dla niej więcej niż jakiegokolwiek chłopak. Więcej niż ktokolwiek inny³⁵⁶.

Klitajmestra internalizuje odpowiedzialność za to wydarzenie, postrzegając je jako osobistą porażkę oraz zdradę roli, którą sama sobie przypisała. Proces ten można odczytać w kontekście kulturowo utrwalonej figury starszej siostry – tej, od której oczekuje się opiekuńczości, czujności i gotowości do przejęcia odpowiedzialności w sytuacjach kryzysowych³⁵⁷. Oczekiwania te, początkowo narzucane z zewnątrz, z czasem ulegają uwewnętrznieniu,

³⁵⁶ C. Heywood, *Daughters of Sparta...*, s. 11.

³⁵⁷ Zob. D. Ruszkiewicz, *Rodzeństwo w roli rodzicielskiej*, „Studia Pedagogiczne. Problemy społeczne, edukacyjne i artystyczne” 2023, nr 42.

prowadząc do sytuacji, w której kobieta sama staje się strażniczką norm, które ją obciążają. W efekcie poczucie winy Klitajmestry nie wynika wyłącznie z samego zdarzenia, lecz z niezdolności sprostania kulturowemu imperatywowi, co dodatkowo wzmacnia mechanizm samooskarżenia i emocjonalnej izolacji bohaterki. Opiekuńczość bohaterki współlistnieje jednak z silną potrzebą kontroli własnego życia oraz pragnieniem sprawczości. Klitajmestra Heywood doświadcza frustracji wynikającej z faktu, że „urodziła się dziewczyną”³⁵⁸ – płeć biologiczna zostaje tu jednoznacznie powiązana z systemowym wykluczeniem z przestrzeni wolności, władzy i publicznej ekspresji. Jej zajęcia i zainteresowania – jazda konna, polowanie, podróże, udział w debatach, rywalizacja – kontrastują z oczekiwaniami wobec kobiet ograniczonymi do pracy domowej i biernej obecności w życiu społecznym.

Jako dziedziczka Sparty Klitajmestra ma objąć tron, jednak wyłącznie w sensie symbolicznym – jej małżeństwo ma umożliwić przyszłemu mężowi przejęcie władzy po Tyndareosie. Helena, zgodnie z pierwotnym planem rodziny, miała opuścić dom po ślubie i zawrzeć stosowny mariaż. Porwanie przez Tezeusza oraz krążące wokół niego plotki – dotyczące gwałtu i niepewnego pochodzenia dziewczyny – sprawiają jednak, że traci „wartość” na rynku matrymonialnym. Jej przyszłe małżeństwo może dojść do skutku wyłącznie wtedy, gdy przyniesie mężczyźnie realne korzyści polityczne. W tej sytuacji Tyndareos postanawia zaręczyć Klitajmestrę z Agamemnonem. Decyzja zostaje przez bohaterkę odebrana

³⁵⁸ C. Heywood, *Daughters of Sparta...*, s. 24.

jako akt zdrady. Gniew Klitajmestry kieruje się zarówno przeciw ojcu, jak i Helenie, którą postrzega jako uprzywilejowaną dzięki urodzie, lecz pozbawioną innych zalet: „wybrałeś Helenę zamiast mnie? Dlatego mnie odsyłasz? [...] Ona jest głupia. Po prostu piękna i głupia. A ty jesteś głupcem, jeśli myślisz, że będzie lepszą królową”³⁵⁹. Dopiero podsłuchanie rozmowy rodziców uświadamia bohaterce sytuację, w jakiej znalazła się jej siostra. Klitajmestra przepracowuje gniew, reinterpreterując swoje poświęcenie jako konieczność, a nawet moralny obowiązek.

Akceptacja decyzji ojca nie ma charakteru kapitulacji, lecz świadomego wyboru powodowanego dobrem najbliższej osoby – pierwszego z wielu, które bohaterka będzie musiała podejmować w świecie systemowo ograniczającym kobiecą sprawczość. Klitajmestra Heywood nie buntuje się otwarcie przeciw społecznym uwarunkowaniom, lecz próbuje odnaleźć w ich obrębie przestrzeń dla własnej godności i pozycji. Jej siła nie przejawia się w agresji, lecz w cierpliwości, zdolności adaptacji i strategicznym podporządkowaniu. Bohaterka postrzega siebie jako „najlepszą pannę młodą, jaką tylko potrafi być. Piękną i posłuszną. Najlepszą żonę, najlepszą matkę, najlepszą kobietę”³⁶⁰, traktując perfekcyjne wypełnienie narzuconych ról jako formę kontroli nad tym, co pozostaje w jej zasięgu. Protagonistka Heywood stara się maskować swoją niepewność i poszukuje drogi do szczęścia i samorealizacji w dostępnych jej genderowych ramach.

³⁵⁹ Tamże, s. 26.

³⁶⁰ Tamże, s. 38.

W diametralnie inny sposób została przedstawiona protagonistka *Klitajmestry* Constanzy Casati. Jest to najpełniejszy retelling losów spartańskiej królowny – najbardziej konsekwentnie ukazujący niejednoznaczność jej osobowości oraz złożoność relacji z bliskimi: rodzeństwem (zwłaszcza Heleną), rodzicami, pierwszym i drugim mężem, córkami, a także Ajgistosem. Casati kreśli portret kobiety świadomej własnej wartości, niezależnej i niepokornej, otwarcie buntującej się przeciwko narzucanym jej rolom społecznym, sytuującej się zarówno w rejestrze postfeministycznym, jak i czwartofalowym. Jej pewność siebie nie opiera się na aprobachie otoczenia, lecz na głębokim przekonaniu o własnej sile intelektualnej i moralnej: „skoro ty jesteś najpiękniejszą kobietą na świecie, ja mogę być najmądrzejszą [...]. Nie rozumiem, dlaczego bogowie mieliby się o to na mnie gniewać”³⁶¹. Deklaracja unaocznia nie tylko samoświadomość bohaterki, lecz także jej krytyczny stosunek do mitologicznie ugruntowanego porządku boskiej hierarchii, w którym kobieca ambicja bywa uznawana za pychę. Klitajmestra odrzuca również potrzebę zewnętrznej afirmacji: „Klitajmestra tańczy dla siebie. Helena dla innych”³⁶². Różnica między siostrami nie dotyczy zatem jedynie temperamentu, lecz modelu podmiotowości – pierwsza kieruje się własnymi pragnieniami i przekonaniami, druga jest podporządkowana spojrzeniu innych. W tym znaczeniu bohaterka Casati realizuje czwartofalowy ideał samorealizacji, w którym autonomia nie wymaga ani aprobaty mężczyzn, ani

³⁶¹ C. Casati, *Klitajmestra...*, s. 17.

³⁶² Tamże, s. 18.

społecznej legitymizacji, a siła fizyczna, sportowy hart ducha i lojalność wobec bliskich stanowią integralne elementy kobiecej tożsamości.

Casati przedstawia Klitajmestrę jako osobę gotową do poświęceń w imię obrony siostry. Często udziela jej wsparcia emocjonalnego, a niekiedy działania mają brutalnie cielesny wymiar. Widać to w scenie walk kobiecych w gimnazjonie, gdy Helena zostaje zaatakowana przez zapaśniczkę: „Helena zaczyna krzyczeć, Klitajmestra bez namysłu biegnie na środek placu [...], chwytając [Kyniskę – przyp. autorski] za włosy i z całej siły rzuca na ziemię”³⁶³. Scena ta, nasycona fizycznością, dosłownie redefiniuje pojęcie kobiecej opiekuńczości – przestaje być ona kojarzona wyłącznie z czułością, zostaje powiązana z gotowością do obrony, także agresywnej. Klitajmestra przejmuje rolę obrończyni, nie czekając na męską interwencję, przemoc wobec siostry domaga się natychmiastowego odwetu. Takie ujęcie koresponduje z czwartofalowym feminizmem, który akcentuje prawo kobiet do gniewu, cielesnej sprawczości i reakcji na przemoc bez moralnego piętnowania.

Najpełniejszy obraz siły bohaterki ujawnia się jednak nie w pojedynczych aktach odwagi, lecz w jej ambicji politycznej. Klitajmestrze „bardziej niż na ślubie z królem zależy, by zostać potężną królową”³⁶⁴, dlatego angażuje się w sprawy publiczne Sparty i – choć nieformalnie – uczestniczy w procesach decyzyjnych. W jednej ze scen występuje w roli rzeczniczki kobiet, domagając się

³⁶³ Tamże, s. 26.

³⁶⁴ Tamże, s. 36.

wysłuchania ofiary przemocy seksualnej i przesunięcia ciężaru odpowiedzialności: „jeżeli wojownik dopuścił się gwałtu, ma przeprosić ją, nie jej męża”³⁶⁵. Jej ironiczne pytanie: „jesteśmy w Sparcie czy w Atenach?”³⁶⁶ stanowi oskarżenie o hipokryzję – jeśli Sparta szczyli się silnymi kobietami, karanie ich za wyrażanie własnej woli ujawnia sprzeczność między ideologią a praktyką. Klitajmestra nie tylko broni kobiet, ale także przewartościowuje obowiązujące struktury winy i wstydu, co wpisuje jej postać w czwartofalowy nurt krytyki kultury gwałtu i patriarchalnych narracji prawnych.

Niedługo później wychodzi za mąż z miłości – poślubia Tantala, króla Maionii, z którym doczeka się syna. Okres względnego spokoju zostaje przerwany przez Agamemnona, który – w porozumieniu z ojcem Klitajmestry – morduje Tantala i dziecko. Traumatyczne doświadczenie budzi w kobiecie nienawiść do przysięgłego męża. Powieść Casati jest jedyną znaną reinterpretacją mitu, w której Agamemnon gwałci Klitajmestrę w noc poślubną. W pozostałych retellingach ich relacja rozpoczyna się od aktu konsensualnego, co czyni to przedstawienie szczególnie dosadnym i znaczącym. Jest to zarazem jedyna wersja, w której protagonistka tak często i tak otwarcie poprzysięga mężowi zemstę. Modlitwy kieruje do Hery – bogini szczególnie znanej z nieprzejednanej mściwości, a zarazem patronki małżeństwa i macierzyństwa. Klitajmestrze przypomina się mit o Filomeli – zgwałconej i okaleczonej przez męża swojej siostry, która przed przemianą

³⁶⁵ Tamże, s. 44.

³⁶⁶ Tamże.

w słowika dokonała krwawej zemsty, zabijając jego syna i podając mu jego ciało jako posiłek. To makabryczne wspomnienie staje się dla bohaterki wzorem kobiecej siły i ostatecznego odwetu, wpisując jej doświadczenie w czwartofalowy dyskurs przemocy seksualnej jako traumy, która domaga się sprawiedliwości, a nie wyciszenia. Gdy Agamemnon mówi do niej: „Klitajmestro, wybrałem cię, bo jesteś silna. Nie stawaj się teraz słaba”³⁶⁷, jego słowa – pozornie komplementujące – okazują się manipulacją. Mężczyzna podkreśla jej siłę wyłącznie po to, by móc ją sobie podporządkować i ujarzmić. Akt gwałtu nie jest tu przejawem pożądania, lecz demonstracją władzy. Klitajmestra nie przyjmuje jednak narzuconej jej roli ofiary: „Agamemnon jej nie złamie. To ona złamie jego”³⁶⁸.

We wszystkich renarracjach mitu Klitajmestry szczególnie intensywnie eksponowane jest macierzyństwo Spartanki, natomiast jej małżeństwo z Agamemnonem podlega wyraźnemu zróżnicowaniu interpretacyjnemu. W *Daughters of Sparta* narodziny Ifigenii wyzwalają doświadczenie absolutnej, afektywnej więzi – Klitajmestra kocha córkę „bardziej niż cokolwiek na świecie”³⁶⁹. Równolegle rozwija się relacja małżeńska oparta na pożądaniu, intymności i iluzji równości: „tam, sami, w ciemności, Klitajmestra niemal czuła, że ona i jej mąż są sobie równi”³⁷⁰. Seks funkcjonuje tu jako obszar kompensacyjny dla dziennej performatywnej uległości, zgodnie

³⁶⁷ Tamże, s. 210–211.

³⁶⁸ Tamże, s. 211.

³⁶⁹ C. Heywood, *Daughters of Sparta...*, s. 54.

³⁷⁰ Tamże, s. 90.

z postfeministyczną logiką negocjowania władzy poprzez ciało i intymność, a nie jawny opór.

Model ten ulega załamaniu w momencie pojawienia się kochanki – młodej kapłanki Artemidy, Leukippe. Klitajmestra pozostaje w roli posłusznej żony, internalizując przemoc i podporządkowanie, a jednocześnie kierując gniew nie przeciw dziewczynie, lecz przeciw systemowi relacji, w którym obie są pozbawione sprawczości: „chciała jej nienawidzić [...], ale teraz [...] nie potrafiła wzbudzić w sobie żadnego innego uczucia poza litością”³⁷¹. Ta niewyrażona, lecz odczuwalna solidarność kobiet, przekraczająca logikę rywalizacji o męską uwagę, wpisuje się wyraźnie we wrażliwość czwartej fali feminizmu, akcentującej strukturalny charakter przemocy i nierówności. Próba pomocy Leukippe w ucieczce kończy się jednak tragicznie – kapłanka wraca do królewskich komnat, a Klitajmestra zostaje pobita.

Wiadomość o przeznaczeniu Ifigenii na ofiarę stanowi punkt graniczny dla bohaterki. Przemiana Klitajmestry następuje gwałtownie i opiera się niemal wyłącznie na matczynej rozpacz. Afektywną reakcją jest modlitwa do Hery oparta nie na hierarchicznej prośbie, lecz na identyfikacji i wspólnocie doświadczenia: „jesteś żoną i matką, tak jak ja”³⁷². Błaganie o ocalenie córki splata się z jednoznaczną groźbą odwetu – „jeśli Agamemnon zabije naszą córkę – przysięgam, że ja zabiję jego”³⁷³. Autorka nawiązuje tu do siły macierzyńskiej miłości, która sprawia, że

³⁷¹ Tamże, s. 100.

³⁷² Tamże, s. 230.

³⁷³ Tamże.

Klitajmestra myśli o sobie jako potencjalnej sprawczyni przemocy, do której w innych okolicznościach być może nie byłaby zdolna.

Po śmierci Ifigenii Klitajmestra wraca do Myken, próbuje sprawować władzę i odnaleźć ukojenie w żałobie. W tym okresie w jej życiu pojawia się Ajgistos, a ich relacja z królową zostaje przedstawiona w sposób wyraźnie odbiegający od tradycyjnych ujęć, za to wyraźnie uwspółcześniony. Mężczyzna okazuje się być lojalny, czuły i zaangażowany zarówno w sferze prywatnej, jak i politycznej – doradza, towarzyszy, nie próbuje przejąć kontroli ani podporządkować sobie Klitajmestry. Buduje także relacje z jej dziećmi. Związek ten zostaje zatem ukazany jako rzadki w renarracjach mitów przykład relacji opartej na wzajemnym szacunku, zaufaniu i afektywnej bliskości. Zapowiedź powrotu Agamemnona przywołuje jednak zapomnianą przysięgę złożoną Herze. Klitajmestra nie jest pewna, czy powinna dokonać zemsty, jednak Ajgistos przekonuje ją, że obecność króla stanowi realne zagrożenie – nie tylko dla nich obojga, lecz także dla dzieci. Zabójstwo Agamemnona, dokonane w kąpielni, zostaje opisane jako akt transowy, niemal rytualny. Klitajmestra wchodzi w rolę kapłanki, a przemoc nabiera wymiaru oczyszczenia i autotransformacji: „zapach był odrażający, lecz Klitajmestra była jak opętana. Jak kapłanka przy ofierze. Gdy nóż przecinał to znienawidzone ciało, czuła, jakby odcinała kawałki samej siebie”³⁷⁴.

Momentem krytycznym staje się jednak zabójstwo Kсандry dokonane przez Ajgistosa wbrew woli Klitajmestry.

³⁷⁴ Tamże, s. 331.

Śmierć dziewczyny prowadzi do gorzkiej refleksji nad nieprzekładalnością kobiecego doświadczenia przemocy na postrzeganie świata przez wielu mężczyzn, nawet tych będących sojusznikami kobiet. Kasandra jawi się bohaterce nie jako „dziwka”³⁷⁵, lecz „po prostu kolejna dziewczyna porwana przez los”³⁷⁶ – figura uniwersalnej kobiecej krzywdy, której nawet empatyczny, kochający partner nie potrafi w pełni dostrzec. Klitajmestra uświadamia sobie, że „jej kochany, czuły Ajgistos”³⁷⁷ nie rozumie sytuacji kobiet uwikłanych w fallocentryczne struktury władzy. Mimo to decyduje się na przebaczenie.

W powieści *A Spartan's Sorrow* Lynn Klitajmestrę poznajemy już jako matkę czworga dzieci, funkcjonującą w realiach wieloletniej przemocy małżeńskiej. Jej relacja z Agamemnonem od początku opiera się na strachu, podporządkowaniu i maskowaniu krzywdy – prywatnie „kułiła się przed mężem”³⁷⁸, publicznie zaś odgrywała rolę reprezentacyjnej królowej, ukrywając siniaki i upokorzenia. Jedyną przestrzenią względnego ukojenia i spełnienia pozostaje dla niej macierzyństwo.

Lynn podkreśla cielesny wymiar degradacji Klitajmestry. Dawniej wysportowana i sprawna, a w Mykenach doświadcza zaniku siły, który sama interpretuje jako moralną i psychiczną porażkę: „mięśnie osłabły, a umysł jeszcze bardziej”³⁷⁹. Śmierć córki staje się impulsem do

³⁷⁵ Tamże, s. 333.

³⁷⁶ Tamże.

³⁷⁷ Tamże, s. 334.

³⁷⁸ H. Lynn, *A Spartan's Sorrow*, Naperville 2021, s. 9.

³⁷⁹ Tamże, s. 33.

odzyskiwania kontroli nad własnym ciałem – królowa wraca do treningów, uczy walki swoje dzieci, ale równocześnie popada w obsesyjną nadopiekuńczość, prowadzącą do pęknięcia w relacji z Elektrą. Pod nieobecność męża realizuje się politycznie – rządzi skutecznie, zyskuje zaufanie poddanych. Jednocześnie sfera prywatna pozostaje polem konfliktów i erozji więzi, szczególnie w relacji z Elektrą, która idealizuje ojca i demonizuje matkę, nie mając jednak jasno określonej motywacji ani głębszej wiedzy na temat stosunków między rodzicami.

W odróżnieniu od innych współczesnych retellingów Ajgistos nie inicjuje tu morderstwa Agamemnona, przeciwnie, próbuje je powstrzymać. Decyzja Klitajmestry jest samodzielna, chłodna i umotywowana przede wszystkim lękiem o los dzieci – świadomością, że kolejne „porozumienia” ojca mogą uczynić z nich narzędzia politycznego handlu. Wyrazem determinacji bohaterki jest akt publicznego upokorzenia poprzez stosunek oralny, na który godzi się, by zdobyć zaufanie męża. Seksualna przemoc zostaje tu jednoznacznie przedstawiona jako element taktyki, która ma przynieść konkretne skutki.

Zabójstwo Agamemnona zostaje zinterpretowane jako akt miłości macierzyńskiej, ochrony potomstwa: „wykonała swoje zadanie. Ochroniła swoje dzieci. Król nie żyje”³⁸⁰. W tej wersji Klitajmestra ponosi również odpowiedzialność za śmierć Kasandry, której nie okazuje współczucia. Dialog między kobietami ujawnia dwie sprzeczne strategie przetrwania: Kasandra proponuje solidarność opartą na wspólnym doświadczeniu opresji, Klitajmestra odrzuca ją,

³⁸⁰ Tamże, s. 180.

wybierając lojalność wyłącznie wobec własnej rodziny. Przypadkowe, lecz mające śmiertelny skutek odepchnięcie Trojanki uniemożliwia stworzenie wspólnoty kobiet opartej na dzieleniu doświadczeń systemowej opresji w duchu czwartej fali feminizmu, postulowanej przez autorki innych retellingów (przede wszystkim Casati).

W retellingu Casati Klitajmestra nie jest szczęśliwa w małżeństwie – mąż bywa wobec niej brutalny, lecz bohaterka nie podporządkowuje się i opiera przemocy. Jej pierwsze starcie z Agamemnonem miało miejsce jeszcze przed zabójstwem Tantala – broniła wówczas Heleny przed krzywdzeniem przez Menelausa, zwracając się przeciwko królowi Myken: „gryzie napastnika w rękę [...] kopie go w krocze [...], dopiero wtedy napastnik się cofa, a Klitajmestra wstaje i popycha go do tyłu”³⁸¹. Odważna, fizycznie sprawna i chcąc wymierzać sprawiedliwość Klitajmestra zabija Kyniskę – dawną wroginę, która spiskowała z Agamemnonem i doprowadziła do śmierci Tantala – i stosuje przemoc wobec kupców, którzy nie okazują jej szacunku. Agamemnon początkowo sceptyczny wobec jej surowych rządów szybko dostrzega ich skuteczność. Poddani uczą się, że lepiej mieć w niej sojuszniczkę niż wroginę. Klitajmestra sprzeciwia się nawet mężowi, gdy chce wziąć za kochankę jej służkę. Twierdzi, że „wypatroszy [go – przyp. autorski] jak tę kurwę Kyniskę”³⁸².

Pociechę przynoszą jej narodziny dzieci: „każde z nich to korzeń, dzięki któremu mocno trzyma się na nogach [...] Tego jednego, miłości do dzieci, Agamemnon nie może jej

³⁸¹ Tamże, s. 177.

³⁸² Tamże, s. 273.

odebrać”³⁸³. Na zaręczyny Ifigenii reaguje agresją: „kocham córkę ponad wszystko [...]. Achilles może kochać kogoś innego, ale nigdy nie zniszczy jej córki, bo inaczej Klitajmestra go zabije”³⁸⁴. W Aulidzie, w momencie ofiar, nie pozostaje bierna: „szybko, jak lwica, rzuca się do przodu. Część mężczyzn cofa się, nikt nie próbuje jej zatrzymać. Zabija ich nożem, jednego za drugim”³⁸⁵, przysięgając zemstę każdemu, kto przyczynił się do śmierci córki. W interpretacji Casati Klitajmestra jest sprawczą kobietą, doskonale zorientowaną w realiach patriarchalnego świata, w której portrecie psychologicznym łączą się odwaga, determinacja polityczna i matczyzna miłość. Przemoc wobec męża i wrogów jest wyrazem jej suwerenności i przejmowania męskich wzorców (jako skutecznych), dostosowywania się do okoliczności, w jakich przyszło jej egzystować, a dzieci stanowią centrum jej życia i źródło motywacji – nawet w opresyjnym świecie patriarchyta potrafi utrzymać kontrolę nad własnym losem i bezpieczeństwem rodziny. Po powrocie Agamemnona Klitajmestra udaje posłuszną i wierną żonę, choć działa świadomie i strategicznie. Współczuje Kassandra, bo rozumie los więźniarki w świecie, gdzie granica między królową a niewolnicą bywa cienka. Pisarka podkreśla, że zemsta na mężu i innych osobach, które przyczyniły się do śmierci Ifigenii, została starannie zaplanowana i przeprowadzona w dużej mierze przez Klitajmestrę: to ona w świątyni wbija „czubek zimnego

³⁸³ Tamże, s. 216.

³⁸⁴ Tamże, s. 341.

³⁸⁵ Tamże, s. 359.

metal w oko”³⁸⁶ kapłanowi Kalchasowi, by później poderżnąć mu gardło, a Kasandrze każe się ukryć. W brutalny sposób morduje Agamemnona: „raz za razem uderza go nożem w pierś, aż jego urywany oddech się zatrzymuje... jego masywne ciało leży bezwładnie, nędzne jak trup bezimiennego żebraka”³⁸⁷. Kasandrze nie udaje się przeżyć – zabija ją Ajgistos, sądząc, że robi przysługę Klitajmestrze. Śmierć niewinnej Kasandry uwydatnia dramat królowej – wtula twarz w jej tunikę i szlocha, oplakując to, co utraciła: Kastora, małego synka, ukochanego Tantala, córkę.

Klitajmestra jest w pełni świadoma swojej sytuacji – nie ma szans na odkupienie win ani przebaczenie. Mimo to mieszkańcy Myken uznają ją za swoją panią, ponieważ doceniają skuteczność jej rządów: „dzięki tobie to miasto opływa w niewyobrażalne dostatki, a ty nim rządysz jak silny i waleczny przywódca. [...] Jak na kobietę jesteś odważna i wartościowa. [...] Królowo, władczyni, będziemy ci służyć”³⁸⁸. Wie też, że historia nie zapamięta jej sprawiedliwości ani poświęcenia, a pamięć o niej zostanie zniekształcona: „królowe po śmierci są albo nienawidzone, albo zapomniane. [...] Niech ją nienawidzą na zawsze. [...] Przyjdzie taki czas, kiedy ludzie będą śpiewać pieśni o niej. [...] Same kłamstwa. Ona widziała to wszystko na własne oczy. Wie, że pieśni nigdy nie mówią prawdy”³⁸⁹. Tak nakreślona Klitajmestra przypomina

³⁸⁶ Tamże, s. 483.

³⁸⁷ Tamże, s. 491–492.

³⁸⁸ Tamże, s. 500.

³⁸⁹ Tamże, s. 497–507.

Jezebel – woli przejść do historii jako okrutna i niewierna niż zostać zapomniana; nie pragnie rozgrzeszenia, lecz pamięci, nawet wypaczonej.

W trzecim tomie trylogii Pat Barker – *The Voyage Home* – Klitajmestra została natomiast sportretowana jako przebiegła i mściwa. Starannie planuje zemstę na Agamemnonie, przypominając mu o jego zbrodni na każdym kroku po przybyciu do Myken: buduje grobowiec Ifigenii w miejscu, które będzie pierwszym widokiem dla powracającego króla, a na powitalną ucztę ubiera Elektrę w suknię nieżyjącej córki. Agamemnon, dręczony koszmarami, uznaje ją za złą marę i rzuca nią przez komnatę. Jest wrogo nastawiona do Kasandry, ale odczuwa też pewien rodzaj zazdrości o nią. Ich rozmowy, co charakterystyczne dla pisarstwa Barker, przesycane są ironią:

Nie próbując ukryć sarkazmu, powiedziała:

- Chwała Panu i dawcy światła.
- Teraz i na zawsze niech będzie wychwalane Jego imię.
- Pieprzysz się z moim mężem.
- Jestem niewolnicą, robię, co mi każą.
- Powiedział: „bądź miła dla tej obcej kobiety”.
- Słyszałam, co powiedział. I ty zawsze robisz, co każe?
- Oczywiście.
- Dobrze, mogę się z tym zgodzić. Ja jestem niewolnicą, ty posłuszną żoną³⁹⁰.

Królowa nie okazuje również współczucia siostrze:

- Całe to bogactwo zmarnowane, żeby spocony pawian z czerwoną gębą mógł wskoczyć na twoją siostrę. Biedna kobieta, musi się strasznie nudzić.

³⁹⁰ Tamże, s. 150.

- Nie traciłabym za dużo współczucia dla Heleny. Wszystko się dla niej całkiem dobrze ułożyło. Znowu jest królową Argos.
- Myślałam, że ją zabije.
- Ach, to już zostało zapomniane – uśmiechnęła się Klitajmestra. – Nie bądź taka zaskoczona. Naprawdę spodziewasz się, że stanę w obronie mojej siostry?
- Nie. To nie mogło być łatwe przez te wszystkie lata, niezależnie od tego, jak bardzo się starałaś – zawsze byłaś *tą drugą*³⁹¹.

To nie tylko przejaw pogardy wobec siostry (która nie poniosła konsekwencji przypisywanej jej zdrady), lecz także stabilizacja mitu pięknej kobiety jako przyczyny wojny – Helena zostaje zredukowana do obiektu seksualnego, przy czym osąd Klitajmestry nie wynika z moralizowania, lecz ze świadomej rezygnacji z emocjonalnej więzi. Odrzuca też wszelki obowiązek lojalności rodzinnej. W wersji Barker Klitajmestra mówi językiem pełnym ironii, brutalnie bezpośrednim, wzmacniającym wrażenie wewnętrznej przemiany bohaterki i nadającym jej psychologicznej głębi. Scena zabójstwa Agamemnona, choć wierna wersji z mitu, zyskuje dodatkowy emocjonalny wydźwięk: Klitajmestra nie działa skrycie, lecz teatralnie i brutalnie, jest okrutna, pozbawia Agamemnona złudzeń, przypomina mu jego czyny, ośmiesza, używając infantyliżującego języka:

patrz. – Trzyma ostrze tuż przed jego oczami. – Patrz, kochanie – mówi znowu tym samym obłąkanym, pieszczotliwym tonem. – Miecz tatusia. Tak, właśnie, miecz tatusia. Pamiętasz, co robi miecz tatusia? A potem nagle,

³⁹¹ Tamże, s. 190.

normalnym głosem: – Pamiętasz? Pamiętasz, jak przed tym, jak ją zabiłeś, nazwała cię tatusiem? Czemu teraz nie zawołasz swojego tatusia? Chwytając rękojeść obie-ma dłońmi, unosi miecz Atreusza wysoko nad głowę. Przez chwilę zapada idealna cisza. Potem wszystkie płomienie świec w pokoju zaczynają migotać, gdy ostrze opada. I Agamemnon krzyczy³⁹².

Później Klitajmestra dokonuje jeszcze jednej, mniej jednoznacznej zbrodni – zabija Kasandrę. Autorka pozostawia jej motywacje niedookreślone, pokazując królową z perspektywy otoczenia: niewolnicy i doradcy unikają jej wzroku, co podkreśla lęk przed władczynią, ale także wskazuje na jej samotność, siłę, tragizm.

Klitajmestra jawi się jako postać złożona: z jednej strony sprawuje władzę i podejmuje decyzje strategiczne, z drugiej – jej działania są kulturowo kodowane jako zagrożenie dla patriarchalnego porządku. Proces monstryfikacji, czyli kulturowego postrzegania jej głównie jako zabójczyni, zdrajczyni rodziny i złej matki, któremu podlega, ujawnia mechanizmy, dzięki którym kobiety sprawujące autonomię i władzę zostają symbolicznie wykluczone z przestrzeni społecznie dopuszczalnej dla kobiecości. Autorki retellingów nie tyle oceniają jej moralność, ile eksponują kulturowy lęk przed kobietą-potworą, który wymaga „oczyszczenia”. W ten sposób Klitajmestra staje się ilustracją szerszego zjawiska: kobieca sprawczość w obrębie systemów patriarchalnych jest często redukowana do figury monstry, a wykluczenie symboliczne stanowi jeden z głównych mechanizmów kontroli społecznej wobec autonomicznych kobiet.

³⁹² Tamże, s. 236.

III.3. Bogini wojny

Ostatnią bohaterką postrzeganą przez patriarchalny system jako niebezpieczna jest celtycka Morrígan – irlandzka bogini wojny i przeznaczenia, szczególnie związana ze zgubą, śmiercią lub zwycięstwem w bitwie. W tej roli często ukazuje się jako wrona – *badb*³⁹³. Prowokuje wojowników do walki, potrafi poprowadzić do zwycięstwa, wzbudza odwagę w żołnierzach i sieje strach wśród przeciwników. Bywa także przedstawiana jako piorąca zakrwawione szaty tych, którzy są skazani na śmierć³⁹⁴. Czczono ją przede wszystkim jako boginię bitew i wojny, ale bywała też wcieleniem bogini ziemi i suwerenności, opiekunką terytorium i jego mieszkańców i mieszkańek³⁹⁵.

Morrígan jest często opisywana jako potrójna postać – wówczas „tworzą” ją trzy siostry znane jako „trzy Morrigna”³⁹⁶: Badb, Macha i Morrígan (czasem nazywana Ana³⁹⁷). Uważa się, że były to różne aspekty tej samej

³⁹³ M. Aldhouse-Green, *The Celtic Myths: A Guide to the Ancient Gods and Legends*, New York 2015, s. 125.

³⁹⁴ Zob. D. Ó hÓgáin, *Myth, Legend and Romance: An Encyclopedia of the Irish Folk Tradition*, New York 1991; J.E. Sessle, *Exploring the Limitations of the Sovereignty Goddess through the Role of Rhiannon*, „Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium” 1994, nr 14, s. 9–13.

³⁹⁵ Zob. M. Tymoczko, *The Irish Ulysses*, Berkeley 1994, s. 98–101; P. Lysaght, *Traditions of the Banshee* [w:] *The Concept of the Goddess*, red. M. Green, S. Billington, London 1996, s. 157–163.

³⁹⁶ H.E. Davidson, *Myths and Symbols in Pagan Europe: Early Scandinavian and Celtic Religions*, Siracusa 1988, s. 97; M.L. Sjoestedt, *Celtic Gods and Heroes*, New York 2000, s. 31–32.

³⁹⁷ *Lebor Gabála Érenn*, §62–64, „Celtic Literature Collective”, <https://www.maryjones.us/ctexts/lebor4.html> [dostęp: 23.04.2025].

bogini³⁹⁸. W niektórych źródłach miejsce jednej z nich zajmuje Nemain³⁹⁹. Morrígan bywa też wymieniana jako siostra trzech bogiń ziemi – Ériu, Banby i Fódli. Jest też przedstawiana jako zazdrosna żona Dagdy oraz zmiennokształtna. Z kolei Badb i Nemain miałyby być żonami boga wojny Neita. Jej postać bywa niekiedy łączona z *banshee* – zjawą zapowiadającą śmierć⁴⁰⁰.

Znaczenie imienia Morrígan nie jest jednoznaczne. Część badaczy uważa, że „mor” pochodzi od indoeuropejskiego rdzenia oznaczającego grozę lub potworność⁴⁰¹ – pokrewnego m.in. staroangielskiemu *maere* (z którego pochodzi angielskie *nightmare*) oraz słowiańskiej *mary*. Drugi człon, *rígan*, znaczy „królowa”⁴⁰². Wspólne znaczenie to „Królowa Widmo”, co jest obecnie najczęściej przyjmowaną interpretacją⁴⁰³. W okresie średnioirlandzkim pojawia się zapis Mórrígan z wydłużonym „ó”, co interpretowano jako „Wielką Królową” (*mór* znaczy „wielka”⁴⁰⁴), choć niektórzy badacze (jak Whitley Stokes⁴⁰⁵) uważali to za błędną etymologię.

³⁹⁸ S. Botheroyd, P.F. Botheroyd, *Słownik mitologii celtyckiej*, tłum. P. Latko, Katowice 1998, s. 278.

³⁹⁹ J. MacKillop, *Dictionary of Celtic Mythology...*, s. 335–336.

⁴⁰⁰ D. Ó hÓgáin, *Myth, Legend and Romance...*, s. 307–309.

⁴⁰¹ *Dictionary of the Irish Language*, Dublin 1990, s. 467–468.

⁴⁰² Tamże, s. 507.

⁴⁰³ R. Clark, *The Great Queens: Irish Goddesses from the Morrígan to Cathleen Ní Houliha*, Lanham 1990, nr 34.

⁴⁰⁴ Mór [w:] A. McBain, *An Etymological Dictionary of the Gaelic Language*, Stirling 1911, s. 254.

⁴⁰⁵ W. Stokes, *Notes to „The Second Battle of Moytura”, „Études Celtiques”* 1891, nr XII, s. 128.

Najstarsze opowieści o Morrígan pochodzą z cyklu ulsterskiego (powstałego między VIII a XII w.), gdzie ma ona niejednoznaczną relację z bohaterem Cú Chulainnem. W tekstach z cyklu mitologicznego Morrígan pojawia się jako córka Ernmas, wnuczka Nuady, wśród ludu Tuatha Dé Danann. Trzy jej siostry – Ériu, Banba i Fódla – są uosobieniami Irlandii i symbolami królewskiej władzy. Morrígan, Badb i Macha to kolejne trzy córki Ernmas, nazwane „źródłami przebiegłości” i „zarzewiem walki”. Morrígan bywa także nazywana Anand. Według XVII-wiecznego historyka Keatinga Ériu, Banba i Fódla oddawały cześć odpowiednio Badb, Masze i Morrígan.

Obecnie na rynku anglosaskim jest niewiele powieści dotyczących celtyckich bogiń i bohaterek irlandzkich eposów, choć sytuacja powoli się zmienia⁴⁰⁶. Fabuła retellingu Curran zaczyna się jeszcze przed narodzinami protagonistki – w momencie, gdy znajduje się ona w łonie matki, Ernmas. Tuatha Dé Danann, lud istot nadprzyrodzonych, dopiero przybywa na nieukształtowane jeszcze brzegi przyszłej Irlandii i zakłada pierwszą osadę na lądzie, który z czasem otrzyma nazwę Éire. Już w fazie prenatalnej bohaterka uświadamia sobie, że w macicy było ich trzy, jednak ostatecznie na świat przychodzi tylko ona. Obraz ten można odczytać jako symboliczne odwołanie do jednej z kluczowych cech Morrígan – jej mitologicznej troistości. W literackim przetworzeniu losy trzech

⁴⁰⁶ Można wymienić *Táin* (2021) i *Sídh* (2023) irlandzkiej autorki Kariny Tynan będące reinterpretacjami perypetii bohaterek irlandzkich eposów, *The Winter Goddess* (2025) Megan Barnard o bogini Cailleach oraz *Brigid* (2026) Kim Curran o bogini Brigid.

embrionalnych sióstr zostają wchłonięte przez jedną postać, która będzie nosić trzy imiona (choć konsekwentnie używane jest imię tytułowe).

Motyw troistości zostaje dodatkowo wzmocniony poprzez strukturę rodziny protagonistki – ma trzy starsze siostry: Ériu, Banbę i Fódle, mitologiczne matronki Irlandii i personifikacje samej wyspy. Każda z nich jest obdarzona mocami związanymi z naturą i płodnością, przede wszystkim zdolnością sprawiania, by ziemia rodziła życie. Na tym tle Morrigan jawi się jako figura kontrastowa – jej dar, a zarazem przekleństwo, polega na niszczeniu, wysychaniu i odbieraniu życia. Jak sama relacjonuje, gdy dotknęła zielonych pędów wyczarowanych przez Banbę, „zwiędły i zapadły się z powrotem w glebę”⁴⁰⁷. Destrukcja zostaje wpisana w jej cielesność, stając się immanentnym elementem tożsamości.

Zdolności Morrigan wyraźnie odróżniają ją od innych przedstawicieli Tuatha Dé Danann – nie jest to twórcza moc wzrostu, lecz niszcząca siła bitewnego szału. Już na początku narracji bohaterka określa siebie jako istotę „zbyt niespokojną”⁴⁰⁸ i „zbyt dziką”⁴⁰⁹, noszącą w sobie „nienazwany głód”, którego nie są w stanie zaspokoić podstawowe potrzeby cielesne. Jedyną szansą na nasycenie okazuje się przemoc – „krew moich wrogów”⁴¹⁰ – co bohaterka natychmiast rozpoznaje jako cechę czyniącą z niej „potworzyce”. To wczesne samorozpoznanie nie jest nacechowane

⁴⁰⁷ K. Curran, *The Morrigan*, London 2025, s. 10.

⁴⁰⁸ Tamże, s. 13.

⁴⁰⁹ Tamże.

⁴¹⁰ Tamże, s. 21.

wstydem, lecz stanowi akt autorefleksji prowadzący do afirmacji własnej odmienności.

Pierwsza bitwa pomiędzy Tuatha Dé Danann a wrogim ludem staje się dla Morrígan inicjacją w rolę wojowniczkę. Akt przemocy zostaje przedstawiony w estetyce cielesnej ekstazy, niemal erotycznej sublimacji – krew, ból i śmiech splatają się w doświadczeniu absolutnej sprawczości. Bohaterka wprost deklaruje, że nie została stworzona do budowania, siania ani opowiadania historii, lecz „do bitwy, śmierci i krwi”⁴¹¹. Na tym etapie nosi imię Badb – bitewnej wrony – i wpisuje się w archetyp kobiety-wojownicy znany z mitologii celtyckiej, reinterpretowany jednak z perspektywy feministycznej jako świadoma, brutalna i niesublimowana afirmacja destrukcyjnej mocy. Inicjacja w przemoc zostaje jednak natychmiast skonfrontowana z doświadczeniem straty – w trakcie bitwy ginie matka bohaterki, Ernmas. Jej ostatnie słowa – „twój głos jest twoją siłą. Nigdy nie zwracaj go przeciwko naszym”⁴¹² – stają się dla Morrígan etycznym zobowiązaniem i zarazem źródłem trwałego wewnętrznego konfliktu. Od tego momentu destrukcyjna natura bohaterki zostaje rozpięta pomiędzy pragnieniem bitewnego szału a zakazem użycia własnej mocy przeciwko wspólnocie, co wyznacza kierunek jej dalszego rozwoju.

Tymczasem Tuatha Dé Danann stają wobec konieczności wyboru nowego monarchy. Nuada, dotychczasowy król, z powodu wieku i utraty sił abdykuje, otwierając przestrzeń rywalizacji o władzę. Morrígan, uważająca się

⁴¹¹ Tamże, s. 25.

⁴¹² Tamże, s. 29.

nie tylko za wybitną wojowniczkę, lecz także potencjalną charyzmatyczną królową, zgłasza aspiracje do tronu. Jej kandydatura zostaje jednak natychmiast odrzucona i wyśmiana wyłącznie ze względu na płeć. Społeczność, która bez oporu korzysta z jej mocy, odmawia jej prawa do władzy – autonomia Morrígan jest akceptowana w ściśle określonych granicach, wyłącznie wówczas, gdy pozostaje podporządkowana kolektywnym interesom i nie zagraża patriarchalnemu porządkowi.

W przypływie gniewu bohaterka rozważa zamordowanie Nuady i zdobycie pozycji przemocą. Fantazja ta zostaje przerwana przez działanie *geis* – magicznej pieczęci nałożonej przez matkę, która fizycznie i psychicznie powstrzymuje ją przed zamachem. Mechanizm można odczytać nie tylko jako element mitologiczny, lecz także jako metaforę wewnętrznej kontroli, jakiej poddawane są kobiety także przez kobiety – internalizacji zakazu użycia gniewu przeciwko „swoim” (na przykład rodziny), nawet wtedy, gdy system jawnie je wyklucza. Interpretowany w duchu czwartej fali feminizmu *geis* staje się zatem symbolem przemocy strukturalnej – niewidzialnej, lecz skutecznej, sankcjonującej kobiecą uległość wobec niesprawiedliwych, seksistowskich reguł.

Ważnym punktem w życiu bohaterki jest macierzyństwo, które uruchamia w niej nowy wymiar podmiotowości, dotąd konsekwentnie wypierany przez wojowniczą tożsamość. Morrígan kieruje uwagę na wychowanie dziecka, co spotyka się ze sprzeciwem wspólnoty. Społeczność, która dotąd widziała w niej wyłącznie narzędzie wojny, nie akceptuje jej próby redefinicji samej siebie.

Opór ten odsłania dwa istotne problemy. Po pierwsze, Morrígan zostaje uprzedmiotowiona – jej wartość jest warunkowa i zależna od użyteczności militarnej. Po drugie, pojawia się mechanizm charakterystyczny dla rozpoznania przedstawicielek czwartej fali feminizmu – społeczna penalizacja macierzyństwa, które odbiera kobietom prawo do innych tożsamości lub zmusza do ich redukcji, porzucenia. Morrígan przestaje być wojowniczką, ale nie staje się pełnoprawną matką – zostaje zawieszona pomiędzy obiema rolami, nie mogąc w pełni realizować żadnej z nich.

Gdy podczas jej nieobecności syn zostaje porwany i zamordowany przez druida obawiającego się jego troistości, gniew bohaterki przybiera formę totalną: „zostałam stworzona, by siać śmierć, nie życie. Jeśli nie mogę być matką, stanę się niszczycielką. [...] Dowiedzą się, jak wygląda zemsta potężnej kobiety”⁴¹³. Jej monolog nie stanowi wyrazu szaleństwa, lecz radykalnej politycznej decyzji – odrzucenia wspólnoty, która odebrała jej dziecko, a wcześniej podważyła jej prawo do władzy. Choć *geis* powstrzymuje ją przed osobistym dokonaniem zemsty, Morrígan wykorzystuje innych jako narzędzia – uruchamia przemoc systemową, pokazując, że władza nie musi być sprawowana bezpośrednio. Gdy Tuatha Dé Danann, zagrożeni eksterminacją, proszą ją o pomoc, nie zgadza się, odpowiadając im ich własnymi słowami – matki nie walczą. Tę ironiczną odmowę można interpretować jako wyraz czwartofalowej demaskacji podwójnych standardów: wspólnota chce jej zdolności i siły, lecz nie jej głosu,

⁴¹³ Tamże, s. 118–120.

nie daje jej prawa do decyzji ani niczego w zamian za poświęcenie. Klęska ludu i utrata ziem stają się konsekwencją wcześniejszego wykluczenia bohaterki.

Kolejną iluzję władzy otwiera przed bohaterką propozycja małżeństwa złożona jej przez zwycięskiego władcę oraz nadanie jej imienia: Morrígan. Szybko okazuje się jednak, że równość nie jest możliwa. Protagonistka odrzuca ofertę, lecz zachowuje imię. Ten gest ma charakter wywrotowy – przejęcie symbolicznej władzy nad sobą bez podporządkowania się męskiemu autorytetowi. Imię „Morrígan” staje się wyrazem autodefinicji, a nie tytułem nadanym przez mężczyznę, formą przypisania kobiety do siebie. Odrzucając model władzy oparty na dominacji i hierarchii, bohaterka wybiera samotność, ale też pełnię suwerenności. Jej decyzja wpisuje się zarówno w postfeministyczną afirmację sprawczości, jak i w czwartofalową krytykę struktur, które oferują kobietom jedynie połowiczne formy uczestnictwa. Morrígan nie godzi się na bycie ozdobą i narzędziem, lecz jej wybory wciąż są dokonywane między możliwościami podarowanymi w tym systemie, w jakim działają.

Kolejny etap życia protagonistki wyznacza odejście Tuatha Dé Danann ze świata ludzi do sfery istot magicznych. Jedynymi członkiniami plemienia, które pozostają w Irlandii, są Morrígan i Brigid – wyznaczone na strażniczki przejścia między porządkami. Morrígan, nie godząc się na bierną obserwację historii swej ziemi, decyduje się na radykalny akt transgresji ontologicznej – „usypia” swoje ciało w jaskini, podczas gdy jej świadomość wędruje na królewski dwór, by wstąpić w łono królowej i narodzić się ponownie jako istota śmiertelna. Jej celem

jest objęcie tronu – najlepiej w męskim ciele, które zapewniłoby jej natychmiastową legitymizację władzy. Pragnienie to nie zostaje spełnione. Morrígan odradza się jako dziewczynka i otrzymuje imię Macha – „pole”. Od początku ucieleśnia zatem napięcie między życiem a śmiercią, pokojem a wojną. Gdy ojciec, podobnie jak wcześniej jej lud, odmawia jej praw do tronu, Morrígan topi go i przejmuje władzę: „być może wszyscy mężczyźni próbowali kontrolować to, co kochali, w imię ochrony. Ale mówiąc «bezpieczna», miał na myśli cichą i niewidzialną – a ja milczałam już zbyt długo”⁴¹⁴. Przemoc ta nie ma charakteru wyłącznie afektywnego – jest symboliczną destrukcją porządku, który uniemożliwia kobietom udział we wszystkich sferach życia na równych prawach. Morrígan nie dziedziczy władzy ani jej nie otrzymuje – ona ją zdobywa, legitymizując nową pozycję poprzez wolę i sprawczość, a nie przez relację z mężczyzną.

Jej rządy zostają jednak zakwestionowane przez jednego z królów, który redukuje bohaterkę do płci i wieku (uznaje ją za zbyt starą), naruszając jej godność poprzez seksualną obelgę. Morrígan zabija go, zanim ten zdąży sięgnąć po broń, a następnie zwraca się przeciwko jego trzem synom, którzy również okazali jej pogardę. W akcie odwetu posługuje się nie tylko przemocą, lecz także performatywną manipulacją – przybiera postać trędowatej staruszki. Z pozycji figury społecznie niewidzialnej, pozbawionej seksualnej wartości, a także mającej zdegradowane ciało, uwodzi mężczyzn, by następnie ich zdominować i unieszkodliwić. Zemsta ta demaskuje jedno

⁴¹⁴ Tamże, s. 151.

z kluczowych założeń kultury patriarchalnej – przekonanie, że kobieca władza i cielesność są nierozzerwalnie związane z młodością i atrakcyjnością. W powieści starość, choroba i kobiecość – znaki wykluczenia – zostają przekształcone w narzędzia sprawczości.

Ostatecznie władza sprawowana w ludzkim ciele nie przynosi Morrígan satysfakcji – bohaterka celowo ginie podczas jednej z bitew. Wybiera śmierć rozumianą nie jako ucieczka, ale rytuał przejścia i sposób na powrót do postaci, w której jej wolność nie podlega ziemskim ograniczeniom. Po przebudzeniu w boskim ciele i opuszczeniu jaskini Morrígan oddaje się kolejnej autorefleksji – tym razem nie kieruje nią pragnienie władzy ani zemsty, lecz pamięć okresu, w którym doznawała szczęścia jako matka. Doświadczenie miłości, troski i czułości staje się dla niej nowym punktem orientacyjnym. Morrígan postanawia raz jeszcze podjąć próbę macierzyństwa, traktując je nie jako obowiązek czy narzuconą rolę, lecz jako świadomy wybór.

Wchodzi w związek ze śmiertelnikiem i prowadzi spokojne, niemal idylliczne życie, stanowiące wyraźny kontrast wobec wcześniejszych doświadczeń przemocy, dominacji i konfliktu. Zachodzi w ciążę, a codzienność upływa jej w poczuciu spełnienia i bezpieczeństwa. Ten kruchy spokój zostaje jednak przerwany przez patriarchalny porządek kontroli i przemocy. Do jej domostwa przybywa królewska straż z rozkazem stawienia się na dworze. Mąż Morrígan, chęłpiąc się przed innymi, że jego żona jest szybsza niż królewskie konie, prowokuje gniew króla Conchobara. Władca zarzuca mu kłamstwo i domaga się dowodu – jeśli kobieta nie

potwierdzi słów męża, ten zostanie stracony. W wyniku nadludzkiego wysiłku podczas wyścigu Morrígan rodzi martwe bliźnięta. Jej gniew przybiera formę klątwy wypowiedzianej „prawdziwym głosem” bogini – głosem, który unieważnia męską pychę i odwraca relację sił. Przekleństwo, skazujące wojowników na doświadczenie bólu porodowego, ma wymiar nie tylko zemsty, lecz także radykalnej rewaloryzacji cierpienia kobiet – bólu systemowo ignorowanego i banalizowanego.

Zdradzona przez męża, który okazuje się słaby i bezmyślny, Morrígan w akcie desperacji podpala domostwo. Ogień pochłania również męczyznę. Gest ten symbolizuje ostateczne zerwanie z iluzją prywatnego szczęścia w świecie, który pozostaje strukturalnie wrogi kobiecej autonomii. Ukojenie nie przychodzi przez lata, aż do momentu spotkania z królową Medb – kobietą, którą Conchobar zgwałcił po odrzuceniu jego zalotów. Wspólne doświadczenie przemocy i gniew stają się fundamentem sojuszu. Morrígan przyjmuje wówczas imię Nemain – szal bitewny – emblemat zbiorowej wściekłości kobiet i jej politycznego potencjału. Relacja z Medb podkreśla znaczenie kobiecej solidarności wyrastającej z doświadczenia opresji jako siły zdolnej przeciwstawić się patriarchalnej przemocy. Wspólnie prowadzą walkę przeciw Cú Chulainnowi, kolejnemu wrogowi Morrígan, aż do śmierci królowej.

Po zakończeniu otwartych konfliktów Morrígan nie znika z przestrzeni świata przedstawionego, lecz pozostaje w Irlandii, przechodząc istotną redefinicję swojej funkcji. Przestaje działać wyłącznie jako bogini wojny *sensu stricto*, a jej aktywność przenosi się na poziom oddolnych praktyk realizowanych wśród kobiet pozbawionych głosu. Morrígan

staje się nośnikiem gniewu, który nie przyjmuje formy destrukcyjnej furii, lecz zostaje przekształcony w energię mobilizującą do działania. W tym sensie bohaterka wpisuje się w czwartofalowe reartykulacje gniewu jako afektu politycznego: nie jako symptomu „histerii” czy „monstrualnej kobiecości”, lecz jako narzędzia świadomego oporu.

Kulminacyjnym momentem tej strategii jest ostateczna transformacja Morrígan w *banshee* – figurę starej kobiety zawodzącej nad poległymi. Przemiana ta nie oznacza jednak symbolicznej degradacji, lecz radykalne przejście mechanizmu monstryfikacji. *Banshee*, tradycyjnie kojarzona z grozą, liminalnością i społecznym marginesem, zostaje tu przepisana jako wariant figury śmiejącej się staruchy: starej buntowniczkii, która – pozornie pozbawiona znaczenia w patriarchalnym imaginariusium – zyskuje pozycję sprawczyni sensu i sprawiedliwości. Jak stwierdza bohaterka:

stałam się ziarnem gniewu w sercu każdej kobiety, gotowym do zapłonu. Byłam przy przekazywaniu broni w koszach z chlebem. Byłam przy druku materiałów wywrotowych. Byłam nawoływaniem do zmiany. Mężczyźni zawsze obawiali się gniewu kobiet. Milczałyśmy i odpędzali nas. I dobrze, że się boją. Bo kiedy kobiety zrozumieją, że samotny gniew to jak krzyk w pustkę, a wspólny, zjednoczony głos ma moc zmieniania świata – to właśnie wtedy nadejdzie koniec panowania mężczyzn⁴¹⁵.

Fragment ten domyka drogę Morrígan jako postaci totalnej – obejmującej sprzeczne role i doświadczenia, które nie znoszą się nawzajem, lecz współlistnieją. Wojowniczką,

⁴¹⁵ Tamże, s. 363–364.

matka, królowa, bogini, staruszka – wszystkie te wciele-
nia składają się na pełną, wielowymiarową i wieloaspek-
tową figurę kobiecości rozumianej w duchu czwartej fali
feminizmu jako pluralistycznej, gniewnej, solidarnej i su-
werennej. Morrigan nie wybiera jednej tożsamości – afir-
muje ich wielość, płynnie przechodzi pomiędzy nimi,
pokazując, że kobieca siła nie polega na pozostawaniu
w ramach genderowych schematów, lecz zdolności do
ich ciągłego przekraczania. W tym ujęciu monstrialność
Morrigan nie zostaje zniesiona ani „odczarowana”, lecz
świadomie przejęta i przekształcona w strategię oporu.
Monstra przestaje być znakiem wykluczenia, a staje się
figurą krytyczną: ucieleśnieniem gniewu, pamięci i spra-
wiedliwości, które nie mieszczą się w porządku prawa
ani heroiczych narracjach wojennych. Starcza kobiecość
– zwykle wypychana poza pole widzialności – zostaje tu
wpisana w centrum politycznej sprawczości⁴¹⁶, a śmiech
banshee funkcjonuje jako gest symbolicznego unieważnie-
nia męskiej przemocy i jej roszczeń do wiecznej dominacji.

⁴¹⁶ Kulturowy obraz staruchy szczegółowo omawiają m.in.
S. Borowicz, J. Hobot-Marcinek, R. Przybylska, *Anty-Beatrycze.
Studia nad kulturową historią obrazu pijanej i szalonej staruchy*, Kra-
ków 2016.

*Non nova, sed novae*⁴¹⁷

Próbowałam wyrwać się z historii Achillesa. I mi się nie udało. Bo bez wątpienia to była jego historia – jego gniew, jego smutek, jego historia. I ja byłam zła, i ja opłakiwałam bliskich, ale nie miało to znaczenia. [...] Pomyślałam: „A co, jeśli raz, jeden jedyny raz przez wszystkie te stulecia, przewrotni bogowie dotrzymaliby słowa i obdarowałiby Achillesa wieczną sławą w zamian za jego wczesną śmierć pod murami Troi...?”. Co stałoby się z nami, zwykłymi ludźmi z tamtych niewyobrażalnie odległych czasów? Wiem jedno: nikt nie chciałby słuchać o brutalnej rzeczywistości podbojów i niewolnictwa. Nikt nie chciałby słuchać o rzeziach wśród mężczyzn i chłopców, o zniewoleniu kobiet i dziewcząt. Nikogo nie zainteresuje prawda o obozie gwałtów⁴¹⁸.

Powyższy cytat z *Milczenia dziewcząt* Pat Barker wskazuje, jak silnie mit i tradycja kształtują percepcję przeszłości. Mówiąca, Bryzejda, próbuje wyzwolić się z męskocentrycznej, opresyjnej narracji skupionej przede wszystkim na wielkich czynach i emocjach mężczyzn, ich konfliktach,

⁴¹⁷ Łac. „Nie nowa, ale w nowy sposób”.

⁴¹⁸ P. Barker, *Milczenie dziewcząt*, tłum. A. Pryciak, Wrocław 2023, s. 337–365.

pojedynekach i wzajemnych urazach. Jej słowa można odczytać jako dobitną krytykę heroicznej mitologii, w której maskuje się, ucisza lub ignoruje głosy bohaterek.

Współczesne reinterpretacje mitów pozwalają je przywracać, odsłaniając doświadczenia, które dotąd były pomijane lub zepchnięte na margines opowieści. Pełnią one funkcję zwierciadła problemów i rozterek współczesnego społeczeństwa, ukazując ich wielowymiarowość w kontekście wyzwań kulturowych, społecznych i tożsamościowych. Reimaginacje omawianych przez nas narracji inspirowanych mitologiami autorstwa kobiet stanowią istotny obszar badań nad sposobami, w jakie archetypy i motywy mitologiczne są rekonstruowane i redefiniowane. Pisarki często eksponują te wątki i postaci, które rezonują z przeżyciami dzisiejszych kobiet, a także ukazują zarówno uniwersalne, jak i specyficzne aspekty kobiecej egzystencji. Takie podejście nie tylko rewitalizuje tradycyjne narracje, ale również poszerza pole ich interpretacji oraz stwarza przestrzeń do kwestionowania i przełamywania patriarchalnych schematów dominujących w klasycznych wersjach mitów. W ten sposób retellingi wpisują się w szeroki nurt literatury i kultury emancypacyjnej, w których mitologia staje się narzędziem dekonstrukcji oraz rewizji społeczno-kulturowych norm i tożsamości płciowej. Proces ten realizuje się przede wszystkim poprzez odzyskiwanie głosu bohaterek dotąd uciszanych i pomijanych, które historycznie pozostawały na peryferiach znanych opowieści o bogach i herosach. Dzięki temu możliwe jest wydobywanie z cienia postaci, których perspektywa była wcześniej pomijana lub sprowadzana do ról drugoplanowych, co

umożliwia bardziej inkluzywne i zróżnicowane odczytanie mitów.

W większości analizowanych powieści dominuje perspektywa czwartofalowa, polegająca na snuciu narracji w taki sposób, że można ją interpretować za pomocą postfeministycznej czy czwartofalowej wrażliwości. Autorki podejmują kwestie przemocy systemowej, obwiniania ofiar, a także szeroko pojętej sfery reprodukcyjnej, seksualnej i cielesnej, ukazując je w kontekście zarówno indywidualnych doświadczeń, jak i strukturalnych ograniczeń. W omawianych utworach pojawiają się również wątki postfeministyczne, zazwyczaj ukazane jako forma indywidualnego wzmocnienia bohaterek, przedstawianego jako stopniowe i podlegające różnym wpływom dochodzenie protagonistek do sprawczości, autonomii i wolności. W tym kontekście przyjmujemy, że postfeminizm nie funkcjonuje tu w sposób ograniczający kobiety ani reprodukujący patriarchalne mechanizmy. Przeciwnie, w połączeniu z perspektywą czwartofalową tworzy hybrydową, wielowymiarową strategię emancypacyjną, której celem jest wyzwolenie i niezależność kobiet poza tradycyjnymi, fallocentrycznymi strukturami władzy.

W pierwszym rozdziale skoncentrowaliśmy się na zróżnicowanych aspektach kobiecości w wybranych retellingach mitów z różnych kręgów kulturowych, analizując zarówno relacje między kobietami niepołączonymi więzami krwi, jak i przekazywanie doświadczeń w obrębie pokoleń, co pozwala obserwować, jak solidarność i więzi kobiece kształtują tożsamość bohaterek. Interesowały nas losy Demeter i Kory-Persefony z powieści *Neon Gods* Katee Robert, *Girl, Goddess, Queen* Bei Fitzgerald

i *Winter Harvest* Ioanny Papadopoulou, Rei Sylwi z *Mother of Rome* Lauren J.A. Bear, Inanny z *The Sumerian Trilogy* Emily H. Wilson oraz Morgany Le Fay z *The Lady of The Lake* Jean Menzies. Szeroko rozumiane siostrzeństwo stanowi fundament tych opowieści, stanowiąc kluczowy element budowania wspólnoty i wzajemnego wsparcia w świecie zdominowanym przez mężczyzn. Są to zarówno więzi między kobietami o różnorodnych doświadczeniach i tożsamościach, jak i te obejmujące relacje międzypokoleniowe – oba w wyraźny sposób wpływają na wymowę współczesnych reinterpretacji. Te sieci wsparcia nie tylko kontrastują z izolacją, jakiej doświadczają bohaterki w patriarchalnych mitach, lecz podkreślają również ideę kolektywnej mocy i wspólnego działania, na co zwracają uwagę czwartofalowe teoretyczki. Siostrzeństwo w tych narracjach staje się przestrzenią, gdzie kobiece doświadczenia, emocje i tożsamości mogą być nie tylko dzielone, lecz także celebrowane, mogą dawać impuls do przemiany kobiet i odzyskiwania ich głosu.

W drugim rozdziale podjęliśmy refleksję na temat wpływu przemocy – od fizycznej po społeczną i symboliczną – na życie wybranych bohaterek i wskazaliśmy, jak traumatyczne doświadczenia determinują ich funkcjonowanie w świecie i kształtują strategie przetrwania. Zwróciliśmy uwagę na postać Fedry z powieści *Phaedra* Laury Shepperson oraz Heleny i Kasandry z *The End Crowns All* Bei Fitzgerald, *Klitajmestry* Constanzy Casati, *Daughters of Sparta* Claire Heywood, *Elektry* Jennifer Saint i trylogii o wojnie trojańskiej Pat Barker. Przyjrzelśmy się Kirke (z *Kirke* Madeline Miller) i Angerbodzie (z *Serca* więdźmy Genevieve Gornichec) w kontekście wykluczenia

ze społeczności o patriarchalnym charakterze, w których funkcjonowały. Kolejnym istotnym w tym kontekście obszarem są wątki związane z karaniem i stygmatyzacją w narracjach mitycznych, w których bohaterki bywają potępiane za „pychę” lub niezależność. Taki los spotkał Arachne ze *Spin* Rebekki Caprary oraz Psyche z *Electric Idol* Katee Robert. Dzięki takim reinterpretacjom kobiety odzyskują głos i przestrzeń narracyjną, a literatura staje się miejscem, w którym uprzedmiotowione, marginalizowane i symbolicznie napiętnowane postaci mogą wreszcie wypowiedzieć swoje doświadczenie i przekształcić je w opowieść o niezależności, sprawczości i redefinicji własnej tożsamości.

Ostatni rozdział dotyczył procesów monstryfikacji, w których postaci kobiece są przedstawiane jako „potworzyce”, barbarzyńki lub morderczynie. Narracje te pozwalają na wydobycie sposobów, za pomocą których literatura redefiniuje granice tego, co kobiece i społecznie akceptowane, jednocześnie otwierając przestrzeń do kwestionowania i przełamywania patriarchalnych schematów. Przyjrzelśmy się tytułowym postaciom z utworów *Jezebel* Megan Barnard, *The Morrígan* oraz *Klitajmestry* Casati, a także tym samym bohaterkom w powieściach *The Daughters of Sparta* Heywood, *The Voyage Home* Barker, *A Spartan's Sorrow* Hannah Lynn. Proces „odczarowywania” kobiet tradycyjnie uznawanych za złe, niegodziwe czy szalone staje się narzędziem feministycznego sprzeciwu wobec niesprawiedliwych, jednoznacznych i schematycznych narracji. Autorki nie tylko nadają tym bohaterkom nowe motywacje i głębię psychologiczną (w kanonie mitologicznym są nader często sprowadzane do jednej cechy

charakteru, akceptowalnej przez dominującą narrację, lub postrzegane wyłącznie przez pryzmat ciała, co również stanowiło dla nas interesujący problem badawczy), lecz także starają się oddać im sprawiedliwość, odsłaniając, jak bardzo patriarchalne struktury przyczyniły się do ich deindywidualizacji i demonizacji.

Dokonaliśmy podziału analizowanych retellingów na trzy funkcjonalne kategorie tematyczne, ale należy zaakcentować, że łączy je obecność kluczowych motywów, które współczesna literatura o feministycznym wydźwięku wykorzystuje do krytyki patriarchy i rewizji kobiecych tożsamości. Centralnym tematem tych utworów pozostaje walka o samostanowienie – postaci kobiece na nowo definiują własną moc, decydując o sobie wbrew historycznym i kulturowym ograniczeniom. Warto podkreślić, że w reinterpretacjach mitów greckich nie mamy do czynienia z jednym wymiarem postfeminizmu i czwartej fali feminizmu, lecz z formą hybrydową, w której jednostkowe wzmocnienie bohaterki i elementy *girl power* przenikają się z problematyką czwartofalową. Analiza różnych form przemocy, wykluczenia i stygmatyzacji pozwala tworzyć narracje, które jednocześnie celebrują autonomię kobiet i ukazują mechanizmy ich marginalizacji.

Współczesne reinterpretacje mitów tworzą zatem nie tylko rozległy rezerwuar motywów, archetypów i figur symbolicznych, lecz przede wszystkim pole intensywnych negocjacji znaczeń. Analizowane powieści nie funkcjonują jako jednolity projekt rewizjonistyczny: obok narracji pogłębionych, świadomie przełamujących zarówno patriarchalne klisze kulturowe, jak i uproszczone schematy feministyczne, pojawiają się także realizacje reprodukujące

nowe stereotypy pod pozorem emancypacji. Retelling okazuje się więc przestrzenią pomiędzy krytyką a powtórzeniem, pomiędzy dekonstrukcją mitu a jego estetycznym „wygładzeniem”. Najciekawsze spośród omawianych tekstów nie ograniczają się do prostego odwrócenia perspektywy ani do gestu „dopisywania kobiecego głosu” do znanych opowieści. Zamiast tego stanowią propozycję złożonych narracji, które uwzględniają różne uwarunkowania doświadczenia bohaterek. Na uwagę zasługuje także sposób, w jaki w analizowanych powieściach traktuje się tożsamości seksualne. Relacje nieheteronormatywne nie są tu wyłącznie estetycznym dodatkiem ani strategią *queerbaitingu*, lecz elementem spójnej konstrukcji świata przedstawionego i podmiotowości bohaterek.

Z tej perspektywy retellingi mitów nie tyle „unowocześniają” dawne opowieści, ile uruchamiają proces ich palingenezy: ponownych narodzin mitu w warunkach współczesnych sporów o płć, władzę, ciało i wspólnotę. Mit przestaje być depozytem uniwersalnych, ahistorycznych prawd, a staje się dynamicznym narzędziem krytycznego myślenia – zdolnym zarówno do reprodukcji dominujących porządków, jak i do ich podważania. Nie dążąc do jednoznacznego wartościowania analizowanych nurtów ani do hierarchizacji strategii twórczych, chcieliśmy pokazać, w jaki sposób współczesne pisarki świadomie operują elementami postfeminizmu i czwartej fali feminizmu, wykorzystując mit jako medium refleksji nad złożonością kobiecego doświadczenia. To właśnie na styku tradycji i jej przepisania ujawnia się największy potencjał współczesnych mitologicznych renarracji.

Aneks – wybrane retellingi wydane po 2010 r.

Legendy arturiańskie

Morgana (Morgan) Le Fay:

S. Keetch, *Morgan Is My Name*, Oneworld Publications Ltd, London 2023.

S. Keetch, *Le Fay*, Oneworld Publications Ltd, London 2024.

S. Keetch, *Storm Over Camelot*, Oneworld Publications Ltd, London 2026.

L. Morgan, *The Faerie Morgana*, HarperVoyager, London 2025.

Mitologia celtycka

Brigid:

K. Curran, *Brigid*, Penguin Books Ltd, London 2026.

Cailleach:

M. Barnard, *The Winter Goddess*, Penguin Books Ltd, London 2025.

Kobiety z celtyckich legend i mitów:

K. Tynan, *Sídh*, Bard Mythologies, Dublin 2023.

K. Tynan, *Táin*, Bard Mythologies, Dublin 2021.

Mitologia egipska

Izyda:

M. Evans, *Isis of Egypt: Goddess of Throne*, Alcove Press, New York 2026.

Mitologia grecka

Afrodyta:

- J.A. Bear, *Aphrodite in Pieces*, Ace Books, New York 2026.
K. Robert, *Cruel Seduction*, Sourcebooks, Naperville 2023.
P. Rogerson, *Aphrodite*, HarperCollins, New York 2025.
J. Saint, *This Immortal Heart*, Ballantine Books, New York 2026.

Amazonki:

- H. Lynn, *Queens of Themiscyra*, Medusa Publishing, sine loco 2024.
H. Lynn, *The Women of Artemis*, Sourcebooks, Naperville 2026.

Andromeda:

- E.S. McLeod, *Andromeda*, Bantam Books, New York 2026.

Ariadna, Pazyfae:

- J. Dougherty, *Pasiphaë*, The Book Social, London 2026.
B. Fitzgerald, *This Divine Revelry*, Penguin Random House, London 2026.
M. Hory, *Ariadne's Crown*, self-publishing, sine loco 2019.
M. Hory, *Daughter of Ares*, self-publishing, sine loco 2024.
K. Robert, *Dark Restraint*, Sourcebooks, Naperville 2024.
J. Saint, *Ariadne*, Headline Publishing Group, London 2021 / *Ariadna*, tłum. K. Budrakiewicz, Muza, Warszawa 2023.

Atalanta:

- J. Saint, *Atalanta*, Headline Publishing Group, London 2023.

Demeter, Kora-Persefona:

- H. Lynn, *Daughters of Olympus*, Sourcebooks, Naperville 2024.
M. Leyser, *No Season but the Summer*, Scribe UK, London 2023.
A. Paxton, *Seeds*, Rising Action Publishing Collective, Toronto 2024.

Galatea:

- M. Miller, *Galatea*, Bloomsbury, London 2022 / *Galatea*, tłum. K. Puławski, Albatros, Warszawa 2023.

Hekate:

- N. Gill, *Hekate*, Titan Books, London 2025.

Helena, Elektra, Filonoe, Ifigenia, Kasandra, Klitajmestra, Trojanki:

F. Day, *The Lost Daughter of Sparta*, Gallery Books, New York 2026.

N. Haynes, *A Thousand Ships*, Picador, New York 2019 / *Tysiąc okrętów*, tłum. A. Gralak, Albatros, Warszawa 2022.

J.R. Janell, *Song of Sacrifice*, self-publishing, *sine loco* 2016.

J.R. Janell, *Rise of Princes*, self-publishing, *sine loco* 2017.

J.R. Janell, *Rage of Queens*, self-publishing, *sine loco* 2021.

J.R. Janell, *The White Island*, self-publishing, *sine loco* 2025.

K. Robert, *Radiant Sin*, Sourcebooks, Naperville 2023.

K. Robert, *Wicked Beauty*, Sourcebooks, Naperville 2023 / *Wicked Beauty*, tłum. M. Fabianowska, Uroboros, Warszawa 2023.

J.S. Wilson, *The Death and Life of Iphigenia*, self-publishing, *sine loco*, 2025.

S.C. Wilson, *Clytemnestra's Bind*, Neem Tree Press, London 2023.

S.C. Wilson, *Helen's Judgement*, Neem Tree Press, London 2024.

Hera:

A. McKeivitt, *Queen of Heaven*, Sapere Books, Ilkley 2024.

A. McKeivitt, *A Goddess Scorned*, Sapere Books, Ilkley 2024.

A. McKeivitt, *Nemesis of The Gods*, Sapere Books, Ilkley 2024.

J. Saint, *Hera*, Headline Publishing Group, London 2024.

Jokasta:

N. Haynes, *The Children of Jocasta*, Pan Macmillan, London 2021.

Medea:

N. Haynes, *No Friend to This House*, HarperCollins, New York 2025.

R. Hewlett, *Medea*, Transworld, London 2024.

L. McNamara, *The Witch and The Huntress*, Orion, London 2026.

E. Quin, *Medea*, Atria Books, New York 2024.

J.J. Taylor, *Medea: Priestess, Princess, Witch*, Butterworth Books, Nottingham 2024.

Meduza, Steno, Euriale:

L.J.A. Bear, *Medusa's Sisters*, Ace Books, New York 2023.

J. Burton, *Medusa*, Bloomsbury, London 2021.

A. Gray, *I, Medusa*, Penguin Random House, London 2025.

- N. Gruender, *Medusa*, Grand Central Publishing, New York 2025.
 N. Haynes, *Stone Blind*, Mantle, London 2022.
 R. Hewlett, *Medusa*, Penguin Random House, London 2021.
 C. Heywood, *The Shadow of Perseus*, Hodder & Stoughton, London 2023.
 H. Lynn, *Athena's Child*, Sourcebooks, Naperville 2023.

Pandora:

- B. Fitzgerald, *A Beautiful Evil*, Penguin Random House, London 2025.

Penelopa:

- C. North, *Ithaca*, Orbit, London 2022.
 C. North, *House of Odysseus*, Orbit, London 2023.
 C. North, *The Last Song of Penelope*, Orbit, London 2024.
 R. Hewlett, *Sweetbitter Song*, Sourcebooks, Naperville 2026.

Psyche:

- M. Gryffin, *The Ruin of Eros*, Midnight Sun, Adelaide 2024.
 K. Keberly, *The Head and The Heart*, Dragonfire Press, Rockmart 2024.
 L. McNamara, *Psyche and Eros*, William Morrow and Company, New York, 2023 / *Psyche i Eros*, tłum. A. Pochłódka-Wątopek, Muza, Warszawa 2023.
 C. Roberts de, *The Palace of Eros*, The Borough Press, London 2024.

Styks:

- N. Gill, *Styx*, Titan Books, London 2026.

Mitologia hinduska

Ganga:

- V. Patel, *Goddess of The River*, Orbit, London 2024.

Kajkeji:

- V. Patel, *Kaykeyi*, Orbit, London 2021 / *Kajkeji*, tłum. P. Kucharczyk, Fabryka Słów, Lublin 2024.

Mitologia italska

Dydona, Lawinia:

C. Heywood, *The Wandering Queen*, Dutton, New York 2026.

L. Shepperson, *The Heir of Venus*, Sphere, Las Vegas 2024.

Kamilla:

C. Lawrence, *Camilla. Queen of Silver Arrow*, Orion Children's Books, London 2026.

Rea Sylwia:

D.M. McLeod, S. McLeod, *Rhea Silvia*, self-publishing, *sine loco* 2022.

Mitologia judeochrześcijańska

Lilith:

N. Marmery, *Lilith*, Legend Press, London 2023.

Mitologia mezopotamska

Semiramida:

C. Casati, *Babylonia*, Penguin Random House, London 2024.

Mitologia nordycka

Sigyn:

C. Rector, *The Goddess of Nothing at All*, Tychis Media, *sine loco* 2021.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Barker P., *Milczenie dziewcząt*, tłum. A. Pryciak, Wrocław 2023.
Barker P., *The Voyage Home*, London 2024.
Barker P., *The Women of Troy*, London 2021.
Barnard M., *Jezebel*, New York 2023.
Bear L.J.A., *Mother of Rome*, New York 2025.
Caprara R., *Spin*, New York 2023.
Casati C., *Klitajmestra*, tłum. A. Moźdzysłowska, Warszawa 2023.
Curran K., *The Morrigan*, London 2025.
Fitzgerald B., *Girl, Goddess, Queen*, tłum. S. Kroszczyński, Warszawa 2023.
Fitzgerald B., *The End Crowns All*, London 2024.
Gornichec G., *Serce Wiedźmy*, tłum. R.J. Szmidt, Białystok 2022.
Heywood C., *Daughters of Sparta*, London 2021.
Lynn H., *A Spartan's Sorrow*, Naperville 2021.
Menzies J., *The Lady of The Lake*, London 2025.
Miller M., *Kirke*, tłum. P. Korombel, Warszawa 2018.
Papadopoulou I., *Winter Harvest*, Cambridge 2023.
Robert K., *Electric Idol*, tłum. S. Bończyk, Warszawa 2023.
Robert K., *Neon Gods*, tłum. M. Mortka, Warszawa 2022.
Saint J., *Ariadna*, tłum. K. Burakiewicz, Warszawa 2023.
Saint J., *Elektra*, tłum. K. Burakiewicz, Warszawa 2024.
Shepperson L., *Phaedra*, New York 2023.
Wilson E.H., *Gilgamesh*, London 2024.

Wilson E.H., *Inanna*, London 2023.
Wilson E.H., *Ninshubar*, London 2025.

Źródła

- Ajschylos, *Oresteja: Agamemnon, Ofiarnice, Eumenidy* [w:] *Antologia tragedii greckiej*, tłum. K. Morawski, oprac. A. Popławska, Kraków 2003.
- Apollodor, *Biblioteka opowieści mitycznych*, tłum. T. Mojsik, Wrocław 2018.
- Apollonios z Rodos, *Wyprawa Argonautów po złote runo*, tłum. E. Żybert-Pruchnicka, Wrocław 2012.
- Apulejusz Madaureńczyk, *Metamorfozy albo złoty osioł*, tłum. E. Jędrkiewicz, Lwów 1925.
- Edda poetycka*, tłum. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986.
- Eurypides, *Elektra; Helena*, tłum. J. Kasprowicz, Kraków 1931.
- Eurypides, *Tragedie*, t. I: *Alkestis; Medea; Dzieci Heraklesa; Hippolytos uwięziony; Hekabe; Błagalnice*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 2005.
- Eurypides, *Tragedie*, t. II: *Elektra; Ifigenia w kraju Taurów; Ijon; Helena; Fenicjanki; Orestes; Bachantki; Ifigenia w Aulidzie; Rezos*, tłum. R. Chodkowski, Lublin 2018.
- Eurypides, *Trojanki; Fenicjanki*, tłum. J. Kasprowicz, Kraków 1931.
- Herodot, *Dzieje*, tłum. S. Hammer, Wrocław 2005.
- Hezjod, *Narodziny bogów (Teogonia)*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1999.
- Homer, *Iliada*, tłum. R.R. Chodkowski, Lublin 2022.
- Homer, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Warszawa 1998.
- Hyginus, *Fabulae*, tłum. M. Grant, „Topos Text”, <https://topostext.org/work/206#0.2> [dostęp: 19.05.2025].
- Hymny homeryckie*, tłum. W. Appel, Toruń 2001.
- Lebor Gabála Érenn, „Celtic Literature Collective”, <https://www.maryjones.us/ctexts/lebor4.html> [dostęp: 23.04.2025].
- Mity sumeryjskie*, tłum. K. Szarzyńska, Warszawa 2000.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. A. Kamińska, S. Stabryła, Wrocław 1995.

- Pauzaniusz, *Wędrówka po Helladzie. U stóp boga Apollona*, tłum. J. Niemirska-Pliszczyńska, H. Podbielski, Wrocław 2005.
- Pauzaniusz, *Wędrówka po Helladzie. W świątyni i w micie*, tłum. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 1973.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. III poprawione, Poznań–Warszawa 1990.
- Plutarch, *Żywoty równoległe*, t. I, tłum. K. Korus, Warszawa 2004.
- Seneka, *Fedra*, tłum. A. Świderakówna, Wrocław 1959.
- Sofokles, *Trzy dramaty. Antygona. Król Edyp. Elektra*, tłum. N. Chadzinikolau, Poznań 2008.
- Tales of King Arthur and The Knights of The Round Table from „Le Morte D’Arthur” by Thomas Malory*, London 2017.
- Táin, czyli Urowadzenie stad z Cuailnge*, tłum. E. Bryll, M. Goraj, Warszawa 1983.
- Tytus Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*, tłum. A. Kościółek, Wrocław 1968.

Bibliografia przedmiotowa

- A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, t. I, red. W. Smith, Boston 1870.
- Aapola S., Gonick M., Harris A., *Young Femininity: Girlhood, Power and Social Change*, Basingstoke 2005.
- Abramowska J., *Serie tematyczne* [w:] J. Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.
- Adkins L., *Passing on Feminism: From Consciousness to Reflexivity?*, „European Journal of Women’s Studies” 2004, nr 4.
- Ahmed S., *Killjoy Manifesto*, https://queertheoryvisualculture.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/01/ahmed_killjoy-manifesto.pdf [dostęp: 22.12.2025].
- Aitkenhead D., *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].
- Aldhouse-Green M., *The Celtic Myths: A Guide to the Ancient Gods and Legends*, New York 2015.

- Alexander P., *Introduction: Why This Book?* [w:] *Sex Work: Writings by Women in the Sex Industry*, red. F. Delacoste, P. Alexander, Pittsburgh 1987.
- Alster B., *An Aspect of „Enmerkar and the Lord of Arrata”, „Revue d'Assyriologie” 1973, nr 2.*
- Amenta A., *Wokół reinterpretacji sumeryjskiego mitu o bogini Inannie w „Annie In w grobowcach świata” Olgi Tokarczuk, tłum. A. Cypko [w:] Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, red. A. Amenta, K. Jaworska, Warszawa 2020.
- Annals of the Kingdom of Ireland*, t. I, red. J. O'Donovan, Dublin 1856.
- Anthony S., *Astarte in the Bible and her Relation to Asherah* [w:] *Transformation of a Goddess: Ishtar–Astarte–Aphrodite*, red. D.T. Sugimoto, Freiburg 2014.
- Asher-Greve J.M., Goodnick Westenholz J., *Goddesses in Context. On Divine Powers, Roles, Relationships and Gender in Mesopotamian Textual and Visual Sources*, Freiburg 2013.
- Avalon Revisited: Reworkings of the Arthurian Myth*, red. M.J. Álvarez-Faedo, Lausanne 2007.
- Banet-Weiser S., *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, London 2018.
- 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.
- Bayor C.K., *The Alienation of Jezebel: Reading the Deuteronomic Historian's Portrait of Jezebel in the Contemporary Global Context*, praca dyplomowa, Santa Clara 2017.
- Beard M., *The Sexual Status of Vestal Virgins*, „The Journal of Roman Studies” 1980, nr 70.
- Beaulieu P.A., *The Pantheon of Uruk During The Neo-Babylonian Period*, Leyden 2003.
- Beauvoir de S., *Druga płęć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2014.
- Beckman G., *Ištar of Nineveh Reconsidered*, „Journal of Cuneiform Studies” 1998, nr 50.

- Bednarek M., *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*, Poznań 2020.
- Bell E.R., *Women of Classical Mythology: A Biographical Dictionary*, Oxford 1991.
- Benn M., *Madonna and Child: Towards a New Politics of Motherhood*, London 1998.
- Black J., Green A., *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary*, London 1992.
- Blondell R., *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*, Oxford 2013.
- Borkowska G., *Cudzoziemki: studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Botheroyd S., Botheroyd P.F., *Słownik mitologii celtyckiej*, tłum. P. Latko, Katowice 1998.
- Briggs K., *Morgan le Fay* [w:] K. Briggs, *Encyclopedia of Fairies: Hobgoblins, Brownies, Boogies, and Other Supernatural Creatures*, New York 1978.
- Borowicz S., Hobot-Marcinek J., Przybylska R., *Anty-Beatrycze. Studia nad kulturową historią obrazu pijanej i szalonej staruchy*, Kraków 2016.
- Bromiley G., *The International Standard Bible Encyclopedia*, Grand Rapids 1979.
- Brunsdon C., *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*, London – New York 1997.
- Budgeon S., *Emergent Feminist (?) Identities: Young Women and the Practice of Micropolitics*, „European Journal of Women's Studies” 2001, nr 1.
- Budgeon S., *Fashion Magazine Advertising: Constructing Femininity in the „Postfeminist” Era* [w:] *Gender & Utopia in Advertising: A Critical Reader*, red. L. Manca, A. Manca, Lisle 1994.
- Całek A., *Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji* [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. Leś, W. Łaszkiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017.
- Cartwright M., *Siren* [w:] *World History Encyclopedia*, <https://www.worldhistory.org/Siren/> [dostęp: 5.09.2024].
- Carver D.D., *Goddess Dethroned: The Evolution of Morgan le Fay*, Atlanta 2006.

- Chamberlain P., *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, Cham 2017.
- Charles N., Wadia K., *New British Feminisms, UK Feminista and Young Women's Activism*, „Feminist Theory” 2018, nr 19(2).
- Cielemeńska O., *Czas feminizmu [w:] Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze*, red. P. Chudzicka-Dudzik, E. Duryś, Łódź 2014.
- Clark R., *The Great Queens: Irish Goddesses from the Morrígan to Cathleen Ní Houliha*, Lanham 1990, nr 34.
- Cochrane K., *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave of Feminism*, London 2013.
- Connor S., *Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion [w:] Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, red. T. D'haen, H. Bertens, Amsterdam–Atlanta 1994.
- Cott N.F., *The Grounding of Modern Feminism*, New Haven 1987.
- Dalecky E., *The Changing Image of the Sorceress in Arthurian Literature*, praca dyplomowa, Uniwersytet Wiedeński, <https://phaidra.univie.ac.at/detail/o:1250263>.
- Davidson H.E., *Myths and Symbols in Pagan Europe: Early Scandinavian and Celtic Religions*, Siracusa 1988.
- Davis A.Y., *Foreword [w:] Global Critical Race Feminism: An International Reader*, red. 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, nr 4.
- De Carlo A.F., *Arachne, Atena i ich córki. Strategia pajęczycy we współczesnej polskiej literaturze kobiecej [w:] Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, red. A. Amenta, K. Jaworska, Warszawa 2020.
- Delmar R., *What is Feminism? [w:] What is Feminism?*, red. J. Mitchell, A. Oakley, Oxford 1986.
- Denfeld R., *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*, New York 1995.
- Dictionary of the Irish Language*, Dublin 1990.

- Duits L., Zoonen L. van, *Headscarves and Porno-Chic: Disciplining Girls' Bodies in the European Multicultural Society*, „European Journal of Women's Studies” 2006, nr 13.
- Dworkin A., *Against the Male Flood: Censorship, Pornography, and Equality* [w:] *Feminism and Pornography*, red. D. Cornell, Oxford 2000.
- Eakin F.E., *Yahwism and Baalism before the Exile*, „Journal of Biblical Literature” 1965, nr 4.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu. Archetypy i powtarzalność*, tłum. B. Baran, Warszawa 1998.
- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. I. Kania, Warszawa 1994.
- Ferriss S., Young M., *Introduction* [w:] *Chick-Lit: The New Woman's Fiction*, red. S. Ferriss, M. Young, New York – London 2006.
- Firestone S., *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, New York 1970.
- Frazer J.G., *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 2002.
- Fries M., *From The Lady to The Tramp: The Decline of Morgan le Fay in Medieval Romance*, „Arthuriana” 1994, nr 4.
- Frymer-Kensky T., *In the Wake of the Goddesses: Women, Culture and the Biblical Transformation of Pagan Myth*, New York 1992.
- Gamble S., *Postfeminism* [w:] *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, red. S. Gamble, London 1998.
- Gąsowska L., *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści* [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009.
- Genz S., *„I Am Not a Housewife, but...”: Postfeminism and the Revival of Domesticity* [w:] *Feminism, Domesticity and Popular Culture*, red. S. Gillis, J. Hollows, New York – London 2009.
- Genz S., Brabon B.A., *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*, Edinburgh 2009.
- Gilber S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic*, New Haven – London 1979.

- Gill R., *From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Re-sexualisation of Women's Bodies in the Media*, „Feminist Media Studies” 2003, nr 1.
- Gill R., *Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility*, „European Journal of Cultural Studies” 2007, nr 10.
- Gill R., *The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism: 10 Years on*, „European Journal of Cultural Studies” 2017, nr 6.
- Gill R., *The Difficulties and Dilemmas of Agency and 'Choice' for Feminism*, „European Journal of Women's Studies” 2007, nr 14.
- Gill R., Herdieckerhoff E., *Rewriting the Romance: New Femininities in Chick Lit?*, „Feminist Media Studies” 2006, nr 4.
- Gill R., Scharff C., *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism, and Subjectivity*, London 2013.
- 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., *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.
- Grant M., Hazel J., *Kto jest kim w mitologii klasycznej*, tłum. M. Michowski, Warszawa 1993.
- Graves R., *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1992.
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. J. Łanowski, Wrocław 2008.
- 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.
- Halloran J.A., *Sumerian Lexicon*, wersja elektroniczna, <https://www.sumerian.org/sumerian.pdf>.

- Harris R., *Inanna-Ishar as Paradox and a Coincidence of Opposites*, „History of Religion” 1991, nr 3.
- Haynes N., *Puszka Pandory*, tłum. A. Szling, Warszawa 2023.
- Helios J., Jedlecka W., *Urzeczywistnianie idei feminizmu w ogólnoswiatowym 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.
- Hirsch E.G., Price I.M., *Jezebel*, „Jewish Encyclopedia”, <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/8675-jezebel> [dostęp: 6.09.2024].
- Hollinshead M.B., *Against Iphigeneia's Adyton in Three Mainland Temples*, „American Journal of Archaeology” 1985, nr 89.
- Hollows J., Moseley R., *Popularity Contests: The Meanings of Popular Feminism* [w:] *Feminism in Popular Culture*, red. J. Hollows, R. Moseley, Oxford 2006.
- hooks b., *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, London 1982.
- hooks b., *Feminist Theory: From Margin to Center*, London 1984.
- Hughes B., *Helen of Troy: Goddess, Princess, Whore*, London 2006.
- Hundley M.B., *Here a God, There a God: An Examination of the Divine in Ancient Mesopotamia*, „Altorientalische Forschungen” 2013, nr 1.
- Imieliński K., *Manowce seksu. Prostyucja*, Łódź 1990.
- Ishida T., *The House of Ahab*, „Israel Exploration Journal” 1975, nr 2/3.
- 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.
- Jaworska K., *Penelopa i inne mityczne tkaczki i przędzarki w twórczości polskich poetek* [w:] *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, red. A. Amenta, K. Jaworska, Warszawa 2020.
- Kaplan E.A., *Feminist Futures: Trauma, the post-9/11 World and a Fourth Feminism?*, „Journal of International Women's Studies” 2003, nr 4(2).

- Keller J., *Making Activism Accessible: Exploring Girls' Blogs as Sites of Contemporary Feminist Activism* [w:] *Girlhood and the Politics of Place*, red. C. Mitchell, C. Rentschler, London 2016.
- Kim L.S., „Sex and the Single Girl” in *Postfeminism: The F Word on Television*, „Television & New Media” 2001, nr 4.
- Kinser A.E., *Negotiating Spaces for/through Third-wave Feminism*, „NWSA Journal” 2004, nr 16.
- Kłosińska K., *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.
- 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.
- Koch J., *Celtic Culture*, Santa Barbara 2006.
- Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014.
- Kostecka W., *Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych*, „Filoteknos” 2022, t. 12.
- Kramer S.N., *The Sumerians: Their History, Culture, and Character*, Chicago 1963.
- Krul J., *The Revival of the Anu Cult and the Nocturnal Fire Ceremony at Late Babylonian Uruk*, Leyden 2018.
- Krytyka feministyczna. *Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.
- Krzysztofiak M., *O pojmowaniu „rozwiązłości” w czasach przedchrześcijańskich: zjawisko prostytucji sakralnej*, „Studia et Documenta Slavica” 2019, nr 4 (10).
- Lapérouse de J.F., *Stone Sculpture Production* [w:] *Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, red. J. Aruz, R. Wallenfels, New York 2003.
- Lasoń-Kochańska G., *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Ślupskie Prace Filologiczne” 2004, nr 3.
- Lasoń-Kochańska G., *Kora, Demeter i inne: córki ojców, córki matek*, „Ślupskie Prace Filologiczne” 2005, nr 4.
- Lasoń-Kochańska G., *Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobięce strategie opowiadania baśni i mitu*, „Literatura i Kultura Popularna” 2014, nr XX.

- Leick G., *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*, New York – London 2003.
- Lincoln B., *The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation*, „The Harvard Theological Review” 1979, nr 2(3/4).
- Lindow J., *Norse Mythology: A Guide to Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*, Oxford 2002.
- Litke R.L., *A Reconstruction of the Assyro-Babylonian god lists, AN: dA-nu-umm and AN: Anu šá Ameli*, New Haven 1998.
- Looft R., *#girlgaze: Photography, Fourth Wave Feminism, and Social Media Advocacy*, „Continuum: Journal of Media & Cultural Studies” 2013, nr 31(6).
- Loomis R.S., *Morgain La Fee and the Celtic Goddesses*, „Speculum” 1945, nr 2.
- Loomis R.S., *Objections to the Celtic origin of the „Matière de Bretagne”*, „Romania” 1958, nr 79.
- Ludwiczak B., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2012.
- Lysaght P., *Traditions of the Banshee [w:] The Concept of the Goddess*, red. M. Green, S. Billington, London 1996.
- MacKillop J., *Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford 1998.
- Maclaran P., *Feminism's Fourth Wave: A Research Agenda for Marketing and Consumer Research*, „Journal of Marketing Management” 2015, nr 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.
- Majbroda K., *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*, Kraków 2013.
- Mann P.S., *Micro-Politics: Agency in a Postfeminist Era*, Minneapolis–London 1994.
- Mare L.P., *„Twice as much of your Spirit”: Elijah, Elisha, and the Spirit of God*, „Ekklesiastikos Pharos” 2009, nr 1.
- Markiewicz H., *Literatura a mity [w:] H. Markiewicz, Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989.
- Mathisen R.W., *Ancient Roman Civilization: History and Sources*, New York 2019.

- Matuszko K., *Kreacje tożsamości w polskich przekładach najnowszych anglosaskich retellingów young oraz new adult*, praca doktorska, Rzeszów: Uniwersytet Rzeszowski 2026, <https://repozytorium.ur.edu.pl/server/api/core/bitstreams/412b10d9-e766-4940-b610-0684db1e2a4b/content> [dostęp: 26.09.2026].
- Matuszko K., Głos M., Czy Meduza nadal się śmieje? *Demonstryfikacja Gorgony we współczesnych anglosaskich retellingach*, „Wielogłos” 2026, nr 3.
- Matuszko K., Głos M., *Retelling [hasło]*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2026, nr 1.
- McBain A., *An Etymological Dictionary of the Gaelic Language*, Stirling 1911.
- McRobbie A., *Inside and Outside the Feminist Academy*, „Australian Feminist Studies” 2009, nr 24.
- McRobbie A., *Post-feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime* [w:] *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, red. D. Negra, Y. Tasker, Durham, London 2007.
- Mikinka A., *Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce*, „Ruch Literacki” 2020, z. 5.
- Miller J.M., *The Fall of the House of Ahab*, „Vetus Testamentum” 1967, nr 3.
- Miller N.K., *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, tłum. K. Kłosińska, K. Kłosiński [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Buzryńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.
- Millet K., *Sexual Politics*, London 1970.
- Mrozik A., „Siostrzeństwo nas wyzwoli”? [w:] A. Mrozik, *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.
- Munro E., *Feminism: A Fourth Wave?*, „Political Insight” 2013, nr 4(2).
- Negra D., Tasker Y., *Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture* [w:] *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, red. D. Negra, Y. Tasker, London 2007.

- Niebuhr B.G., *The History of Rome*, tłum. J.C. Hare, C. Thirlwall, Cambridge 1828.
- Nomis A.O., *The History and Arts of Dominatrix*, London 2013.
- Omonua L.A., Akpor E.D., Olley W.O., *Mass Media Coverage of Women and Gender Inequality*, „African Journal of Social Sciences and Humanities Research” 2023, nr 4.
- Orchard A., *Dictionary of Norse Myth and Legend*, London 1997.
- Ó hÓgáin D., *Myth, Legend and Romance: An Encyclopedia of the Irish Folk Tradition*, New York 1991.
- Paglia C., *Sex, Art, and American Culture*, London 1992.
- Parry D.C., Johnson C.W., Wagler F., *Fourth Wave Feminism: Theoretical Underpinnings and Future Directions for Leisure Research [w:] Feminisms in Leisure Studies: Advancing a Fourth Wave*, red. D.C. Parry, London 2018.
- 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.
- Prieto R.R., López Belloso M., Silvestre M., *The Fourth Wave in Audiovisual Content: A True Achievement of Feminism?*, „International Journal of Communication” 2021, nr 15.
- Proctor D., *The #tradwife Persona and the Rise of Radicalized White Domesticity*, „Persona Studies” 2022, nr 2.
- Projansky S., *Mass Magazine Cover Girls: Some Reflections on Postfeminist Girls and Postfeminism's Daughters [w:] Interrogating Postfeminism: Gender and The Politics of Popular Culture*, red. D. Negra, Y. Tasker, London 2007.
- Pryke L.M., *Isthar*, Sydney 2017.
- Purvis J., *Grrrls and Women Together in the Third Wave: Embracing the Challenges of Intergenerational Feminism(s)*, „NWSA Journal” 2004, nr 3.
- Rich A., *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizielińska. Warszawa 2000.
- Rivers N., *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*, New York 2017.
- Roiphe K., *The Morning After: Sex, Fear and Feminism*, Boston 1993.

- Roller L.E., *In Search of God the Mother: The Cult of Anatolian Cybele*, Berkeley – Los Angeles 1999.
- Rosenfelt D., Stacey J., *Second Thoughts on the Second Wave*, „Feminist Studies” 1987, nr 13.
- Ruszkiewicz D., *Rodzeństwo w roli rodzicielskiej*, „Studia Pedagogiczne. Problemy społeczne, edukacyjne i artystyczne” 2023, nr 42.
- Rzymowska L., „Piersi fiołkami pachnące” [w:] *Kwiaty w mitach i języku dawnej Grecji*, red. I. Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001.
- Saja K., *Retelling w historiach alternatywnych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2021, nr 9.
- Sapkowski A., *Retelling, czyli „jak to było naprawdę”* [w:] A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, wyd. II rozszerz., Warszawa 2011.
- Seiler N., *Polska krytyka feministyczna lat 90. Próba intertekstualnej analizy dyskursu naukowego*, Warszawa 2024.
- Sessle J.E., *Exploring the Limitations of the Sovereignty Goddess through the Role of Rhiannon*, „Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium” 1994, nr 14.
- Shalit R., *Canny and Lacy: Ally, Dharma, Ronnie, and the Betrayal of Postfeminism*, „New Republic”, 6 kwietnia 1998.
- Shiva N., Kharazmi Z.N., *The Fourth Wave of Feminism and the Lack of Social Realism in Cyberspace*, „Cyberspace Studies” 2019, nr 3(2).
- 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.
- Simek R., *Dictionary of Northern Mythology*, Martlesham 1996.
- Skowera M., *Baśń i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. Moda – trend – postmodernizm*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013, <https://open.icm.edu.pl/server/api/core/bitstreams/cb24ebfb-b3ee-46ff-b5b2-367a4cf47e8b/content>.
- Skowera M., *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2.

- Smith B., *Toward a Black Feminist Criticism* [w:] *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, red. 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, nr 1.
- Spivack C., Staples R.L., *The Company of Camelot: Arthurian Characters in Romance and Fantasy*, Westport 1994.
- Stabryła S., *Złote jabłka Afrodyty. Greckie legendy o miłości*, Warszawa 2007.
- Stokes W., Notes to „*The Second Battle of Moytura*”, „*Études Celtiques*” 1891, nr XII.
- 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.
- Swift T., Dessner A., *Cassandra* [w:] *The Tortured Poets Department*, Universal Music Publishing Group 2024.
- Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.
- Szybowski 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.
- 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, nr 3.
- Świerkosz M., *Arachne i Atena: literatura, polityka i kobiecy klasycyzm*, Kraków 2017.
- Świerkosz M., *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014.
- The Oxford Guide to People & Places of the Bible*, red. B.M. Metzger, M.D. Coogan, Oxford 2004.
- Tymoczko M., *The Irish Ulysses*, Berkeley 1994.

- Valdivia A.N., Projansky S., *Feminism and/in Mass Media* [w:] *The Sage Handbook of Gender and Communication*, red. B.J. Dow, J.T. Wood, Thousand Oaks – London – New Delhi 2006.
- Verderame L., *La vestizione de Inanna* [w:] *Abiti, corpi, identiá. Significati e valenze profonde del vestire*, red. S. Botta, Firenze 2009.
- Walińska M., *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003.
- Walker R., *Becoming The Third Wave*, „ProQuest” 1992, nr 2/4.
- Wang X., *The Metamorphosis of Enlil in Early Mesopotamia*, Münster 2011.
- Whelehan I., *The Feminist Bestseller: From Sex and The Single Girl to Sex and the City*, Basingstoke 2005.
- Whittier N., *Feminist Generations: The Persistence of the Radical Women's Movement*, Philadelphia 1995.
- Wisker G., *Postfeminist Gothic* [w:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, red. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edinburgh 2019.
- 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.
- Zatorska M., *Średniowieczne klasztory żeńskie w polskiej prozie historycznej po 2000 roku (na wybranych przykładach)*, „Facta Ficta” 2019, nr 1.
- Zimmerman T., *#Intersectionality: The Fourth Wave Feminist Twitter Community*, „Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice” 2017, nr 38(1).

