Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
Wydział Humanistyczny
Instytut Literaturoznawstwa

mgr Lidia Wieczorek

POSTAĆ KOBIETY W POLSKIEJ FANTASTYCE

Praca doktorska napisana pod opieką
dr hab. Joanny Chłosty-Zielonki, prof. UWM

OLSZTYN 2023

Spis treści

Wstęp 4

Rozdział 1. Historia i rozwój odmian fantastyki 16
1. Wstępne ustalenia genologiczne 16
2. Czynniki mające wpływ na rozwój *fantasy* 20
3. Odmiany gatunkowe *fantasy* 32

Rozdział 2. Fantastyka kobieca na świecie 39
1. Wpływ poglądów feministycznych na obraz kobiecej literatury fantastycznej 39
2. Kreacje ról kobiecych w literaturze fantastycznej 48
   2.1. Morgiana i Gwenifer: bohaterki *Mgieł Avalonu*: 51
   2.2. Hermiona Granger, bohaterka cyklu o Harrym Potterze 56
   2.3. Bella Swan jako antywzór – seria *Zmierzch* 63
3. Kobiety w *science fiction* 67
4. Rozwój nowych gatunków: kobiety w dystopiach 75
5. Zabiegi przekształcające gatunki 91
   5.1. Retelling, czyli prze-pisywanie baśni 91
   5.2. Przekształcenia mitów. *Mgły Avalonu* i *Kirke* 97
6. Podsumowanie 110

Rozdział 3. Polska fantastyka kobieca jako glos w dyskusji nad feminizmem 113
1. Rozwój fantastyki po 1989 roku 113
2. Mizoginizm polskiego *science fiction* 123
3. Rozwój krytyki feministycznej i jej wpływ na fantastykę 125
4. Kreacja kobiet w polskiej literaturze fantastycznej 135
   4.1. *Wiedźma.com.pl* Ewy Białołeckiej 142
   4.2. *Kwiat paproci* Katarzyny Bereniki Miszczuk 150
   4.3. *Córka Czarownic* Doroty Terakowskiej 154
5. Obecność baśni i mitu w polskiej fantastyce kobiecej 161
   5.1. *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci* Doroty Masłowskiej 163
   5.2. *Wrota* Mileny Wójtowicz 165
   5.3. *Uroczysko* Aleksandry Dobies 171

5.4. *Pani Labiryntu* Magdy Knedler i antologia *Ziarno granatu* 175
5.5. *Prawiek i inne czasy* i *Anna In w grobowcach świata* Olgi Tokarczuk 190
5.6. *Prawdziwa historia Morgan Le Fay i Rycerzy Okrągłego Stołu* Krystyny Kwiatkowskiej 199
5.7. *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny* i *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny* Anny Brzezińskiej 207
5.8. *Szaławiła* oraz *Oczy uroczne* Marty Kisiel 210
5.9. *Nomen Omen* Marty Kisiel 215
5.10. *Dzikie dziecko miłości* Anety Jadowskiej 218
6. Podsumowanie 222

Rozdział 4. Sposoby portretowania postaci kobiecych w wybranej fantastyce autorstwa mężczyzn……...229
1. Seksualizacja kobiet w twórczości Jacka Piekary i Andrzeja Ziemiańskiego 231
2. *Panie Czarowne* Jakuba Ćwieka jako współczesne przedstawienie kobiet „wiedzących” 247
3. Portrety psychologiczne postaci kobiecych u Andrzeja Sapkowskiego 251
4. Przewaga męskiego świata w cyklu anielskim Mai Lidii Kossakowskiej 268
5. Podsumowanie 275

Zakończenie 277

Streszczenie 284

Abstract 286

Bibliografia 288

Źródła 288
Opracowania 290
Netografia 301

Wstęp

Fantastyka długo była traktowana z małą uwagą i nienależytym szacunkiem zarówno przez twórców, jak i krytyków. Autorzy uważali tę odmianę literatury za mało wartościową i przez to wymagającą mniejszego zaangażowania. Tym bardziej to dziwi, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że motywy nadprzyrodzone czy postacie nie z tego świata, pojawiały się w literaturze od jej początków. Jeszcze jednak w XIX wieku utwory fantastyczne, zwłaszcza fantastyka grozy, były traktowane jako ćwiczenia pisarskie i tworzone, by urozmaicić salonowe spotkania. Dopiero w XX wieku popularność fantastyki zaczęła rosnąć. Współcześnie jest to jeden z najchętniej czytanych (i oglądanych) gatunków kultury masowej na świecie. Fantastyka, będąca jedną z odmian kultury popularnej, dającej odbiorcom rozrywkę i zapewniającą eskapizm, jest dziedziną ludzkiej twórczości, która najszybciej reaguje na wszelkie zmiany zachodzące w świadomości społeczeństwa i jednostki, ponieważ współcześnie jest ona „dominującym typem dyskursu, a dominuje, ponieważ stała się podstawowym narzędziem naszego obcowania ze światem”[1].

Ten gatunek w wielu kręgach kulturowych ograniczonych cenzurą polityczną i obyczajową w XIX i XX wieku, umożliwiał autorom wypowiedzenie się na rozmaite tematy i krytykę sytuacji społeczno-politycznej danego kraju oraz żywo reagował na zachodzące zmiany. Odegrał także niebagatelną rolę m.in. podczas walk o równouprawnienie kobiet w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Pojawienie się autorek na rynku wydawniczym wcześniej dla nich niedostępnym, implikowało szereg nowych zjawisk literackich: wprowadzenie do fantastyki (zarówno *science fiction,* jak i *fantasy*) nowego typu bohaterek, problematyki płci i kobiecości oraz nowych wątków związanych z inicjacjami. Zmiany gatunkowe, inspirowane ruchami feministycznymi lat sześćdziesiątych, doprowadziły do powstania nowego nurtu literackiego – fantastyki kobiecej.

Fantastyka początkowo była tworzona przez mężczyzn i przez to powielała szkodliwe stereotypy płciowe. W naturalny więc sposób znajdowała sobie przede wszystkim czytelników wśród płci męskiej. Dlatego też na pierwszych etapach

[1] M. Roszczynialska, *Fantastyczna krytyka – krytyczna fantastyka. O kłopotach współczesnej krytyki literackiej z literaturą fantastyczną*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, nr 5, s. 230.

kształtowania się gatunku obraz postaci kobiecych był jednostronny i schematyczny, daleki od kreacji niezależnych i silnych bohaterek, które w ostatnich latach zdominowały nie tylko literaturę, ale i przemysł filmowy. Wystarczy spojrzeć na liczbę współczesnych hollywoodzkich produkcji i cykli literackich, eksponujących losy superbohaterek lub silnych kobiet, walczących z przeciwnościami losu oraz dążących do osiągnięcia niezależności i miejsca w męskim świecie, aby się o tym przekonać:

> Co najmniej od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku mamy do czynienia z rozkwitem popkulturowej mody na silne, aktywne, niepokorne bohaterki, wyłamujące się ze spetryfikowanych wzorców, na których opierały się tradycyjne konstrukty dziewczęcości i kobiecości. Tendencja ta jest wyraźna w tak zwanej *chick lit,* komediach romantycznych, tekstach kultury realizujących konwencję obyczajową, sensacyjną, kryminału, thrillera i wielu innych, a także w obszarze szeroko rozumianej fantastyki. Masowo tworzone są książkowe, komiksowe, filmowe i serialowe *retellingi* baśni ze zbuntowanymi księżniczkami w pierwszoplanowych rolach (jak np. *Saga Księżycowa* Marissy Meyer, wyd. oryg. 2012–2015, czy serial *Dawno, dawno temu*, produkowany przez ABC w latach 2011–2018), dystopie z niepokornymi protagonistkami (*Igrzyska śmierci* Suzanne Collins, wyd. oryg. 2008–2020, czy też *Niezgodna* Veroniki Roth, wyd. oryg. 2011–2013), wizje świata ocalanego przez superbohaterki lub heroiny dopiero odkrywające w sobie siłę (*Mroczne materie* Philipa Pullmana, wyd. oryg. 1995–2000, przeżywające swój renesans dzięki serialowej adaptacji spopularyzowanej przez HBO, 2019–), słowem – najrozmaitsze fantastyczne uniwersa z intrygującymi postaciami kobiecymi[2].

Jednak początkowo także w nurcie fantastyki oryginalnych postaci kobiecych było mało, ponieważ męskich protagonistów hiperbolizowano i kreowano na wzór mitologicznych herosów posiadających nadnaturalne umiejętności, co było szczególnie widoczne w podgatunku *heroic fantasy*. Pojawienie się takich bohaterów nie było przypadkowe:

> Bohater w większości przypadków staje się osią konstrukcyjną utworu. Jest tym elementem, z którym utożsamia się czytelnik, odnajdując w potężnych czarodziejach, niestrudzonych wędrowcach, niezwyciężonych wojownikach samotnie walczących o wolność i tryumf sprawiedliwości - swoje własne marzenia, tęsknoty i pragnienia. Bohater *fantasy* poprzez swoją konstrukcję odwołuje się do podstaw ludzkich marzeń-archetypów. Wewnętrzne super-ego, które człowiek nieświadomie pielęgnuje i chroni w podświadomości, jako odbiorca literatury rzutuje na postać literacką (potocznie mówiąc utożsamia się z bohaterem, widząc w nim obraz swoich niespełnionych marzeń), która w tej sytuacji przyjmuje postać archetypu, swoistego prawzorca[3].

Z czasem postać herosa ewoluowała i choć w dalszym ciągu głównymi bohaterami fantastyki byli przede wszystkim mężczyźni, to różnorodność w kreacji

[2] W. Kostecka, *Polskie badania konstruktów dziewczęcości i kobiecości… w fantastyce dla młodych dorosłych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica" 2021, nr 9, s. 197.
[3] J. Sułek, *Typologia, charakterystyka i historia fantasy*, „Prace Historycznoliterackie" 1998, nr 12, s. 126.

protagonistów stawała się coraz większa. Carol S. Pearson wskazał pięć prawzorców bohaterów utworów fantastycznych. Jest to Sierota, Męczennik, Wędrowiec, Wojownik i Czarodziej[4]:

> Każdy z tych typów charakteryzuje się szczególnymi właściwościami. Są to swego rodzaju role, jakie człowiek przyjmuje wchodząc w wir życia, próbując realizować siebie poprzez ciągły rozwój i doskonalenie wewnętrzne. Jeśli spróbujemy przenieść klasyfikację Carol L. Pearson na teren literatury przeanalizować konstrukcje archetypowe postaci *fantasy*, łatwo zauważymy iż zdecydowana większość z nich kwalifikuje się co najmniej do trzech z wyżej wymienionych typów[5].

Współcześnie odchodzi się od odwzorowania w utworze literackim schematu herosa, jednak zmiany zaczęły następować już w latach sześćdziesiątych, kiedy to autorki tworzące fantastykę, zainspirowane rozwijającą się drugą falą feminizmu, podjęły walkę z dyskryminacją płciową za pomocą literatury. Od tego momentu w anglojęzycznej fantastyce pojawiają się tematy związane z ruchem emancypacyjnym. Pisarki dążyły do osiągnięcia równego statusu zarówno na polu społecznym, jak i literackim, dlatego tematami swoich utworów czyniły kwestie związane z problematyką płci, równouprawnienia i miejsca kobiet w społeczeństwie patriarchalnym. Autorki dekonstruowały szkodliwe wzorce, tworzyły własne światy przedstawione, dalekie od męskiej dominacji. Destrukcyjne schematy początkowo uwidaczniały się głównie w literaturze *science fiction*, pierwotnie tworzonej z myślą o męskich czytelnikach. Głównymi bohaterami byli mężczyźni, przeżywający niezwykłe przygody, prowadzące do uratowania świata. Natomiast kobiety pojawiały się w charakterze postaci drugoplanowych, tworzonych na podstawie stereotypów płciowych – żony jako gospodynie domowe, księżniczki-dziewice, czekające na ratunek czy niezależne, ale za to „jędzowate" czarne charaktery, skazane na zagładę. Z czasem coraz większą popularnością zaczęła się cieszyć inna odmiana fantastyki – *fantasy,* która również w pierwszych etapach rozwoju powielała tendencyjne wzorce. Jednak szybko odkryto możliwości tego gatunku, będącego rodzajem „*katharsis* – oczyszczenia, które pozwala odrodzić się i patrzeć z nadzieją na kolejny, nadchodzący dzień"[6].

[4] C.S. Pearson, *Nasz wewnętrzny bohater*, tłum. G Brelik, W. Grabarczyk, Poznań 1995.
[5] J. Sułek, dz. cyt., s. 126.
[6] Tamże, s. 130.

Wkroczenie autorek w świat fantastyki w latach sześćdziesiątych zapoczątkowało zmiany zarówno w sposobie kreacji protagonistek, jak i poruszanych tematów. W tym czasie swoje utwory zaczęły wydawać Ursula Le Guin oraz podpisująca się męskim pseudonimem Andre Norton. Amerykanki tworzyły na pograniczu gatunków *fantasy* i *science fiction* oraz wprowadziły do fantastyki motywy inicjacyjne i wątek duchowej przemiany bohatera. Istotna dla rozwoju kobiecej fantastyki okazała się powieść Le Guin *Lewa ręka ciemności* (oryg. *The Left Hand of Darkness,* 1969), w której zostało ukazane społeczeństwo bezpłciowe, nieznające pojęć gwałtu czy innych form przemocy seksualnej.

Według rosyjskiej badaczki Marii Galiny[7] kobieca literatura *fantasy* znacząco różni się od męskiej, która

> charakteryzuje się obecnością binarnych przeciwieństw i wyrazistą hierarchizacją, gdy tymczasem kobiecy mit autorski hierarchizacji jest pozbawiony, nie ma jednoznacznie określonej taksonomii dobro – zło, życie – śmierć. Różnią się także bohaterowie. Refleksyjność, dynamiczna konstrukcja, postać ukazana w rozwoju, inicjacja polegająca na samopoznaniu – to cechy bohatera *fantasy* kobiecej[8].

Śmiało można stwierdzić, iż kobieca fantastyka na zachodzie pojawiła się w całej pełni w latach siedemdziesiątych. Prąd ten doczekał się wielu analiz literaturoznawczych i kulturoznawczych oraz od dekad znajduje się w centrum dyskursu akademickiego na całym świecie.

Twórczość zachodnich autorek fantastyki poruszających kwestie kobiece, jest nieoceniona i od lat inspiruje pisarki z innych kręgów kulturowych. Niestety mimo postępującego procesu rozwoju gatunku i poszukiwania nowych inspiracji, dążących do odejścia od tendencyjnych schematów, autorki i autorzy literatury fantastycznej wpadli w pułapkę, której starali się uniknąć – w tej odmianie literatury mamy do czynienia z wieloma bohaterkami kreowanym według wypracowanych wcześniej schematów. Dlatego w fantastyce, a w szczególności w *fantasy*, najczęściej pojawiającymi się protagonistkami są zwykłe czarownice, wiedźmy i czarodziejki, wojowniczki, księżniczki oraz nastolatki, wplątane w bieg fantastycznych wydarzeń. Jednak nowy sposób kreacji świata przedstawionego, wątków związanych z dojrzewaniem oraz cielesnością i kobiecością bądź ukazanie dobrze znanej historii z innej perspektywy, nadaje utworom świeżości i oryginalności.

---

[7] М.С. Галина, *Гендер в зеркале фантастики*, „Общественные науки и современность” 1998, nr 1.
[8] I. Zawalska, *Genderowa podmiotowość bohatera-mężczyzny w rosyjskiej kobiecej fantasy*. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2011, t. 21, s. 89.

Autorki chętnie powracają do „opowieści utrwalonych w kulturze”[9], szczególnie do baśni, mitów, legend bądź innych tekstów kultury, dokonują ich reinterpretacji, a także dekonstrukcji występujących w nich patriarchalnych wzorców. Celem twórczyń jest przede wszystkim: „wypełnienie »białych plam«, uzupełnienie wątków pobocznych, dopisanie kolejnych części do istniejącej już historii, pokazanie jej z odmiennej perspektywy lub przeniesienie w nowe, odmienne realia”[10]. Jest to zabieg szczególnie popularny w anglojęzycznej kobiecej fantastyce, który stał się jedną z jej cech charakterystycznych. Obok retellingu[11], czyli wspomnianej reinterpretacji, częstym zabiegiem literackim jest tworzenie kobiecych dystopii, czyli światów przeważnie podporządkowanych mężczyznom, w których kobiety straciły możliwość wyboru i decydowania o własnym ciele.

Recepcja utworów anglojęzycznych autorek takich jak Marion Zimmer Bradley (*Mgły Avalonu,* oryg. *The Mists of Avalon*), Madeline Miller (*Kirke*) czy Margaret Atwood (*Opowieść Podręcznej,* oryg. *The Handmaid's Tale*), stanowiła dla mnie inspirację do rozpoczęcia badań literackich, skupiających się na polskiej fantastyce kobiecej oraz zastanowienia się nad funkcjonowaniem tego zjawiska we współczesnej polskiej literaturze *fantasy*.

Niniejsza rozprawa zatytułowana *Postać kobiety w polskiej fantastyce* ma na celu przedstawienie obrazu kobiety, charakterystycznego dla polskiej literatury fantastycznej, zarówno pisanej przez kobiety, jak i mężczyzn, z uwzględnieniem badań feministycznych oraz porównanie go do anglojęzycznego pierwowzoru. W pracy zostały więc wyszczególnione typy bohaterek, pojawiające się w rodzimej *fantasy*. Dodatkowym celem pracy jest również wskazanie różnic między twórczością autorek i autorów w kreacji kobiecych postaci.

Wśród tekstów źródłowych polskich autorek fantastyki znalazły się utwory: *Wiedźma.com.pl* Ewy Białołęckiej, cykl *Kwiat paproci* Katarzyny Bereniki Miszczuk, *Córka Czarownic* Doroty Terakowskiej, *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci* Doroty Masłowskiej, powieść *Wrota* Mileny

[9] A. Całek, *Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji*, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. M. Leś, W. Łaszkiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017, s. 45.
[10] Tamże, s. 53.
[11] Retelling nie jest zjawiskiem nowym, choć szczególnie dużym zainteresowaniem cieszy się w epoce postmodernizmu. W polskich opracowaniach naukowych funkcjonują następujące tłumaczenia tego terminu: przepisywane, prze-pisywanie, reinterpretacja lub sformułowanie „opowiedziane na nowo”. Zważywszy na specyfikę zjawiska, niezwykle trudno o znalezienie odpowiedniego tłumaczenia w języku polskim. W tej rozprawie używam najczęściej „spolszczonego” anglicyzmu bądź słowa „reinterpretacja”. Więcej o samym zjawisku i o problemach terminologicznych z nim związanych w rozdziale II.

Wójtowicz, *Uroczysko Aleksandry Dobies,* dwie powieści Olgi Tokarczuk: *Prawiek i inne czasy* oraz *Anna In w grobowcach świata*, *Prawdziwa historia Morgan Le Fay i Rycerzy Okrągłego Stołu* Krystyny Kwiatkowskiej, dwa zbiory opowiadań Anny Brzezińskiej: *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny* i *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny* oraz opowiadanie *Szaławiła* i dwie powieści Marty Kisiel: *Oczy uroczne* i *Nomen Omen*. Analizie zostały również poddane powieści polskich autorów fantastyki: *Cykl Inkwizytorski* Jacka Piekary, trylogia *Achaja* Jacka Ziemiańskiego, *Panie Czarowne* Jakuba Ćwieka oraz *Saga o Wiedźminie* Andrzeja Sapkowskiego.

W niniejszej rozprawie posługuję się metodą filologiczną, polegającą na uważnym studiowaniu tekstu[12]. Podążając za myślą profesora Jerzego Woronczaka, teksty należy interpretować całościowo, wieloaspektowo, uwzględniając kontekst kulturowy dzieła[13]. W utworze literackim treści przedstawione można traktować jako elementy odzwierciedlające rzeczywistość, dlatego tekst pisany można uznać za „komunikat o świecie realnym"[14] a „rzeczywistość pozatekstowa ma pomóc ustalić genezę historyczną i psychologiczną utworu"[15]. Choć fantastyka przeważnie opisuje światy zrodzone w wyobraźni, to nie można jej analizować bez kontekstu pozaliterackiej rzeczywistości. W tym przypadku niezbędne są odniesienia kulturowe, historyczne i psychologiczne. Metodologia filologiczna uwzględniona w tej rozprawie korzysta z elementów antropologii, psychologii czy badań kulturowych – zwłaszcza feministycznych.

Stosując terminologię, dotyczącą budowy świata przedstawionego utworu[16], odnoszę się do badań Michała Głowińskiego. Centralnym punktem tej rozprawy jest bohater literacki rozumiany jako osoba fikcyjna, występująca w świecie przedstawionym i będąca „całością zbudowaną z różnorodnych motywów: składają się na nią cechy (wyglądu i charakteru), działania myśli, przypisywane jej wypowiedzi"[17]. Analizując utwór przede wszystkim skupiam się na sposobie kreacji bohaterek oraz wątków poruszających kwestie kobiece. Podczas badań operuję narzędziami krytyki

[12] D. Heck, *Problem filologii. Metoda filologiczna – dzisiaj?*, „Litteraria" 2009, nr 37, s. 12.
[13] Tamże, s. 11.
[14] M. Wichowa, *Problemy metodologiczne w badaniach nad literaturą stosowaną (na przykładzie twórczości Jana Ostroroga II)*, „Napis" SERIA II 1995, s. 12.
[15] Tamże.
[16] Uznaję świat przedstawiony za „jeden z głównych składników treści dzieła, całokształt zaprezentowanych w nim zjawisk (stanów rzeczy, procesów, przeżyć, działań ludzkich), będący przedmiotowym korelatem semantycznej warstwy wypowiedzi literackiej" (zob. hasło: *Świat przedstawiony*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1996, s. 520).
[17] Zob. hasło: *Postać literacka*, w: tamże, s. 378.

feministycznej, opracowanymi zarówno przez badaczki polskie, jak i zachodnie. Analizując rodzime utwory, opierałam się na badaniach Kazimiery Szczuki, Anny Burzyńskiej, Sławomiry Walczewskiej, Eweliny I. Wejbert-Wąsiewicz, Małgorzaty Wójcik-Dudek, Magdaleny Bednarek, Grażyny Lasoń-Kochańskiej, Weroniki Kosteckiej czy Nancy K. Miller, Luce Irigaray.

W rozdziale pierwszym pt. *Historia i rozwój fantastyki* zostały scharakteryzowane główne gatunki fantastyki: fantastyka naukowa, fantastyka grozy oraz *fantasy*, gatunek, który okazał się kluczowy dla tej rozprawy. Dlatego też następnie zostały zanalizowane czynniki mające wpływ na rozwój literatury *fantasy* na zachodzie, inspirującej się motywami z podań ludowych, legend, sag bohaterskich czy średniowiecznych poematów rycerskich oraz legend arturiańskich. W dalszej części rozdziału dokonałam analizy głównych podgatunków literatury *fantasy*.

Rozdział drugi, zatytułowany *Fantastyka kobieca na świecie,* rozpoczyna przedstawienie wpływu myśli feministycznej na rozwój kobiecej literatury fantastycznej na zachodzie. W drugim podrozdziale przeanalizowano kreacje postaci kobiecych w literaturze anglojęzycznej *science fiction* i *fantasy* na przykładzie bohaterek powieści *Mgły Avalonu* Marion Zimmer Bradley, Hermiony Granger, jednej z głównych postaci serii o Harrym Potterze autorstwa J.K. Rowling oraz Belli Swan z serii *Zmierzch* (oryg. *The Twilight*) Stephenie Meyer, będącej antywzorem feministycznej protagonistki. W dalszej części dokonano analizy kobiecych dystopii: *Opowieści Podręcznej* autorstwa Margaret Atwood oraz trylogii *Igrzyska śmierci* (oryg. *The Hunger Games)* Suzanne Collins. W następnym podrozdziale omówiono zjawisko retellingu, czyli przepisywania baśni i mitów przez autorki, tworzące fantastykę feministyczną. Celem tego zabiegu jest reinterpretacja znanych historii, spisanych z męskiego punktu widzenia i wyeksponowanie kobiecych treści. Dzięki temu postaci kobiece, wcześniej pomijane lub prezentowane przez pryzmat patriarchatu, zyskują głos i powstaje *hersory*, o czym świadczy omówiony przykład – powieść *Kirke* Madeline Miller.

Rozdział trzeci – najobszerniejszy, bo stanowiący najważniejszą część pracy – *Polska fantastyka kobieca jako głos w dyskusji nad feminizmem* rozpoczyna analiza rozwoju polskiej fantastyki po roku 1989. W pierwszej części rozdziału zostały omówione najpopularniejsze odmiany tego gatunku, m.in. historie alternatywne, fantastyka postapokaliptyczna oraz słowiańska *fantasy*. W drugim podrozdziale *Mizoginizm polskiego „science fiction"* przedstawiono problem dyskryminacji autorek tego gatunku oraz schematyczność kobiecych postaci w męskiej twórczości *sci-fi*.

Następny podrozdział poświęcony jest polskiej krytyce feministycznej i jej wpływowi na fantastykę oraz typologii kobiecych bohaterek literatury *fantasy* opracowanej przez Roksanę Sitniewską, która wyróżniła podstawowe wzory kreowanych protagonistek: czarodziejki; nianie, stare opiekunki lub przewodniczki oraz pierwszoplanowe superbohaterki. W czwartej, najobszerniejszej części rozdziału została przeprowadzona analiza przytoczonych wcześniej tekstów źródłowych.

Natomiast w rozdziale czwartym *Sposoby portretowania postaci kobiecych w wybranej fantastyce autorstwa mężczyzn* dokonano prezentacji sposobów kreacji bohaterek w utworach Jacka Piekary, Andrzeja Ziemiańskiego, Jakuba Ćwieka i Andrzeja Sapkowskiego, a także wskazano na przemoc obecną w popkulturze, w szczególności w literaturze fantastycznej oraz sposoby kreacji bohaterek w utworach wymienionych już autorów – Piekary i Ziemiańskiego.

Zakończenie stanowi refleksję na temat różnic między polską fantastyką kobiet a anglojęzyczną fantastyką feministyczną i rodzimą męską twórczością.

Punktem odniesienia do badań jest zachodnia fantastyka kobieca. W swojej pracy poszukuję podobieństw i różnić między anglojęzyczną a polską literaturą fantastyczną oraz charakteryzuję najpopularniejsze typy bohaterek, pojawiające się w obu kręgach kulturowych.

Pierwsze różnice między zachodnią a polską odmianą gatunku można zauważyć już przy datowaniu zjawiska – w Polsce fantastyka zaczęła się rozwijać dopiero po roku 1989, choć dzięki wznowieniu *Władcy Pierścieni* (oryg. *The Lord of the* Rings) Johna Ronalda Reuela Tolkiena w 1981 oraz wydaniu *Wszystkich stron świata* (oryg. *The Winds Twelve Quaters*) Ursuli Le Guin rok wcześniej, polska literatura *fantasy* zaistniała w kraju na początku lat osiemdziesiątych. Natomiast kształtowanie pierwszych odmian *science fiction* i *fantasy* w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii przypada na lata trzydzieste XX wieku (szczegółowe informacje na ten temat znalazły się w rozdziale pierwszym).

Zniesienie cenzury w Polsce i otwarcie na zachodni rynek literacki miało ogromny wpływ na kształtowanie wielu gatunków, w tym fantastyki. Początkowo polska literatura fantastyczna była niezbyt popularną odmianą gatunkową, publikowaną przede wszystkim na łamach czasopism. To one miały niebagatelny wpływ na jej rozwój. Już w roku 1982 powstało czasopismo „Fantastyka", w którym pojawiały się tłumaczenia fantastyki zachodniej. Oprócz wspomnianej „Fantastyki" na rynku czasopism były obecne również: „SFera", „Problemy", „Fenix", „Magia i Miecz" czy

„Voyager". Wielu znanych pisarzy debiutowało w magazynach w całości poświęconych temu gatunkowi. W 1986 roku na łamach „Fantastyki" Andrzej Sapkowski wydał opowiadanie *Wiedźmin*, które zmieniło oblicze polskiej literatury fantastycznej[18] (więcej informacji dotyczących rozwoju polskiej fantastyki znajduje się w rozdziale trzecim).

Jednak autorek piszących fantastykę było jeszcze wtedy niewiele. W 1988 Anna Borkowska opublikowała powieść *Gar'Ingawi wyspa szczęśliwa,* uznawaną za pierwszą polską *fantasy* mitopoetyczną, „niebędąca opowieścią o przemocy, lecz baśniowym traktatem o miłości, wierze i władzy"[19]. W 1989 roku Grażyna Lasoń wydała opowiadanie *Suong* opierające się na „wykorzystywaniu motywów baśniowych, w celu tworzenia antybaśni"[20].

W 1993 roku debiutowała Ewa Białołęcka opowiadaniem *Wariatka*. Pierwsze *fantasy* Białołęckiej skierowane jest „raczej do młodzieży; skupiające się na relacjach uczuciowych, nie zaś systemach magii czy konfliktach polityczno-militarnych"[21]. Natomiast późniejsza twórczość autorki należy przede wszystkim do *fantasy* humorystycznej. W latach dziewięćdziesiątych został opublikowany pierwszy utwór Anny Brzezińskiej (*A kochał ją, że strach* 1998). Autorka, blisko związana z Wydawnictwem Runa, swoim debiutem rozpoczęła cykl opowiadań o Babuni Jagódce nawiązujących do motywów słowiańskich (1998–2010) i *Sagę o zbóju Twardokęsku*, (1999–2009), umiejscowionych w tym samym uniwersum. Świat Krain Wewnętrznego Morza stworzony przez autorkę jest jednym z najbardziej dopracowanych fantastycznych przestrzeni w polskiej *fantasy*:

> Pod względem strukturalnym, posiadający swoją własną kosmogonię, mitologię, legendarium i historię świat Krain Wewnętrznego Morza jest niewątpliwie najbardziej złożonym spośród polskich światów *fantasy* i jedynym, w którym wypowiedziane życzenia mają moc zmieniania historii"[22].

Po przełomie wieków liczba pisarek rosła a ich twórczość była coraz częściej doceniana przez krytyków, co umocniło pozycję kobiet na polskim rynku fantastyki.

[18] Warto podkreślić, że cechą charakterystyczną rodzimej fantastyki jest „ nacechowanie niektórych utworów polskością: dotykają one rodzimej historii, także historii najnowszej, utworów literatury pięknej, zawierają aluzje do współczesnego życia kulturalnego i politycznego" (M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdańsk 2012, s. 14).
[19] K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrophe*, w: *Anatomia wyobraźni*, red. S. J. Konefał, Gdańsk 2014, s. 186.
[20] Tamże, s. 194.
[21] J. Dukaj, *SF po Lemie*, „Dekada Literacka" 2002, nr 1–2, s. 44.
[22] K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów…*, dz. cyt., s. 188–189.

W 2003 roku Maja Lidia Kossakowska wydała *Żarna niebios*, zbiór opowiadań, który utrwalił jej pozycję oraz był kontynuacją opowiadań przypisanych później do tzw. cyklu anielskiego, należącego do *angel fantasy*.

Istotne dla rozwoju polskiej fantastyki są debiuty[23] w roku 2005, ponieważ: „Młodzi twórcy odważyli się odejść od »klasycznych« *science fiction,* horroru i *fantasy* na rzecz specyficznego rodzaju fantastyki […]. Mieszają się w nim różne zdobycze wszystkich konwencji fantastycznych z realizmem odtwarzającym swojską, znajomą współczesną lub bliską współczesności rzeczywistość”[24]. W polskiej literaturze *fantasy* można zaobserwować dwie tendencje: „Pierwszą jest powielanie znanych schematów i pomysłów, które zaowocowały komercyjnym sukcesem, drugą – kreowanie oryginalnych, wewnętrznie spójnych światów”[25].

Choć gatunek rozwijał się stosunkowo szybko, to przez długi czas pozostawał poza kręgiem zainteresowań literaturoznawców i krytyków literackich:

> w fantastyce, jak chyba nigdzie indziej, krytyką parają się autorzy, którzy sami pisują opowiadania czy powieści. Po prostu gatunek musi mieć krytyków i wyłania ich niejako przemocą spomiędzy swych autorów. Ta rzecz nie zmienia się od lat. Czy to kwestia braku zainteresowania fantastyką ze strony krytyków głównonurtowych, czy też – jak mówił Błoński – efekt „braku uchwytu” na fantastykę[26]?

Fantastyka, tak samo jak inne gatunki literatury popularnej, była problematyczna dla środowisk badawczych, ponieważ próba jej analizy eksponowała „nieadekwatność dotychczasowych narzędzi analizy i interpretacji literaturoznawczej do potrzeb i własności dzisiejszej literatury”[27]. Początkowo publikacje naukowe dotyczące fantastyki poświęcone były odmianie *science fiction*. Już na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych zostały wydane: Andrzeja Zgorzelskiego *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków* (1989), Andrzeja Stoffa *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction* (1990) oraz *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej* Andrzeja Niewiadomskiego i Antoniego Smuszkiewicza (1990), do dnia dzisiejszego często cytowany przez literaturoznawców.

---

[23] M.in. Mileny Wójtowicz i Jakuba Ćwieka, których utwory są omawiane w dalszych rozdziałach.
[24] M. Tkacz, *Baśnie,* dz. cyt., s. 16.
[25] K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów…, dz. cyt.,* s. 182.
[26] *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i* pierwszych, wybór i oprac. D. Nowacki i K. Uniłowski, Katowice 2003, s. 26.
[27] M. Roszczynialska, *Fantastyczna krytyka – krytyczna fantastyka. O kłopotach współczesnej krytyki literackiej z literaturą fantastyczną*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, nr 5, s. 228.

Powieści *fantasy* w tamtym okresie rzadko pojawiały się w polskim dyskursie akademickim i literackim, ponieważ traktowano ten gatunek jako literaturę gorszą, niewartą głębszej analizy. Zarzucano jej schematyczność i stereotypowość, będące cechami charakterystycznymi dla literatury popularnej, której głównym celem był eskapizm i prostota, nic nie wnoszące do gatunku:

> dominującą odmianą literatury fantastycznej na gruncie literatury polskiej była *science fiction* dająca możliwość kreowania światów, stawiania pytań, wyrażania obaw i, mimo cenzury, formułowania krytycznych ocen funkcjonującego systemu. Na tym tle i pod wpływem deprecjonującej oceny Stanisława Lema, zamieszczonej w *Fantastyce i futurologii*, *fantasy* funkcjonowała w środowisku polskich fantastów jako konwencja trywialna i niewarta uwagi, a jej nieobecność uniemożliwiała zweryfikowanie tego osądu[28].

Sytuacja zaczęła się powoli zmieniać na początku XXI, kiedy popularność literatury *fantasy* gwałtownie wzrosła. Było to spowodowane m.in. pojawieniem się nowych wydawnictw (Fabryka Słów oraz Runa, natomiast w latach dziewięćdziesiątych powstała SuperNowa), publikujących fantastykę, głównie *fantasy*, dzięki czemu twórczość autorek i autorów mogła trafić do szerszego grona odbiorców. Od 2006 roku w Fabryce Słów zaczęli publikować początkujący pisarze m.in. Milena Wójtowicz czy Jakub Ćwiek, których niektóre utwory zostały w tej rozprawie poddane analizie. Wtedy też zaczęto ogłaszać coraz więcej opracowań poświęconych zarówno *fantasy*, jak i *science fiction*: Andrzeja Sapkowskiego *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy* (2001), *Fantasy. Ewolucja gatunku* (2007) Grzegorza Trębickiego, Bogdana Trochy *Degradacja mitu w literaturze fantasy* (2009), Tomasza Z. Majkowskiego *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku* (2013), Małgorzaty Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce* (2012), Piotra Stasiewicza *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy* (2016) czy Jacka Soboty *Od zniewolenia do chaosu: akcenty filozofii społecznej i filozofii polityki w polskiej prozie fantastycznonaukowej (lata 1946-2016)* (2019). W ciągu kilku lat *fantasy* stała się jedną z najpopularniejszych odmian literatury popularnej i zwróciła uwagę polskiego środowiska akademickiego. W 2005 roku Magdalena Roszczynialska pisała: „Obecnie krytycy i badacze skupiają się raczej na *fantasy*, a dokładniej na magii i okultyzmie, szamanizmie, angelologii, kosmologii, mitologii w *fantasy* i tym podobnych zagadnieniach”[29].

[28] K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów…*, dz. cyt., s. 183.
[29] Tamże, s. 228–229.

Choć liczba publikacji naukowych, poświęconych odmianom fantastyki wciąż rośnie, to pozycji skupiających się na kobiecej twórczości jest niewiele: „niezależnie od tego, czy jest to literatura, kino, teatr czy gry wideo, postaciom żeńskim rzadziej poświęca się osobne omówienia”[30]. Do tej pory badania genderowe skupiały się przede wszystkim na literaturze dla dzieci i młodzieży, w których poruszano również kwestie dotyczące fantastyki, czego przykładem są publikacje: Grażyny Lasoń-Kochańskiej *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny* (2012), Bogumiły Kaniewskiej, *Alicja i inne… O niegrzecznych bohaterkach literatury dziecięcej* (2015), Violetty Wróblewskiej *Od potworów do znaków pustych* (2014) czy Beaty Rynkiewicz *Pomiędzy biernością a buntem. Literackie wizerunki współczesnych dziewczyn w prozie polskiej po roku 1989* (2013).

Grażyna Lasoń-Kochańska w swoich badaniach często analizuje postacie kobiece, o czym świadczy publikacja, do której często odwołuję się w tej pracy, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce* (2008) oraz liczne artykuły również cytowane w dalszych rozdziałach rozprawy. Wśród badaczek oraz badaczy poruszających sposób kreacji bohaterek w fantastyce zarówno zagranicznej, jak i polskiej należy wymienić: Joannę Dobosiewicz[31], Joannę Płoszaj[32], Kingę Kasperek[33], Natalię Lemann[34], Krzysztofa Uniłowskiego[35], Szymona Cieślińskiego[36] czy Roksanę Sitniewską[37]. Mimo licznych publikacji nawiązujących do kobiecej fantastyki polskiej, wciąż brakuje pracy skupiającej uwagę wyłącznie na tym nurcie, przedstawiającym jego charakterystykę oraz analizę kreowanych bohaterek w twórczości kobiet i mężczyzn. Ta nieobecność skłoniła mnie do podjęcia pracy nad niniejszą rozprawą.

---

[30] K. Jewtuch, *Wstęp*, w: *Kobieca strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 8.

[31] J. Dobosiewicz, *(Nie)edukacyjne niedopowiedzenia – co się stało z seksualnością bohaterów serii książek o Harrym Potterze?*, w: *Harry Potter. Fenomen społeczny – zjawisko literackie – fenomen popkultury*, red. W. Kostecka, M. Skowera, Warszawa 2014.

[32] J. Płoszaj, Dziewica *w potrzasku, seksualna niewolnica i demon w ludzkiej skórze. Mechanizmy kreowania kobiety w roli obiektu erotycznego na przykładzie Achai Andrzeja Ziemiańskiego*, „Literatura Ludowa” 2019, nr 6, s. 45–57.

[33] K. Kasperek, *Ciri – dziecko, dziewica, cyborg*, w: *Literatura popularna. T. 2. Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos, D.K. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek, Katowice 2014.

[34] N. Lemann, *Wielka cisza w (polskim) kosmosie – (nie)obecność kobiet w polskiej fantastyce socjologicznej doby PRL*, „Kultura Popularna” 2014, nr 2.

[35] K. Uniłowski, *Wojowniczki, czarodziejki i kochanki. Pamięci wiedźmy Saymoore*, „Opcje” 2003, nr 3.

[36] Sz. Cieśliński, *Katniss Everdeen, dziewczyna, która igra z ogniem*, w: *Kobieca strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Ploszaj, Wrocław 2016.

[37] R. Sitniewska, *Współczesny wizerunek kobiety w kulturze masowej na przykładzie literatury fantasy. Stereotyp kobiety na tle polskich przemian społeczno-kulturowych XX wieku*, „Okolice” 2009, t. 7.

Rozdział 1.
Historia i rozwój odmian fantastyki

1. Wstępne ustalenia genologiczne

Fantastyka jest zjawiskiem niezwykle trudnym do zdefiniowania, ponieważ jej granice są płynne i ich wyznaczanie wzbudza wiele wątpliwości. Tym terminem można określić m.in. typ twórczości, który w odmienny niż w dotychczas traktowanych jako normatywne gatunki epiki sposób, buduje świat przedstawiony, gatunek literacki czy też czynnik paragenologiczny, biorący udział w rozwoju gatunków. W znaczeniu potocznym może oznaczać „wszystko to, co jest wytworem fantazji, a więc wszelkie zjawiska niezwykłe, często nadprzyrodzone, nadzwyczajne, nie spotykane nigdy w otaczającym świecie”[38].

W literaturze fantastycznej rozumianej jako rodzaj twórczości artystycznej pojawiają się przedmioty, bohaterowie oraz zdarzenia nie występujące w realnym świecie i wykraczające poza granice prawdopodobieństwa. Dzięki owej konwencji powstają światy rządzone prawami nadnaturalnymi i kształtowane przez kryteria odbiegające od wyznaczników rzeczywistości. Fantastykę cechuje odejście od mimetycznego rozumienia sztuki. Głównym jej nośnikiem jest literatura, której cechą charakterystyczną staje się budowanie odmiennego świata przedstawionego, odbiegającego od przyjętych wyobrażeń o rzeczywistości[39].

Fantastyka ma wiele odmian gatunkowych, jednak do głównych nurtów należy zaliczyć fantastykę naukową, fantastykę grozy oraz *fantasy*[40]. Pierwszą odmianę, zwaną również *science fiction*, wyróżniają zjawiska fantastyczne, pojawiające się w świecie przedstawionym, dla których można znaleźć pozornie naukowe wyjaśnienie. Cel narracji w tego typu utworze polega na wzbudzeniu w czytelniku wrażenia, iż wszystkie fantastyczne zjawiska można w sposób racjonalny wytłumaczyć. Fantastyka naukowa powstała na gruncie fascynacji człowieka techniką i nauką oraz możliwościami, jakie

[38] Hasło: *Fantastyka*, w: A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 269.
[39] Tamże, s. 269–271.
[40] Problematyczna jest kwestia tłumaczeń nazw gatunków fantastyki. W opracowaniach naukowych przyjęte jest używanie anglicyzmów, jednak niektóre określenia gatunkowe są tłumaczone, czego przykładem jest m.in. fantastyka naukowa (w polskich opracowaniach polska i angielska nazwa używane są wymiennie) oraz nazwy podgatunków *fantasty*, np. *fantasy* humorystyczna, *fantasty* słowiańska itp. Jednak słowo „*fantasy*” (w jęz. polskim „fantazja”) w odniesieniu do nazwy gatunku nie jest tłumaczone. Tę samą zasadę zastosowałam w rozprawie – nazwy gatunkowe funkcjonujące w jęz. polskim i jęz. angielskim są używane wymiennie.

one stwarzają. Choć swoje początki miała już w utworach o charakterze utopijnym, to główny kształt został jej nadany w drugiej połowie XIX wieku. Początkowo *sci-fi* było wyrazem zachwytu nad rozwojem technicznym i optymistycznymi wizjami przyszłości, lecz z czasem autorzy zaczęli dostrzegać zagrożenia związane z postępem technologicznym. Dlatego też pojawiały się utwory odzwierciedlające obawy współczesnego człowieka, związane z postępem naukowo-technicznym. Autorzy zadawali pytania dotyczące kondycji psychicznej człowieka w zmechanizowanym świecie oraz zaczynali badać wpływ zmian cywilizacyjnych na postawy etyczne. Stąd też w fantastyce naukowej dominowały dwa nurty: antyutopijny, formułujący pytania o sens postępu i prezentujący negatywne aspekty ingerencji technologii w życiu prywatnym i społecznym oraz wywodzący się z utopii literackiej, ukazujący pozytywne strony rozwoju cywilizacji technicznej[41]. Do pisarzy mających wpływ na kształtowanie fantastyki naukowej należy zaliczyć Roberta Heinleina (1907–1988), Isaaca Asimowa (1920–1992), Franka Herberta (1920–1986), Stanisława Lema (1921–2006), braci Arkadiego (1925–1991) i Borysa (1933–2012) Strugackich, Paula Andersona (1926–2001), Ursulę Le Guin (1929–2018) czy Williama Gibsona (1948).

Warto zaznaczyć, że rodzima fantastyka naukowa w okresie PRL-u miała być podporządkowana władzy. Jej zadaniem było ukazywać świetlaną przyszłość krajów komunistycznych:

> Optymizm obrazów „świata jutra" po części był narzucony odgórnie, miał jednak źródło również w fascynacji technicyzacją życia. W kraju zrujnowanym przez wojnę propaganda socjalistyczna wykorzystywała odbudowę do ukazywania zalet nowego systemu, przedstawiając go jako nowoczesną alternatywę dla przedwojennego „zacofania". Toteż wszelkie rozważania, będące nierzadko zakamuflowanym pytaniem o to, czy cena postępu nie jest zbyt wysoka, traktowane były z podejrzliwością. Aby uniknąć ewentualnych zarzutów o niezgodność twórczości z obowiązującą doktryną, autorzy *science fiction* poprzestawali najczęściej na mniej lub bardziej sprawnej warsztatowo rekombinacji stereotypów i kalk fabularnych[42].

Mimo doktryny politycznej fantastyka naukowa umożliwiła niektórym pisarzom ominięcie cenzury i krytykę ówczesnej rzeczywistości. W latach osiemdziesiątych grupa pisarzy tworzyła teksty antykomunistyczne, które zostały dopuszczone do druku

[41] Zob. hasło: *Fantastyka naukowa*, w: A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 282–283; hasło: *Science fiction*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 224.
[42] A. Mazurkiewicz, *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990*–2004, Łódź 2007, s. 28.

i krytykowały realia socjalistyczne. Należeli do niej Janusz A. Zajdel, autor m.in *Limes inferior* (1982), *Całej prawdy o planecie Ksi* (1983) i *Paradyzji* (1984), Edmund Wnuk-Lipiński i Marek Oramus.

Fantastyka grozy powstała na kanwie romantycznego gotycyzmu, który pojawił się w Europie w drugiej połowie XVIII, przejawiał żywe zainteresowanie kulturą, atmosferą średniowiecza oraz życiem rycerskim w gotyckich zamkach. W utworach tego nurtu posługiwano się elementami grozy, cudowności oraz tajemniczości. Prekursorem gotycyzmu jest angielski pisarz Horace Walpole, a jego utwór *Zamczysko w Otrando* (oryg. *The Castle of Otranto*) zapoczątkował rozwój powieści gotyckiej. Gotycyzm wyrażał obawy i wątpliwości dotyczące poglądów materialistycznych, rozwoju nauk oraz wyrachowanego racjonalizmu. Miał na celu podważenie zaufania do metod empirycznych stosowanych przy opisywaniu świata. Elementy grozy wprowadzały niepokój i zaburzały stabilność racjonalizacji świata empirycznego oraz osłabiały bezwarunkową wiarę w moc rozumu[43]. Fantastyka grozy polega na kreowaniu świata przedstawionego, opartego na rzeczywistości empirycznej, do której wkraczają elementy nadnaturalne, niedające się wytłumaczyć w racjonalny sposób. Elementy te zaburzają dotychczasowy porządek i mają na celu wywołanie przerażenia wśród bohaterów utworu, które udziela się również czytelnikowi[44].

Fantasy, będąca współczesną odmianą fantastyki i opierająca się na pierwiastkach mitycznych i baśniowych, wykorzystuje elementy z podań ludowych, sag bohaterskich oraz średniowiecznych poematów rycerskich[45]. Według polskiej tradycji krytycznoliterackiej zawiera w sobie motywy niesamowitości i cudowności[46]. *Fantasy* może być wyrazem rozczarowania nauką i nadmiarem scjentyzmu charakterystycznym dla fantastyki naukowej, który nie przyczynił się do odpowiedzi na pytania natury filozoficznej. Dlatego też gatunek ten jest „wyrazem poszukiwania Absolutu. A jeśli nie może go znaleźć, zadowala się tworzeniem namiastek, na które istnieje wśród czytelników coraz większe zapotrzebowanie”[47].

Fantasy można nazwać baśnią współczesną, ponieważ została przeniesiona do niej „rekwizytornia” typowa dla tego gatunku. Co prawda zaprzecza baśniowej jednowymiarowości, naiwności oraz umoralnianiu, ale czerpie z baśniowej fabuły, która

[43] Zob. hasło: *gotycyzm*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 81–82.
[44] Hasło: *Fantastyka grozy*, w: A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 278–279.
[45] Hasło: *Fantasy*, w: tamże, s. 288.
[46] Hasło: *Fantasy*, w: *Słownik pojęć i tekstów kultury,* red. E. Szczęsna, Warszawa 2002, s. 65.
[47] Hasło: *Fantasy*, w: A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 288.

ulega przetworzeniu. W *fantasy* następuje odwrócenie schematów fabularnych, dobro nie zawsze triumfuje nad złem[48]. Znacznie bliżej jej zatem do mitu, z którego pożycza nazwy własne, postaci, motywacje, determinizm, zarys fabuły i dominację sił nadprzyrodzonych[49]. Trzeba jednak pamiętać, że *fantasy* jest obecna, poza literaturą, także w innych tekstach kulturowych. Ta konwencja pojawia się również w filmie, grach fabularnych i komputerowych czy sztukach plastycznych[50].

Fantasy odpowiada mitowi na jego podstawowym poziomie znaczeniowym – jej celem jest m.in. przekazanie kluczowych prawd etycznych, jednak nie w sposób prosty, wykorzystujący mało skomplikowane alegorie, lecz tak, by umożliwić różnorodne interpretacje[51]. Opowieści *fantasy* czerpią z archetypów i toposów mitologicznych, wykorzystują symbolikę mitów i nadają jej nowe znaczenie. Wtórność symboli jest przejawem różnicy między mitami w sensie ścisłym a zamierzeniem mityczności, cechującym *fantasy*.

Fantasy i *science fiction* często nazywane są siostrzanymi gatunkami. Rozwijały się równolegle, czasem przekraczały granice swoich konwencji, tworząc gatunki hybrydalne jak np. *science fantasy*[52]. Według Andrzeja Zgorzelskiego[53] w *science fiction* świat przedstawiony przeważnie przyjmuje postać uniwersum o zaawansowanym postępie technicznym i cywilizacyjnym, a czas akcji często dzieje się w przyszłości. Natomiast *fantasy* opisuje światy *quasi* średniowieczne o niskim poziomie rozwoju technicznego, w którym dominuje natura a nie cywilizacja, a zamiast rozwiniętej technologii występuje magia. Różnice między gatunkami widoczne są również w języku narratora i postaci. W SF istotny jest żargon techniczny i pseudonaukowy, ważną rolę odgrywają również neologizmy. Natomiast w *fantasy*

[48] Tamże, s. 289.
[49] E. Żukowska, *Sztuka nowej adaptacji, czyli baśń wykastrowana,* http://cyfroteka.pl/e-prasa/Czas_Fantastyki-e-wydanie-4_2013/p40522i120863# [dostęp: 27.03.2018].
[50] M. Tkacz, dz.cyt., s. 10.
[51] K. Jaworska, *Fantasy na tle innych gatunków literatury fantastycznej,* https://poetyka.wordpress.com/about/522/#bestia [dostęp: 27.03.2018].
[52] Charakterystycznym zabiegiem dla tego podgatunku jest osadzenie akcji na innej planecie lub świecie równoległym, bądź w przyszłości. Wykorzystywane są tutaj konwencje i motywy typowe dla SF, lecz głównym ich celem jest aspekt wyobrażeniowy, a nie poznawczo-naukowy. Magia w świecie przedstawionym jest prawem natury, a w opisywanym wszechświecie magia i nauka są ze sobą złączone. Pojawiają się również motywy baśniowe, lecz są wyjaśniane w pseudonaukowy sposób. Unaukowioną *fantasy* można umieścić na pograniczu SF i *fantasy* (zob. G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 136–138; Hasło: *Fantasy*, w: A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 290; A. Mazurkiewicz, *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej…*, dz. cyt. s. 30–35).
[53] A. Zgorzelski, SF *jako pojęcie systemu historycznoliterackiego*, w: A. Zgorzelski, *System i Funkcja*, Gdańsk 1999, s. 104–105.

pojawia się archaizacja bądź prymitywizacja języka, stylizacje gwarowe, a operacje językowe dążą do uchwycenia atmosfery danego miejsca w przestrzeni:

> Konwencja SF najczęściej kształtuje swego protagonistę jako podmiot przede wszystkim poznający i starający się skutecznie swój świat przekształcić, zmienić, opanować, sobie podporządkować [...]. W *fantasy* z kolei człowiek w swym świecie pełni funkcję najwyżej naprawiającego ład już z dawna ustanowiony[54].

Na przestrzeni lat *fantasy* cieszyła się coraz większą popularnością, aż w ostatnich dekadach stała się jednym z pierwszoplanowych gatunków literatury fantastycznej. Warto więc przyjrzeć się jego rozwojowi, odmianom i podgatunkom, kształtującym się na podstawie cech dystynktywnych.

2. Czynniki mające wpływ na rozwój *fantasy*

Cechy poetyki, która tworzy fantastykę można odnaleźć już w starożytności. W mitologiach całego świata kryją się elementy fantastyczne, opisy walk herosów o niezwykłej sile lub innych nadzwyczajnych umiejętnościach. Przykładem są pochodzące prawdopodobnie z przełomu VIII i VII w. p.n.e. *Iliada* i *Odyseja*, których autorstwo przypisuje się Homerowi. To właśnie w mitologii greckiej i rzymskiej występują istoty fantastyczne: np. pegazy, centaury czy gryfy. Wielu autorów czerpie inspiracje z mitologii nordyckiej, celtyckiej czy słowiańskiej. *Fantasy* wykorzystuje także wiele motywów z podań ludowych, legend, sag bohaterskich czy średniowiecznych poematów rycerskich. Legendy arturiańskie, skandynawski poemat z VIII wieku *Beowulf, Pieśń o Nibelungach* i *Edda* z XIII wieku oraz *Mabinogion* będący zborem walijskich sag, stanowią oparcie dla gatunku. Jednak, gdy mówi się o konwencji *fantasy*, to najczęściej jako początek jej zaistnienia podaje się drugą połowę XIX wieku. Wtedy pojawiają się utwory Williama Morrisa[55] (*The Glittering Plain* (1890), *The Wood Beyond the World* (1894), *The Water of the Wondrous Isles* (1897), *The Sundering Flood, The Well at World's End* (1897)), *Alicja w Krainie Czarów* (oryg. *Alice's Adventures in Wonderland*) Lewisa Carrola (1865), twórczość

[54] Tamże.

[55] William Morris (1834–1896) jest uważany przez wielu za założyciela gatunku *fantasy*. Przyczynił się również do odrodzenia romansu rycerskiego w XIX wieku, który niewątpliwie miał ogromny wpływ na kształtowanie się *fantasy*. Autor zainicjował kreację wymyślonych światów w literaturze gatunku. Wcześniejsi autorzy wykorzystywali światy średniowiecznych romansów czy bliskiego wschodu. Dzięki swym dokonaniom, Morrisa można uznać za prekursora podgatunku *high fantasy*. Inspiracje zaczerpnięte z romansów rycerskich doprowadziły do tego, iż autor wprowadził do gatunku tendencję umieszczania akcji w świecie *quasi*-średniowiecznym oraz motyw *quest*, czyli motyw misji, wędrówki czy poszukiwań, na którym opiera się cała konwencja *fantasy*. Drugim motywem charakterystycznym dla gatunku jest motyw inicjacji bohatera, jego dojrzewania i przemiany duchowej (zob. G. Trębicki, dz. cyt., s. 28–33).

Lorda Dunsany[56] (*The King of Elfland's Daughter* (1924)), Henry'ego Riddera Haggarda (*King Solomon's Mines* (1885)), Abrahama Merritta (*The Moon Pool* (1919), *The Metal Monster* (1920)), Aleksandra Grina (*Szkarłatne żagle*, oryg. *Алые паруса* (1923), *Droga donikąd*, oryg. *Дорога никуда* (1929)), Clarka Ashtona Smitha (*Out of Space and Time* (1942), *Lost Worlds* (1944), *The Abominations of Yondo* (1960)) oraz Edgara Rice Borroughsa[57] (cykle: o Tarzanie (1912–1965), marsjański (1912–1964), *Pellucidar* (1914–1963))[58].

Literatura *fantasy* rozwijała się dwutorowo: w Stanach Zjednoczonych oraz w Wielkiej Brytanii. W literaturze amerykańskiej istotne dla rozwoju konwencji było wprowadzenie motywu zaginionych światów, Atlantydy i Lemurii, czy ras charakterystycznych dla fantastycznej powieści przygodowej. Jednak właściwy obraz konwencji *fantasy* amerykańskiej związany jest z dwoma nazwiskami: C.A. Smithem oraz powszechnie znanym R.E. Howardem[59].

Clark Ashton Smith (1893–1961), autor zapomniany na przestrzeni lat, zaczął publikować wcześniej niż Howard, a jego twórczość „stanowi prawdopodobnie pierwszą prawdziwą próbę prawdziwej *fantasy* w pismach amerykańskich poświęconych prozie niemimetycznej"[60]. W swoich utworach korzystał z dorobku Lorda Dunsany'ego i wykorzystywanej przez niego konwencji: tworzenia nowego świata przedstawionego wraz z jego autonomicznymi dziejami, geografią i mitologią oraz nadawania egzomimetycznych nazw własnych. To właśnie Smithowi gatunek *fantasy* zawdzięcza znaczącą rolę akcji[61], powszechność istnienia magii i jej wpływ na bieg wydarzeń, wprowadzenie motywów związanych z poszukiwaniem skarbów w starożytnych i tajemniczych ruinach oraz magiczne pojedynki[62].

---

[56] Lord Dunsan to Edward John Moreton Drax Plunkett (1878–1958). Autora można uznać za prekursora *heroic fantasy*, w swojej twórczości wykorzystywał motywy wprowadzone przez Morrisa, a jego niektóre utwory charakteryzują się cechami typowymi dla dojrzałej konwencji *fantasy*. Twórczość Lorda Dunsany'ego miała niewątpliwy wpływ na rozwój gatunku. Autor wprowadził m.in. tendencję do nadawania „egzomimetycznych" nazw własnych oraz kreowanie „egzomimetycznej" mitologii, jego fantastyczne światy przedstawione charakteryzowały się przemyślaną i szczegółowo opisaną geografią (zob. G. Trębicki, dz. cyt., s. 34–41).

[57] Cykl marsjański, uważany za jedno z najważniejszych dokonań autora, wprowadza do kanonu prototyp bohatera *heroic fantasy* – Johna Cartera, odznaczającego się wyjątkową siłą i odwagą, oraz postaci barbarzyńskich wojowników (zob. G. Trębicki, dz. cyt., s. 42).

[58] A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001, s. 13–18.

[59] G. Trębicki, dz. cyt., s. 42.

[60] Tamże, s. 43.

[61] Wcześniej autorzy skupiali się na tworzeniu odpowiedniego nastroju, opisach niesamowitych miejsc i kreacji oryginalnej mitologii świata przedstawionego. Natomiast u Smitha akcji zostają podporządkowane pozostałe komponenty utworu (zob. tamże, s. 44).

[62] Tamże, s. 44.

Robert E. Howard (1906–1936)[63], powszechnie uważany za twórcę *heroic fantasy*, wykorzystał i wprowadził na stałe do konwencji motywy, które pojawiły się u jego poprzedników. Autor stworzył znaną postać Conana z Cimmerii[64]. W 1932 roku opublikował swoje pierwsze opowiadanie pt. *The Phoenix on the Sword* w magazynie „Weird Tales". Cztery lata później Howard popełnił samobójstwo, jednak pozostawił po sobie kilkanaście opowiadań i kilka nowel dziejących się w świecie fikcyjnym, trochę przypominającym Ziemię. Wspomniane opowiadania cieszyły się ogromną popularnością i stanowiły źródło inspiracji dla wielu autorów. Zafascynowani pisarze tworzyli tzw. *tie*, czyli kontynuacje pisane przez fanów twórczości Howarda[65].

Twórca Conana skupiał się na kreacji świata przedstawionego, który nie był światem całkowicie fantastycznym: „[...] świat Howarda jest nie tylko w miarę ścisłym odwzorowaniem świata realnie istniejącego, ale także w założeniu tym samym, realnie istniejącym światem w jego zaginionej przeszłości"[66]. W cyklu o Conanie Barbarzyńcy pojawiają się następujące motywy, które na stałe zagościły w literaturze *fantasy*: walki z demonami, czarnoksiężnikami, wygrywanie bitew z przeważającymi przeciwnikami, dzięki nadzwyczajnej odwadze i sile fizycznej, rabowanie i plądrowanie złowrogich i tajemniczych miejsc oraz ratowanie pięknych kobiet[67]. Dzięki autorowi ukształtował się gatunek *heroic fantasy*[68]:

> Howardowi zawdzięczamy ukształtowanie *fantasy* jako literatury przygodowej, w której zasadniczą rolę odgrywa bohater, zmierzający od przygody do przygody. U Howarda jest to

[63] Robert Howard zadebiutował w 1925 na łamach czasopisma „Weird Tales" opowiadaniem *Spear and Fang*. W 1932 ukazał się *Feniks na mieczu,* który zapoczątkował ogromną popularność cyklu o Conanie Barbarzyńcy. Po śmierci matki Howard popełnił samobójstwo. Przed śmiercią widoczne były objawy paranoi (zob. *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 154–155).

[64] Cymeryjczyk, wzorowany na bohaterach powieści awanturniczych, jest postacią skorą do działania, nie bojącą stanąć twarzą w twarz z niebezpieczeństwem. „Świat, w którym się porusza dzieli na dwie wyłącznie kategorie: przeszkód, które musi przezwyciężyć, oraz możliwych do osiągnięcia korzyści" (T.Z. Majkowski, *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013, s. 84). Najważniejszymi cechami Conana są jego tężyzna fizyczna oraz barbarzyńska natura, dzięki której bohater jest nieustraszony i wybuchowy. Dominującym wyznacznikiem postępowania w opowieściach jest prawo siły – najsilniejszy zwycięża i sprawuje władzę. Howard, jako osoba wątła i chorowita za życia, stworzył męski świat, w którym „najważniejszym probierzem jakości moralnej i wagi fabularnej kreowanych [...] bohaterów jest och krzepa bądź, w wypadku kobiet, nieskazitelne piękno" (T.Z. Majkowski, dz. cyt., s. 87).

[65] M. Tkacz, dz. cyt., s. 26.

[66] T. Olszański, *Trzy serca i trzy pióra*, „Nowa Fantastyka" 1996, nr 2, s. 66.

[67] G. Trębicki, dz. cyt., s. 47.

[68] Cechami charakterystycznymi gatunku są: skupienie się na opisie przygód wojownika-herosa, którego głównym zadaniem jest pojedynek z innymi wojownikami, czarodziejami, potworami i bestiami; narracja epizodyczna (często są to krótkie opowiadania, tworzące cykle, których głównym spoiwem jest postać protagonisty). Gatunek ten nawiązuje do sag o bohaterach. Często schematyczny, opowiada o niezwykłych i heroicznych dokonaniach bohatera i jego walce ze złem. Heros często jest przedstawiany jako barbarzyńca, obcy czy rebeliant. Nazywana inaczej *sword and sorcery*. (Zob. A. Smuszkiewicz, A. Niewiadomski, dz. cyt., s. 289–290; M. Tkacz, dz. cyt., s. 45–46; G. Trębicki, dz. cyt., s. 48).

> Heros – barbarzyńca, góra mięśni z genialnym instynktem [...] nie dążący do niczego prócz zaspokojenia doraźnych żądz i zachcianek. Najważniejszą jest żądza przygody i ryzyka[69].

W latach trzydziestych XX wieku na zachodzie dużą popularnością cieszyły się czasopisma związane z tematyką fantastyczną: „Amazing Stories", „Astounding Science Fiction", „Weird Tales", „Unknown Worlds", „Blue Book Magazines", „Science Wonder Studies" czy „Futura Fantasia". Znaczne zainteresowanie gatunkiem przerwała druga wojna światowa, lecz jego powrót nastąpił w latach pięćdziesiątych[70].

Konwencja brytyjskiej *fantasy* znacznie różniła się od jej amerykańskiej siostry, co doprowadziło do powstania nowego gatunku – *epic fantasy*. Istotnymi jego prawodawcami byli E.R. Eddison oraz J.R.R Tolkien. *The Worm Ouroboros* – utwór pierwszego autora, mniej znanego szerszej publiczności, został wydany w 1922. Dzieło Eddisona można określić jako „pomost łączący powieści Morrisa z twórczością Tolkiena"[71]. *The Worm Ouroboros* nie jest jeszcze typową *fantasy*, ponieważ schematyczność i ukształtowanie powieści są ściśle związane z tradycjami charakterystycznymi dla romansu rycerskiego. Obok motywów pojawiających się już wcześniej w konwencji (*quest,* mitologia, historia i geografia świata przedstawionego, egzomimetyczne nazwy własne), w dziele Eddisona można znaleźć nowe cechy, istotne dla dalszego rozwoju gatunku, np. dołączenie do utworu tabeli chronologicznej, objaśniającej wydarzenia, mające miejsce przed akcją właściwą oraz

> wprowadzenie podwójnego motywu *quest* i wojny, który zostanie następnie przejęty przez Tolkiena oraz późniejszych autorów i stanie się jedną z podstawowych zasad konstrukcyjnych *fantasy* epickiej, podobnie zresztą jak obecna w powieści wielowątkowość[72].

W 1937 John Ronald Reuel Tolkien[73] opublikował książkę dla dzieci pt. *Hobbit, czyli tam i z powrotem* (oryg. *The Hobbit or There and Back Again*), która odniosła spektakularny sukces, wbrew wszelkim oczekiwaniom, nawet samego autora. Choć

[69] T. Olszański, dz. cyt., s. 66.
[70] M. Tkacz, dz. cyt., s. 26.
[71] G. Trębicki, dz. cyt., s. 50.
[72] Tamże, s. 53.
[73] John Ronald Reuel Tolkien (1892–1973) wykładowca akademicki, angielski filolog, lingwista, członek stowarzyszenia Iklingów, zrzeszającego oksfordzkich wykładowców, wielbicieli literatury i piwa. Do tego stowarzyszenia należał również C.S. Lewis. Według wyliczeń polskiego fandomu poświęconego autorowi, Tolkien pozostawił po sobie 37 książek, 63 artykuły, 121 przekładów i opracowań napisanych w językach wymarłych. Po śmierci autora wydano *Silmarillion, Niedokończone opowieści,* oraz dwunastotomowy cykl poświęcony historii Śródziemia. Mimo upływu lat popularność autora nie maleje, można rzec, iż wręcz rośnie, czego zasługą mogą być adaptacje *Władcy Pierścieni* i *Hobbita* w reżyserii Petera Jacksona. Wykształcenie lingwistyczne i historyczne umożliwiło autorowi stworzenie systemów językowych, wykorzystanych w jego twórczości (zob. https://lotr.fandom.com/pl/wiki/John_Ronald_Reuel_Tolkien [dostęp: 7.03.2021]; *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 422–423).

Hobbit bliższy jest baśni niż klasycznej *fantasy* (ukształtowanie czasu według baśniowego „nigdy", użycie nazw opisowych – Samotna Góra, Góry Mgliste itp.[74]), to klasyfikuje się tę pierwszą powieść Tolkiena jako *fantasy* podobnie jak *Władcę Pierścieni* (oryg. *The Lord of the Rings*)[75] – najistotniejszą pozycję w dorobku Tolkiena, a przez wielu traktowaną również jako najważniejsze dzieło tego gatunku.

Powieść *Władca Pierścieni* powstała dopiero w 1954 roku. Jest to „utwór, który należy uznać za pierwszą w pełni egzomimetyczną, wielowątkową powieść *fantasy*"[76]. Grzegorz Trębicki[77] wyróżnia następujące elementy, wprowadzone do konwencji *fantasy* dzięki utworowi Tolkiena:

- postaci elfów i krasnoludów[78], „istoty równorzędne ludziom, lecz od nich różne (elfy krasnoludy, entowie, ale i orkowie)"[79];
- indywidualizację bohaterów, widoczną w ich konstrukcji psychologicznej, pochodzeniu i stylizacji językowej;
- walkę Dobra ze Złem, z którą motyw *quest* jest ściśle związany, a jego wynik będzie miał wpływ na losy świata;
- dualizm opisanego świata przedstawionego, widoczny w schematycznym zestawieniu czerni i bieli[80];
- walkę między dobrym czarodziejem a złym czarnoksiężnikiem;
- wprowadzenie elementów nawiązujących do rzeczywistości, związanych wierzeniami mitologicznymi, systemami religijnymi, nawiązanie do podań i legend, zwłaszcza mitów arturiańskich.

Niebagatelną rolę w kształtowaniu się *fantasy* odegrały, wymienione na końcu przez Trębickiego, mity arturiańskie. Śmiało można stwierdzić, iż na kanwie legend arturiańskich ukształtowała się anglosaska odmiana gatunku. Andrzej Sapkowski podsumowuje wpływ legend arturiańskich na rozwój gatunku w następujący sposób:

---

[74] G. Trębicki, dz. cyt., s. 57.
[75] Tamże, s. 58.
[76] Tamże.
[77] Tamże, s. 58–63.
[78] Późniejsi twórcy *fantasy* opierali się na Tolkienowskim wzorcu tego rodzaju bohaterów. Stereotypowy wizerunek elfa i krasnoluda zawdzięczamy właśnie Tolkienowi. Elfy w popkulturze są przedstawiane jako postaci wysokie, smukłe i piękne. Są bohaterami wyniosłymi i dumnymi, przedstawicielami starszej rasy. Natomiast krasnoludy są niskie, krępe i brodate. Przeważnie mają pogodne usposobienie, są rubaszne i często wprowadzają element komiczny w powieści czy filmie.
[79] T. Olszański, dz. cyt., s. 66.
[80] Biel jest utożsamiana z siłami Dobra, czarodziej opowiadający się po tej stronie ma białe szaty, białego konia itp. Natomiast siły Zła przywdziewają czerń.

> Mit arturiański jest wśród Anglosasów wiecznie żywy, jest mocno wrośnięty w kulturę swym archetypem. I dlatego archetypem, prawzorem WSZYSTKICH utworów *fantasy* jest legenda o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu. Kto chce, niechaj zamknie oczy i na oślep wyciągnie rękę ku półce z książkami, niechaj wytaszczy z niej na chybił trafił jedną powieść *fantasy*. I niechaj sprawdzi. Książka opisuje dwa królestwa (krainy, imperia) – jedno jest Krainą Dobra, drugie wręcz przeciwnie. Jest Dobry Król, z tronu i dziedzictwa wyzuty i próbujący je odzyskać, przeciw czemu są Siły Zła i Chaosu. Dobrego Króla wspiera Dobra Magia i Dobry Czarodziej, jak również zgromadzona wokół sprawiedliwego władcy Dzielna Drużyna Chwatów. Do totalnego zwycięstwa nad Siłami Ciemności niezbędny jest jednakowoż Cudowny Artefakt, przedmiot magiczny o niebywałej mocy. Przedmiot ten we władzy Dobra i Ładu posiada właściwości integrujące i pokojowe, w ręku Zła jest siłą destrukcyjną. Magiczny artefakt trzeba więc odnaleźć i zawładnąć nim, zanim wpadnie w łapy Odwiecznego Wroga...
>
> Skąd my to znamy? Znamy to z sir Thomasa Mallory, z *Le Morte d'Arthur*. [...] Byłoby zapewne zbyt wielkim uproszczeniem równoległe czytanie *Władcy Pierścieni* i *Le Morte d'Arthur*, byłoby uproszczeniem odkrywcze wołanie, że Artur to Aragorn, Anduril to Excalibur, że Pierścień to Graal, Frodo to Galahad, Merlin to Gandalf, a Sauron to kombinacja Morgan Le Fay i dzikich Saksonów, pokonanych pod Mount Badon (na Polach Pelennoru). Ale nie sposób nie zauważyć podobieństw w głębszej warstwie obu tych utworów i faktu, że cały gatunek *fantasy* eksploatuje mit arturiański w jednym, podstawowym kanonie, w lejtmotywie walki Sił Dobra i Postępu, reprezentowanych przez Artura, Merlina, Excalibur i Okrągły Stół, a Siłami Ciemności i Destrukcji, uosabianymi przez Morganę, Mordreda i stojące za nimi moce[81].

W literaturze *fantasy* mit ulega degradacji[82], co zaobserwować można w kilku przypadkach. Pierwszym jest desakralizacja mitu polegająca na odcięciu mitu od sfery *sacrum* i kultu oraz związanych z nimi aktów wiary. Przestaje być opowieścią świętą, określającą status ludzkiej egzystencji, lecz pozostawia po sobie modele, które nie są wiarygodne, ale w dalszym ciągu atrakcyjne ze względu na walor poznawczy oraz moralny. *Fantasy* przejmuje modele zarówno heroiczne, jak i kosmogoniczne, kosmologiczne oraz teologiczne, dokonuje ich remitologizacji. *Sacrum* zawarte w literaturze nie rodzi wiary, lecz może stać się fikcją moralnie użyteczną oraz przynosić wiedzę dotyczącą świata przedstawionego.

Drugim przypadkiem jest rozproszenie *sacrum*, czyli wkraczanie w literaturę wysoką, w sferę baśni i literatury ludowej lub ujmowanie go w sposób niekompletny. Innym przykładem rozproszenia *sacrum* jest wprowadzenie konwencji zapomnienia i zredukowania znaczeń jego komponentów w mitycznym obrazie świata.

Trzeci efekt degradacji mitu stanowi jego „upadek w historię", polegający na zmianie reguł organizujących egzystencję człowieka z nadnaturalnych na historyczne. Życie człowieka nie zależy już od woli bogów, lecz od mechanizmów historii. Kolejnym aspektem jest infantylizacja, ujmująca wyłącznie zewnętrzne treści mityczne,

[81] A. Sapkowski, *Piróg, czyli nie ma złota w szarych górach*, „Nowa Fantastyka" 1993, nr 5, s. 66.
[82] B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy,* Zielona Góra 2009, s. 361–369.

co prowadzi do ich radykalnych uproszczeń, zakończeń opartych na prawdopodobieństwie psychologicznym. Następuje tutaj redukcja treści mitologicznych, co prowadzi do posługiwania się modelami nieprzynoszącymi treści poznawczych i moralnych.

Ostatnim aspektem degradacji mitu jest jego racjonalizacja. Przyjęcie racjonalnego punktu widzenia, wyklucza obecność sił transcendentalnych i tajemnicy, co skutkuje racjonalnym i matematycznym obrazem danego uniwersum, w którym o prawdziwości decyduje praktyczność. Mechanizm odchodzenia od religijności może występować w fantastyce np. w sytuacji, gdy bohater, posiadający współczesną wiedzę, nagle znajduje się w świecie zdominowanym przez prawa cudowności i nadnaturalności lub w rzeczywistości magicznej, służącej głównie celom pragmatycznym, oderwanym od sfery sakralności.

C.S. Lewis, tworzący w podobnym czasie co Tolkien oraz również będący członkiem stowarzyszenia Iklingów, napisał *Opowieści z Narnii Narnii* (oryg. *The Chronicles of Narnia*)[83] w latach 1950–1955, jednak ze względu na dziecięcego bohatera, utwór został sklasyfikowany jako literatura dziecięca, przez co miał ograniczony krąg odbiorców[84]. Świat przedstawiony w tym cyklu został opisany w sposób typowy dla literatury paramimetycznej. Wielu interpretatorów odnosi poszczególne postaci i wydarzenia do religii chrześcijańskiej: lew Aslan jest odpowiednikiem Chrystusa, a ostatnia bitwa „i następujący po niej sąd Aslana stanowią bezpośrednie odpowiedniki Armagedonu i Sądu Ostatecznego”[85]. Mieszkańcy Narnii czekali na przybycie Aslana, ponieważ jego obecność przynosiła kres rządów złej Białej Czarownicy. Postać lwa jest traktowana jak wyobrażenie Mesjasza, który według przepowiedni miał pojawić się w odpowiednim momencie i zakończyć wieczną zimę. Lew przybywa do Narnii podczas Bożego Narodzenia. Aslan, tak jak Chrystus, poświęca się, by uratować Edmunda, jednego z głównych bohaterów i zostaje zabity przez Białą Czarownicę. Jednak lew zmartwychwstaje.

Istotnym wydarzeniem, wpływającym na rozwój *fantasy*, była ustanowiona w 1951 roku nagroda „International Fantasy Award”, którą przyznawano twórcom do

[83] Do cyklu *Opowieści z Narnii* należą: *Lew, czarownica i stara szafa* (1950), *Książę Kaspian* (1951), *Podróż „Wędrowca do Świtu”* (1952), *Srebrne krzesło* (1953), *Koń i jego chłopiec* (1954), *Siostrzeniec czarodzieja* (1955), *Ostatnia bitwa* (1955).
[84] M. Tkacz, dz. cyt., s. 27.
[85] G. Trębicki, dz. cyt., s. 121.

roku 1957. Ostatnim laureatem tej nagrody był J.R.R. Tolkien[86]. W 1956 roku powstała Liga Hyboriańska, czyli grupa wielbicieli prozy Howarda, której członek, Fritz Leiber, w 1960 roku na łamach magazynu „Amra" wymyślił nazwę *sword & sorcery*[87], w języku polskim magia i miecz, będącą innym określeniem gatunku *heroic fantasy*[88]. Natomiast słowo *fantasy,* odnoszące się do zjawiska literackiego, zostało użyte już w 1933 roku przez C.A. Smitha w zbiorze opowiadań zainspirowanych twórczością Howarda, *The Double Shadow and Other Fantasies*[89].

Dopiero po wydaniu *Władcy Pierścieni* w Stanach Zjednoczonych, Tolkien odniósł spektakularny sukces: „Popularność *Władcy...* przeszła wszelkie oczekiwania i otworzyła rynek księgarski przed kolejnymi twórcami *fantasy*"[90]. W tym samym czasie, w Ameryce nastąpiła reedycja serii Conanów, dokonana przez Lyona Sprague de Campa oraz Bjorna Nyberga, która prowadziła do powstania nowego gatunku w literaturze. Jednak twórczość Tolkiena nie pasowała już do określenia *sword & sorcery*[91], więc zaczęły się pojawiać takie nazwy jak: *high fantasy*[92], a po jakimś czasie już samo „*fantasy*" jednoznacznie określało zawartość książki. Nie da się ukryć, iż powieść miała nadzwyczajny wpływ na dalszy rozwój gatunku. Jacek Sułek w swoim artykule stwierdził:

> Dzieło Tolkiena spowodowało ogromne zainteresowanie *fantasy* zarówno wśród czytelników, jak i twórców literatury. Nagle dostrzeżono inne dzieła o podobnym charakterze, takie jak *Narnia* C.S. Lewisa wydana w 1950 roku, *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrola wydana w 1865 czy też *Las za światem* Williama Morrisa (1894). Począwszy od opublikowania *Władcy Pierścieni* ekspansja *fantasy* jest błyskawiczna[93].

Ekspansja *fantasy* była coraz większa. Przez kilka dekad gatunek ten dominował w sferze literatury popularnej, jednak nie spotykał się z aprobatą krytyków:

---

[86] Flood L., *A Merit for Fantasy,* http://www.gostak.org.uk/ifa/ifaindex.htm [dostęp: 21.02.2021].
[87] Zwana również *heroic fantasy.*
[88] A. Sapkowski, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 7.
[89] M. Tkacz, dz. cyt., s. 21.
[90] Tamże, s. 27.
[91] Tamże.
[92] *High fantasy* posiada samodzielny, wykreowany świat z własną geografią, prawem, społeczeństwem i mitologią. Występują tutaj rasy fantastyczne, np. elfy, krasnoludy, czarodzieje, itp. Głównym motywem jest walka Absolutnego Dobra z Absolutnym Złem. Główny bohater opuszcza miejsce swojego zamieszkania i wyrusza z misją uratowania świata. W trakcie podróży bohater poznaje siebie bądź prawdę na temat swojej przeszłości. Często towarzyszy mu mag lub wojownik, który służy mu radą i pomocą. Po uratowaniu świata bohater z różnych przyczyn musi opuścić miejsce zamieszkania. Gatunek charakteryzuje się stylem podniosłym i poważną tematyką (zob. M. Tkacz, dz. cyt., s. 37–38; *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, s. 103–104).
[93] J. Sułek, *Typologia, charakterystyka i historia fantasy*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie XII" 1998, zeszyt 197, s. 120.

> Jak powiedziano, szał, kult, sprzedaże bijące rekordy. Ogromna popularność i ogromny biznes. I jak zwykle – zmarszczone nosy krytyków. Popularne, poczytne, lubiane, dobrze sprzedawalne – a zatem guzik warte. [...] Nikt nie słuchał Tolkiena, gdy stary, uśmiechnięty hobbit tłumaczył spokojnie, że swego Śródziemia nie tworzył jako azylu dla dezerterów z pracowni realnej rzeczywistości, a wręcz przeciwnie, chciał otworzyć bramy więzienia, pełnego skazańców codzienności[94].

W latach sześćdziesiątych *fantasy* ulegało zmianom, mającym charakter jakościowy. Autorzy z tego okresu kontynuowali wprowadzanie motywów zapoczątkowanych przez poprzedników. Podejmowano problematykę moralno-etyczną, psychologiczną czy filozoficzną, nastąpiła ewolucja gatunków *epic* i *heroic fantasy*.

W tym czasie pojawiły się dwie autorki, niezwykle cenione przez odbiorców i wielokrotnie nagradzane, które również miały niewątpliwy wpływ na rozwój gatunku – Ursula Le Guin[95] i podpisująca się męskim pseudonimem Andre Norton[96]. Amerykanki wprowadziły do konwencji *fantasy* motywy inicjacyjne, wątek duchowej przemiany i dojrzewania bohatera. Podobieństwa między cyklami autorek „sugerują pojawienie się w końcu lat 60. oraz na początku 70. dwudziestego wieku pewnej charakterystycznej tendencji, którą najwłaściwiej chyba moglibyśmy określić jako *fantasy* »dorastania i inicjacji«"[97].

Twórczość Norton bazująca zarówno na *epic*, jak i *heroic fantasy*, różni się od dokonań poprzedników:

> Walka Dobra ze Złem nie jest jednak, tak jak we *Władcy Pierścieni*, zakrojona na skalę kosmiczną, nie ma też interwencji pozaświatowych sił Dobra i Zła, ani skrajnie dualistycznego przedstawienia opisywanej rzeczywistości; czarno-białego kontrastowania postaci, czynów i miejsc. Typowymi wartościami realizowanymi w powieściach Andre Norton stają się raczej wolność (zarówno narodu, o zachowanie której trzeba walczyć z bezwzględnym najeźdźcą, jak

[94] A. Sapkowski, *Piróg...*, dz. cyt., s. 65.

[95] Ursula Le Guin (1929–2018) amerykańska pisarka, tworząca głównie w gatunku *science fiction* i *fantasy*. Do najważniejszych cykli powieściowych w jej twórczości należą: *Ziemiomorze*, *Hain*, *Kroniki Zachodniego Brzegu* i *Kotolotki*. Autorka w swojej twórczości poruszała kwestie antropologiczne i zagadnienia związane z tożsamością płciową oraz seksualnością (m.in. w *Lewej ręce ciemności* z 1968, notabene za która otrzymała nagrodę „Hugo" oraz „Nebula Grand Master Award" w 1969 roku). Zob. *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, s. 202–203; http://www.encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Ursula_K._Le_Guin [dostęp: 7.03.2021].

[96] Właściwie Alice Mary Norton (1912–2005), amerykańska pisarka, autorka ponad stu powieści, znana głównie z cyklu *fantasy Świat Czarownic* (1963–1997, cykl liczy 28 tomów, do tego powstały liczne opowiadania. Norton została pierwszą kobietą, która otrzymała nagrodę „Nebula Grand Master Award" (1983). W 1964, 1968, 1977 roku otrzymała nagrodę „Hugo". Jej twórczość nie ograniczała się wyłącznie do *science fiction* i *fantasy*, pisała również kryminały, westerny, powieści gotyckie, powieści historyczne, biografie, powieści obyczajowe i poezję. Autorka pozostawiła po sobie ponad 200 powieści i opowiadań (zob. *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, s. 281; http://www.andre-norton-books.com/articles-about-andre/internet-articles/36-introduction-a-primary-and-secondary-bibliography-pt-1 [dostęp 3.03.2021]).

[97] G. Trębicki, dz. cyt., s. 77.

> i wolność jednostki, poddanej fizycznej bądź psychicznej opresji), lojalność wobec przyjaciół i towarzyszy broni, a także miłość i poświęcenie w stosunku do ukochanych osób[98].

Autorka w 1965 roku wydała *Rok jednorożca* (oryg. *Year of the Unicorn*). Tej publikacji zawdzięcza się wprowadzenie do gatunku motywu inicjacyjnego oraz poszukiwań własnej tożsamości. Mamy tu do czynienia z *questem* wewnętrznym, polegającym na odnalezieniu swojego prawdziwego „ja" i własnego miejsca w świecie. Ta potrzeba jest głównym motywatorem działań bohaterów a nie kosmiczny konflikt sił Dobra i Zła[99].

Motywy inicjacyjne pojawiają się również w cyklu *Ziemiomorze* (oryg. *Earthsea*) Ursuli Le Guin. W powieściach autorki obserwujemy dojrzewanie głównego bohatera Geda i jego walkę wewnętrzną z Ciemnością, będącą podróżą „w głąb samego siebie, w poszukiwaniu prawdy o sobie samym"[100]. By osiągnąć swój cel, bohater musi pomyślnie przejść wiele prób i ostatecznie nie pokonać, ale zaakceptować swoją ciemną stronę. Dzięki temu dojrzewa i staje się odpowiedzialną postacią, postępującą etycznie. Konstrukcja świata przedstawionego w cyklu odchodzi od Tolkienowskiego modelu:

> Dobro i Zło nie są reprezentowane przez transcendentne, pozaświatowe siły, nie ma też tradycyjnie pojmowanej sfery *sacrum*, która odgrywa bardzo istotną rolę u Tolkiena [...]. [...] Model świata w cyklu Ursuli Le Guin zasadza się więc nie na teologii, lecz na ekologii, kosmologii i studiowaniu wszechświata jako samoregulującej struktury[101].

Autorka odchodząc od dualistycznego modelu świata, skupiła się na potędze symboli i alegorii:

> Już sam Archipelag Ziemiomorza to głęboka alegoria – rozsiane po morzu wyspy są jak samotni, wyalienowani ludzie. Mieszkańcy Ziemiomorza są odizolowani, samotni, zamknięci w sobie. [...] Samotność i alienacja mieszkańców Ziemiomorza uzewnętrznia się w fakcie ukrywania swych prawdziwych imion – ukrywania uczuć. Ujawnienie uczuć, tak jak i ujawnienie imienia, czyni człowieka bezbronnym, wydanym na cudzą łaskę[102].

Zerwanie z Tolkienowską konwencją jest widoczne również w kreacji głównego bohatera. Fabuła skupia się na czarowniku, czyli „postaci tradycyjnie pełniącej rolę doradcy i przewodnika dla właściwego bohatera"[103].

Choć cykle obu autorek stanowczo różniły się fabularnie od twórczości kolegów po piórze, to jednak rażąca jest nieobecność kobiet w ich światach przedstawionych:

---

[98] Tamże, s. 66.
[99] Tamże, s. 67–69.
[100] Tamże, s. 70.
[101] Tamże, s. 75.
[102] A. Sapkowski, *Piróg, czyli...*, dz. cyt., s. 68.
[103] T.Z. Majkowski, dz. cyt., s. 122.

> Brian Attebery zauważa, że kiedy kobiety zaczęły 20, 30 lat po Tolkienie i Howardzie uprawiać literaturę *fantasy* w dużej mierze, przynajmniej na początku, zaakceptowały męski charakter tego gatunku. Jako przykład podaje dwa pierwsze znaczące cykle pisane przez kobiety – *Czarnoksiężnika z Archipelagu* Ursuli Le Guin i *Świat Czarownic* Andre Norton. Obie autorki rozpoczynają swoje cykle od powieści, które za protagonistów mają mężczyzn. Le Guin wprowadza kobiecą bohaterkę dopiero w drugiej powieści, Norton dopiero w trzeciej. Presja męskich fabuł jest jednak tak silna, że męscy bohaterowie ukazywani są jako katalizatory dla akcji, która de facto traktuje o kobietach. Mężczyzna, tak jak Ged, służy „ustanowieniu świata" zgodnie z czytelniczymi przyzwyczajeniami i uzusem społecznym, gdyż, jak pisze Attebery, „przygody są dla chłopców", kobiety wprowadzane są dopiero później, kiedy czytelnik „obejrzał" już świat oczami mężczyzny[104].

Do końca lat siedemdziesiątych największą popularnością cieszyła się *heroic fantasy*. Oprócz powyższych autorek, wymienić trzeba Lina Cartera (cykl o Thongorze), Michaela Moorcocka (cykl *Elric, Corum*) czy Karla E. Wagnera (cykl o Kanie). Natomiast w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych zaczęła dominować *epic fantasy*, której cechy charakterystyczne pojawiły się we *Władcy Pierścieni*. Choć wielu autorów wzorowało się na twórczości Tolkiena, to jednak nie doszło do skostnienia formy i starano się wprowadzać nowe elementy w utworach.

W *epic fantasy* zauważalne jest pomnożenie ilości wątków, a co za tym idzie – znaczny rozrost objętości powieści. Zwiększyła się również liczba bohaterów, gdyż stopniowo zaczęto odchodzić od kreacji jednego głównego protagonisty. Rozbudowaną historię narrator przedstawiał z perspektywy wielu bohaterów, co umożliwiło czytelnikom zapoznanie się z różnymi aspektami przedstawianej historii. Mniej przestrzegano dualistycznego podziału na Dobro Absolutne i Zło Absolutne, w fabule pojawiło się miejsce na odcienie szarości, bohaterów, których nie sposób jednoznacznie sklasyfikować jako dobrych lub złych. Nie tylko walka Dobra ze Złem zaczęła stanowić oś fabularną – autorzy coraz chętniej skupiali się na konstruowaniu „rzeczywistości bardziej skomplikowanej i różnorodnej pod względem politycznym, narodowościowym i kulturowym"[105].

W dalszym ciągu tworzono obraz społeczeństwa, wzorując się na średniowiecznym feudalizmie, nie oznaczało to jednak braku odstępstw od tej reguły. Przykładem są *Kroniki Thomasa Covenanta, Niedowiarka* (oryg. *The Chronicles of Thomas Covenant, the Unbeliever*) autorstwa Stephena Donaldsona z 1977 roku. Autor przedstawił

[104] P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016, s. 225.
[105] G. Trębicki, dz. cyt., s. 106.

> społeczeństwo o charakterze demokratycznym, czy wręcz anarchistycznym. Nie istnieją tu żadne podziały klasowe, nikt nie opływa w bogactwa, ale też nikt nie cierpi biedy. [...] pomiędzy kobietami a mężczyznami panuje całkowite równouprawnienie. Jak widać, mamy w *Kronikach...* do czynienia z konstrukcją całkowicie autonomicznego porządku społecznego, który zarazem mocno nawiązuje do tradycji utopii[106].

Omawiany gatunek nabrał walorów dydaktycznych, niemalże wizjonerskich. Autorzy w swych utworach często poruszali istotne kwestie dla istoty człowieczeństwa:

> fabuła traktuje o tym, czym jest bycie człowiekiem, jak ważne jest współuczestnictwo w systemie wartości oraz o tym, jak aspiracje i czyny w teraźniejszości tworzą lub przekreślają przyszłość. Człowieczeństwo, w beletrystyce z gatunku *fantasy* mitopoetycznej [określenie na *epic fantasy* używane przez Marka Oziewicza – L.W.], opiera się na rozpoznaniu etycznego wymiaru istnienia[107].

Element dydaktyczny umożliwił autorom prezentację swoich poglądów dotyczących nie tylko podstawowych kwestii moralnych, takich jak pojmowanie Dobra i Zła, ale pomógł odzwierciedlić także podstawowe potrzeby psychologiczne, czyli prawo do równości wszystkich ludzi, bez względu na płeć, rasę, wyznanie czy narodowość, zachowanie ciągłości między przeszłością a przyszłością, niepokój z powodu świadomości możliwej katastrofy ekologicznej oraz „przekonanie o kompatybilności ludzkich intencji duchowych, realiów psychicznych i emocjonalnych ze współczesną wiedzą naukową”[108].

Innym elementem charakterystycznym dla *epic fantasy* jest dodawanie map i glosariuszy do powieści. Ma to na celu ułatwienie orientacji w wielotomowych i wielowątkowych cyklach, gdzie ilość opisywanych bohaterów, miejsc i wydarzeń może stanowić nie lada wyzwanie czytelnicze. Powieści zyskiwały coraz większe rozmiary, co było spowodowane m.in. zainteresowaniem tematyką historiozoficzną. Widać je szczególnie w sadze *Pieśń Lodu i Ognia* (oryg. *A Song of Ice and Fire*) autorstwa George’a R.R. Martina[109]. Autor odszedł w niej od dualistycznego podziału

---

[106] Tamże, s. 93.

[107] M. Oziewicz, *Stulecie fantastyczne, stulecie fantasy: Literatura fantasy, rehabilitacja mitu, a poszukiwania nowej opowieści dla zjednoczonej ziemi,* „Culture – History – Globalization” 2007, nr 1, s. 73.

[108] Tamże, s. 76–77.

[109] Składają się na nią: *Gra o tron* (1996), *Starcie królów* (1998), *Nawałnica mieczy. Stal i śnieg* i *Nawałnica mieczy. Krew i złoto* (2000), *Uczta dla wron. Cienie śmierci* i *Uczta dla wron. Sieć spisków* (2005), *Taniec ze smokami. Część I* i *Taniec ze smokami. Część II* (2011). Saga Martina zasługuje na szczególną uwagę, ze względu na jej popularność. Dzięki serialowi (2011–2019) wyprodukowanemu przez HBO saga stała się fenomenem popkulturowym i zyskała rzeszę fanów na całym świecie. Choć zakończenie serialu nie wywołało powszechnego zachwytu, to fani wciąż oczekują od Martina dokończenia *Pieśni Lodu i Ognia* (zaplanowano 10 części; z braku kontynuacji scenarzyści serialu stworzyli własną historię opierającą się na oryginale. Najbardziej zgodny z książkowym pierwowzorem jest pierwszy sezon, dalej obie historie toczyły się niezależnie od siebie).

świata i motywu walki Dobra ze Złem. Zmienił konwencję kreacji protagonistów: pozbawieni płaszcza ochronnego, jaki dawała im walka z Absolutnym Złem, bohaterowie Martina stali się śmiertelni, tzn. niezależnie od tego, czy wydawali się być postaciami pierwszoplanowymi czy epizodycznymi – ginęli, często w makabryczny, aczkolwiek obrazowy sposób:

> Martin do tego stopnia wyzwolił się tu z gatunkowych (i w ogóle literackich) konwencji fabularnych, że wielu czytelników uważa, iż autor robi im na złość, wyrzynając pozytywnych bohaterów i pozwalając triumfować złym [...]. Historia nie ma sumienia, Historia nie zważa na dobre uczynki i czyste dusze, ani zresztą na bagaże grzechu, bo źli też triumfują nie dlatego, że są źli, lecz ponieważ akurat okazali się sprytniejsi i/lub sprzyjały im okoliczności[110].

Grzegorz Trębicki[111] na przykładzie sagi Martina przedstawił nową konwencję w *fantasy*, czyli tworzenie epickiej „powieści-rzeki", która charakteryzuje się wielotomowością i wielowątkowością. Jej tło historyczne i polityczne rozgrywających się w świecie przedstawionym wydarzeń jest szczegółowo opisane. W epickiej „powieści-rzece" autor odszedł od kreacji jednego głównego bohatera, co ma związek z wieloma wątkami zawartymi w powieści – wielowątkowość sprzyja kreacji dużej ilości protagonistów. Innymi cechami są odejście od czarno-białego, dualistycznego podziału świata na Dobro i Zło oraz zanikanie elementów nawiązujących do tradycji mitu, romansu rycerskiego i eposu bohaterskiego. Zamiast tego zauważalne są związki ze współczesną powieścią historyczną i wojenną.

3. Odmiany gatunkowe *fantasy*

W latach siedemdziesiątych pojawiają się kolejne powieści *fantasy*: *Kroniki Amberu* (oryg. *The Chronicles of Amber*) Roberta Zelaznego (1970–1991)[112], cykl *Xanth* Piersa Anthony'ego[113] (wydawany od 1977 roku), *Belgariada* Davida Eddingsa (oryg. *The Belgariad,* 1982–1984)[114] czy *Mgły Avalonu* Marion Zimmer Bradley (oryg. *The Mists of Avalon*, 1982). W 1983 roku ukazał się pierwszy tom należący do cyklu Świat Dysku Terry'ego Pratchetta – *Kolor Magii* (oryg. *The Colour of Magic*). Nie ograniczając się wyłącznie do gatunku *fantasy*, należy wspomnieć również

[110] J. Dukaj, *Historia i magia*, „Nowa Fantastyka" 2003, nr 3, s. 71.
[111] G. Trębicki, dz. cyt., s. 111–112.
[112] *Kroniki Amberu* tworzą 2 cykle: *Kroniki Korwina*: *Dziewięciu książąt Amberu* (1970), *Karabiny Avalonu* (1972), *Znak Jednorożca* (1975), *Ręka Oberona* (1976), *Dworce Chaosu* (1978)) oraz *Kroniki Merlina* (*Atuty Zguby* (1985), *Krew Amberu* (1986), *Znak Chaosu* (1987), *Rycerz cieni* (1989), *Książę Chaosu* (1991)).
[113] Wydawany od 1977 roku. Na chwilę obecną liczy 43 tomy.
[114] Do cyklu *Belgariada* należą: *Pionek proroctwa* (1982), *Królowa magii* (1982), *Gambit magika* (1983), *Wieża czarów* (1983), *Ostatnia rozgrywka czarodziejów* (1984).

o pozycjach należących do ogólnie pojętej fantastyki, ale mających wpływ na rozwój i odbiór utworów fantastycznych: *Kroniki wampirów* Anne Rice (oryg. *The Vampire Chronicles*, 1976–2016), *Opowieść Podręcznej* Margaret Atwood (oryg. *The Handmaiden's Tale* 1985), *Dobry Omen*, będący zwieńczeniem współpracy Neila Gaimana i Terry'ego Pratchetta (oryg. *The Good Omen* 1990), trylogia *Mroczne Materie* Philipa Pulmana[115] (oryg. *His Dark Materials*, 1995–2000), *Nigdziebądź* (oryg. *Neverwhere*, 1996) i *Amerykańscy bogowie* (oryg. *American* Gods, 2001) Neila Gaimana, pierwsza część cyklu o Harrym Potterze – *Harry Potter i Kamień Filozoficzny* J.K. Rowling (oryg. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 1997), cykl o Sookie Stackhouse autorstwa Charlaine Harris (oryg. *The Southern Vampire Mysteries*, 2001–2013), seria *Zmierzch* Stephenie Meyer (oryg. *The Twilight*, 2005–2008)[116], trylogia *Igrzyska śmierci*[117] Suzanne Collins (oryg. *The Hunger Games*, 2008–2010) oraz *Kirke* Madeline Miller (2018).

Wymienione utwory, pokazują kolejną cechę charakterystyczną dla literatury *fantasy* tj. tworzenie cykli powieściowych. Rzadko bywa, by powstała tylko jedna powieść. Jest to związane z tendencją autorów do powracania do już wykreowanego przez nich świata przedstawionego, dokładnie opisanego, posiadającego szczegółową topografię i historię oraz narratora często pełniącego ważną funkcję w utworze. Tendencja ta związana jest również z komercjalizacją literatury[118], czego idealnym przykładem są cykle z gatunku *fantasy*:

> *Fantasy* ma swą pewną i niezawodną grupę konsumencką i dba wyłącznie o gusta tejże. Najlepszym przykładem na takie dbanie o gusta są słynne cykle, seriale *fantasy*, potworne kobyły o zatrważającej liczbie odcinków[119].

Wraz ze wzrostem popularności *fantasy*, pojawiało się coraz więcej podgatunków. *Fantasy*, poddawana licznym modyfikacjom, stała się gatunkiem synkretycznym, łączącym w sobie wiele elementów, o czym świadczy mnogość wciąż powstających podgatunków.

---

[115] Do trylogii *Mroczne Materie* zalicza się: *Zorza Północna* (znana bardziej pod tytułem *Złoty Kompas*, będącym dosłownym tłumaczeniem z języka angielskiego) (1995), *Magiczny Nóż* (1997), *Bursztynowa luneta* (2000).
[116] Cztery części tej sagi to: *Zmierzch* (2005), *Księżyc w nowiu* (2006), *Zaćmienie* (2007), *Przed świtem* (2008).
[117] Są to: *Igrzyska śmierci* (2008), *W pierścieniu ognia* (2009), *Kosogłos* (2010).
[118] B. Kruk, *Współczesna literatura fantastyczna wobec problematyki cyklu literackiego,* „Pamiętnik Literacki" 2010, Z. 2, s. 141.
[119] A. Sapkowski, *Piróg, czyli...*, s. 78.

W każdej dekadzie dużym zainteresowaniem cieszy się inna odmiana *fantasy*, jednak do najbardziej popularnych wciąż należą *epic* i *heroic fantasy*, które również uległy zmianom, ponieważ autorzy wykazywali chęć odejścia od Howardowskiego i Tolkienowskiego wzorca. Konwencja *fantasy* daje dużo możliwości interpretacyjnych oraz nie ogranicza twórczo pisarzy.

Gatunek *fantasy* przysparza wiele problemów klasyfikacyjnych i typologicznych. Podążając za myślą Małgorzaty Tkacz[120], „ze względu na odniesienia świata przedstawionego do rzeczywistości literackiej", wyróżnia się dwa typy *fantasy*: *high fantasy* oraz *low fantasy*.

Cechami charakterystycznymi pierwszego typu są: archetypowy pojedynek sił Dobra z siłami Zła, motywy inicjacyjne, tworzenie egzomimetycznego świata oraz podniosły styl narracji. Istotna jest również kreacja głównego protagonisty, która oparta jest na poniższym schemacie:

> niezwykła sierota lub odznaczający się nadprzyrodzonymi zdolnościami „odszczepieniec" w dobrej rodzinie, w wyniku działania nieznanych, przerażających go sił, opuszcza miejsce dotychczasowego pobytu, aby podjąć wyzwanie stawiane mu przez przeznaczenie. [...] W czasie podróży bohater zyskuje wiedzę o swojej przeszłości, a razem z nią siłę i pewność siebie potrzebną do wykonania zadania[121].

Mimo wypełnienia swojej misji, np. odnalezienia prawdziwej miłości po drodze, bohater rzadko kiedy „żyje długo i szczęśliwie" i odchodzi ze swego świata.

Według badaczki, jest dziewięć cech typowych dla konwencji *high fantasy*:

- *quest*, którego wypełnienie będzie miało wpływ na losy świata;
- występowanie nieludzkich ras;
- istnienie mitologicznych istot;
- kreacja świata przedstawionego na podstawie średniowiecznych realiów oraz społeczeństwa ukształtowanego według systemu feudalnego;
- magia jako zjawisko typowe dla danego świata przedstawionego, będąca prawem natury oraz elementem porządku świata;
- motyw upadku tyranii jako kluczowy moment dziejowy, zmieniający dotychczasowy porządek;
- walka Absolutnego Dobra z Absolutnym Złem;

[120] M. Tkacz, dz. cyt., s. 37–52.
[121] Tamże, s. 37.

- istnienie przepowiedni, zapowiadającej „nadejście „mrocznych dni", lecz niosąca ze sobą nadzieję w postaci zbawcy [...][122];
- przeznaczenie sterujące losami bohaterów.

Obecność bądź niewystępowanie wymienionych wyżej czynników są kluczowe dla określenia przynależności do danego podgatunku *fantasy*. Odmiany, które według badaczki przynależą do *high fantasy* to: *fairytale*, *mythic* oraz opisane już wcześniej *science* i *heroic fantasy*. Jak łatwo zauważyć – *high fantasy* bazuje na modelu *epic fantasy* opierającym się na trylogii Tolkiena.

Fairytale fantasy, czyli baśń współczesna, skierowana do dorosłego czytelnika, często przesycona jest wątkami erotycznymi i przemocą[123]. W *mythic fantasy* kreacja świata przedstawionego ściśle wiąże się ze światami mitologicznymi, występują tutaj bohaterowie i bóstwa znani z mitów[124]. Mitologia nordycka, celtycka i germańska stanowią najczęściej wykorzystywane źródło inspiracji, jednak w ostatnich latach wzrosła również popularność mitologii i kultury słowiańskiej, co przyczyniło się do powstania tzw. *slavic fantasy*, szczególnie popularnej w Polsce i Rosji.

Drugi typ, czyli *low fantasy*, posiada następujące wyznaczniki: akcja utworu rozgrywa się w realistycznym świecie, w którym pojawia się protagonista o nadzwyczajnych zdolnościach: „Bohater, tak jak w *high fantasy*, nie jest nikim szczególnym na początku wydarzeń fabularnych, a nabiera znaczenia w ich trakcie"[125]. W *low fantasy* pojawia się również motyw przejścia ze świata rzeczywistego do fantastycznego, jak to miało miejsce m.in. w *Opowieściach z Narnii* Lewisa.

Do gatunków należących do tego typu *fantasy* można dodać: *contemporary*, *urban*, *historical*, *mannerpunk*, *comic*, *dark*, *romantic*[126] i *bangsian fantasy*.

Contemporary fantasy nosi również miano *modern-day fantasy*, czyli nowoczesnej bądź lokalnej (*indigenous*). Fabuła osadzona jest w świecie współczesnym, w którym protagonista odkrywa istnienie świata magicznego, ukrywającego się „pod podszewką tej rzeczywistości i przenikającą do niej z alternatywnie istniejącego świata przez mniej lub bardziej określone szczeliny"[127]. Autorzy często opisują znane im realia, próbując oddać lokalną atmosferę opisywanych

[122] Tamże, s. 41.
[123] Tamże, s. 42.
[124] Tamże, s. 44.
[125] Tamże, s. 40.
[126] Więcej na ten temat w drugim rozdziale.
[127] M. Tkacz, dz. cyt., s. 46.

miejsc. Utwory należące do tego podgatunku przeważnie mają pozytywny wydźwięk, dominuje tu „atmosfera afirmacji życia i sił witalnych”[128].

Urban fantasy jest blisko spokrewniona z *contemporary fantasy*. Akcja rozgrywa się w dużym mieście, będącym tłem dla wydarzeń, lecz nie muszą to być czasy współczesne[129]. W *historical fantasy* wydarzenia rozgrywają się na tle danej epoki historycznej czy przełomowych wydarzeń historycznych. Do realiów historycznych wplatane są motywy wzięte żywcem z fantastyki, czyli postaci mityczne czy magia[130]. Fabuła powieści z gatunku *mannerpunk* (zwany też *fantasy of manners*) umieszczona jest w XIX wieku, a źródłem inspiracji są m.in. powieści awanturnicze Alexandra Dumasa czy utwory Jane Austin[131]. Idealnym przykładem jest *Duma i uprzedzenie i zombie* autorstwa Setha Grahame-Smitha, który w ramach zabawy z ponadczasowym dziełem Austin, dodał do kanonicznej fabuły epidemię zombie.

Celem *comic fantasy* jest rozbawienie czytelnika. Często utwory pisane w tej konwencji mają charakter parodystyczny i rozgrywają się w świecie stworzonym przez innego autora. Czołowym przedstawicielem tego gatunku był Terry Pratchett, autor czterdziestu jeden powieści rozgrywających się w Świecie Dysku[132].

Dark fantasy jest gatunkiem synkretycznym, łączącym elementy fantastyki grozy (horroru) i *fantasy*. Pojawiają się tutaj postaci takie jak upiory, wilkołaki czy wampiry, kierujące się ludzką motywacją. Do najpopularniejszych przedstawicielek tego gatunku należała Ann Rice i jej cykle: *Kroniki wampirów*, *Nowe kroniki wampirów*, *Dzieje czarownic z rodu Mayfair*[133]. Natomiast *bangsian fantasy* jest odmianą „której fabułę umieszczono w zaświatach znanych z wizji eschatologicznych różnych religii” [134].

Mimo różnorodności gatunkowej, zarówno *fantasy*, jak i *science fiction* uległy skostnieniu w odniesieniu do formy. Autorzy powielali wciąż te same schematy i nie wprowadzali modyfikacji do gatunku:

> Wydaje się, że zapoczątkowane po 2000 roku odchodzenie od „klasycznych” form *fantasy* stanowi forpocztę innego spojrzenia na poszczególne konwencje, do literatury określanej po prostu jako proza fantastyczna. Powodem tego jest, jak się wydaje, skostnienie form *fantasy* i *science fiction*. Słusznym i naturalnym zatem rozwiązaniem, jak wskazuje Andrzej

[128] Tamże.
[129] Tamże, s. 44–47.
[130] Tamże, s. 49.
[131] Tamże, s. 47.
[132] Tamże, s. 49.
[133] Tamże, s. 50.
[134] Tamże, s. 51.

> Zgorzelski, jest przekraczanie i łamanie tych granic. W wyniku tego otrzymujemy szereg różnorodnych utworów powiązanych z większością znanych odmian fantastyki[135].

Autorzy przestali ograniczać się gatunkowo, starali się odchodzić od tzw. klasycznych form *fantasy.* Przykładem może być pojawienie się historii alternatywnej, gatunku wykraczającego poza granice typowej *fantasy* i będącego efektem połączenia historii i fantastyki. Jest to odmiana inspirowana przełomowymi wydarzeniami, mającymi ogromny wpływ na polityczne i społeczne ukształtowanie świata. W *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* znajdujemy następującą definicję tego terminu:

> Historia alternatywna — fikcyjny przebieg zdarzeń dziejowych w mniejszym lub większym stopniu zbliżony do faktów znanych z autentycznej historii. Mechanizm historii alternatywnej polega na pokazywaniu innych wariantów procesu historycznego, zapoczątkowanych wydarzeniami fikcyjnymi, które aczkolwiek możliwe, w istocie się nie ziściły. Jest więc taki sam jak w eksperymencie myślowym fantastyki naukowej, ponieważ sprowadza się do odpowiedzi na pytanie, co by było, gdyby… Materiałem jednakże, z którego budowany jest świat przedstawiony utworu, są realia historyczne, a celem owych zabiegów — poznanie ukrytych sprężyn[136].

Magdalena Wąsowicz[137] wymieniła następujące funkcje tego podgatunku: kompensacyjną, historiozoficzną, rewizyjną, edukacyjną, poznawczą, polityczno-społeczną, rozrywkową. Celem gatunku może być pogłębienie wiedzy historycznej czytelnika, czego efektem jest głęboka i najczęściej pesymistyczna refleksja:

> Autorzy nawiązując do licznych wydarzeń historycznych i kulturowych, edukują czytelników, a utwory tego typu pełnią funkcję poznawczą. Historie alternatywne podejmujące problematykę polityczno-społeczną są komentarzem do przeszłości, ale jednocześnie odnoszą się do bardzo aktualnej, współczesnej rzeczywistości[138].

Omówieniu wszystkich odmian fantastyki można by poświęcić wielotomowe monografie:

> *Fantasy,* podobnie jak realizm magiczny czy *science fiction*, jest mgławicą zróżnicowanych gatunków w galaktyce owej fantastyczności. Od innych mgławic różni się jednak tym, że zawiera gatunki i dzieła, które pod względem popularności, możliwości adaptacyjnych, zasięgu i wpływu na wyobraźnię odbiorców przyćmiewają większość współczesnych oraz historycznych konwencji i wytworów literackich[139].

---

[135] Tamże, s. 161.
[136] Hasło: *Historia alternatywna,* w: A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 300.
[137] M. Wąsowicz, *Historie alternatywne w literaturze, typologia, tematyka, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2016, t. LIX z. 2, s. 91–105.
[138] L. Wieczorek, *Zmiana preferencji czytelniczych w zakresie gatunków fantasy na podstawie analizy porównawczej ankiet z 2011 i 2020 roku*, „Prace Literaturoznawcze" 2020, nr 8, s. 267.
[139] M. Oziewicz, dz. cyt., nr 1, s. 70.

Fantasy ze względu na swoje zróżnicowanie gatunkowe jest trudnym przedmiotem badań literackich, uniemożliwiającym jednoznaczną interpretację i sformułowanie kilkuzdaniowej definicji. Początkowo miała pełnić funkcję rozrywkową, jednak autorzy pod płaszczem fantastyczności, często przemycają kwestie dotyczące psychologii, społeczeństwa, polityki czy historii. Poetyka, którą posługuje się szeroko definiowana fantastyka, stanowi medium umożliwiające wypowiedzenie się na tematy trudne. Płaszcz fantastyczny przemyca dyskusje dotyczące tematyki społecznej, dyskryminacji płciowej czy rasistowskiej. Daje autorom możliwość wypowiedzenia się na tematy społeczne, polityczne czy ekologiczne w formie bardziej przystępnej dla przeciętnego czytelnika:

> Nic dziwnego, że książki z tego gatunku są dla swoich autorów, a często i dla odbiorców, czymś więcej niż beletrystyką; są osobistymi, poetyckimi manifestami o tym, co nadaje sens ludzkiemu życiu i zaangażowaną refleksją o miejscu człowieka we wszechświecie. W tym sensie, jak twierdzili Lewis i Tolkien, *fantasy* mitopoetyczna aspiruje do zaspokojenia tych potrzeb psychologicznych i estetycznych, które są kluczowe dla ludzkiej równowagi psychicznej, ale są zaniedbane lub marginalizowane w większości współczesnej literatury[140].

I właśnie te funkcje gatunku, dające autorkom i autorom swobodną możliwość przedstawienia swoich poglądów, wizji czy opinii są kluczowe dla tej rozprawy.

[140] Tamże, s. 73.

Rozdział 2.

Fantastyka kobieca na świecie

1. Wpływ poglądów feministycznych na obraz kobiecej literatury fantastycznej

Literatura fantastyczna niemalże od początku swojego istnienia dawała autorom możliwość krytyki społeczeństwa, w którym żyli. Reagowała od razu na nowo powstałe teorie czy postępujące zmiany w świadomości[141]. Poprzez wątki fantastyczne autorzy wypowiadali się na temat otaczającej ich rzeczywistości, czego często ze względu m.in. na cenzurę polityczną, nie mogli zrobić w innej formie. Nie da się również ukryć, że „zarówno autor, jak i odbiorcy jego twórczości poprzez tekst literacki ewokują świat, w którym żyją i z którym się utożsamiają"[142]. Literatura popularna obejmująca piśmiennictwo określane mianem fantastyki, będąca wolnym głosem pokoleń, łamała tabu obyczajowe, zwalczała powszechnie panujące konwenanse, stała w opozycji do głównego obiegu literackiego, również kształtując aksjomaty[143]. Trzeba pamiętać, że istotny wpływ na wymowę tekstu literackiego ma zazwyczaj społeczeństwo oraz czas historyczny, w sposób jawny współtworząc kulturę zarówno wysoką, jak i niską, czyli masową:

> Podobnie kształtuje się zapotrzebowanie czytelnicze, bez wątpienia sprzężone z ogólnymi nastrojami i trendami poszczególnych epok, okresów historycznych, sytuacją polityczną, socjalną i tym podobnymi aspektami. Analogicznie można rozpatrywać kreowanie konkretnych postaci literackich, przypisywanie im tych, a nie innych cech i funkcji [144].

Kultura masowa jest ogólnie dostępna i popularyzowana wśród odbiorców, a jej nośnikiem są środki masowego przekazu. Charakteryzuje się ponadlokalnym zasięgiem, obejmującym ponadnarodowe, a nawet globalne grupy uczestników. Często jest przeciwstawiana tzw. kulturze wysokiej, egalitarnej, do której dostęp jest ograniczony. Kultura popularna nastawiona jest na masową produkcję i standaryzację jej treści oraz

[141] D. Materska, *Kwestia płci,* https://rb.gy/fyjchh [dostęp: 18.08.2020].
[142] R. Sitniewska, *Współczesny wizerunek kobiety w kulturze masowej na przykładzie literatury fantasy. Stereotyp kobiety na tle polskich przemian społeczno-kulturowych XX wieku,* „Okolice" 2009, t. 7, s. 7.
[143] Tamże, s. 13.
[144] Tamże s. 7.

tendencję do unifikacji gustów odbiorców. Dzięki rozwojowi elektronicznych środków przekazu, kultura masowa jest powszechnie dostępna[145], stała się medium odzwierciedlającym wszelkie zmiany światopoglądowe i społeczne. Jej powszechność daje możliwość kreowania nowych standardów i prądów przez twórców, którzy jednocześnie im się podporządkowują. W tej sytuacji wytwory kultury masowej wpływają na kształtowanie wizerunku kobiecości. Podpowiadają sposób definiowania współczesnej kobiety, interpretują jej problemy i wyznaczają drogi postępowania w świecie:

> Media generują nowe standardy w myśleniu człowieka o sobie i o innych, tworzą pewien rodzaj ułudy, któremu chcąc nie chcąc społeczeństwo w jakimś stopniu zaczyna się podporządkowywać, nie zawsze świadomie naśladując wzorce propagowane przez gazety i telewizję...[146].

Szeroko rozumiane pojęcie kobiecości zmieniało się wielokrotnie na przestrzeni wieków[147]. W każdym stuleciu obowiązywały inne standardy piękna kobiety i zmieniała się moda. Osoby starające się sprostać powszechnie panującym trendom i dopasować swój wizerunek do oczekiwań społeczeństwa, często podejmowały działania negatywnie wpływające na ich zdrowie, a czasem na ich życie. Wiele kobiet próby poprawienia swojego wyglądu i starania o dopasowanie się do standardów piękna danej kultury, przypłaciło życiem. W Chinach, między X a XX wiekiem, małym dziewczynkom i niektórym dorosłym kobietom krępowano i okaleczano stopy, ponieważ małe stópki oznaczały wysoki status społeczny. Przez stulecia na europejskim dworach i salonach kobiety wciskały się w gorsety, ścigając się o najmniejszy obwód w talii. Już w XIX wieku poddawały się operacjom usunięcia żeber, tylko po to, by zmniejszyć ilość centymetrów w obwodzie. W XIX wieku do farbowania tkanin stosowano nawet arszenik, gdyż konkretny odcień zieleni był wtedy popularny. Wiele osób w wyniku zatrucia zmarło.

---

[145] Zob. M. Juza, *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów*, w: *Oblicza nowych mediów*, red. A. Ogonowska, Kraków, 2011, s. 11–30; J. Kłoskowska, *Krytyka i obrona*, Warszawa 1980; T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe*, Warszawa–Kraków 1999.

[146] R. Sitniewska, dz. cyt., s. 10.

[147] Badania nad pojęciem „męskości" i „kobiecości" prowadziła m.in. Sandra Bem. Badaczka zaproponowała nowe podejście do kategorii płci i „niektóre osoby przejawiają zarówno cechy uważane za męskie, jak i te, które postrzega się jako typowo kobiece. Połączenie u jednej osoby cech oraz zachowań właściwych dla jednej i drugiej płci, Bem określiła mianem androgynii psychicznej" (zob. A. Lipińska-Grobleny, *Komunikacja w małżeństwie a zadowolenie ze związku – różnicująca rola schematów płci*, „Kwartalnik Naukowy Fides et Ratio" 2022, nr 2(50), s. 3; S.L. Bem, *The measurement of psychological androgyny*, „Journal of Consulting and Clinical Psychology" 1974, nr 42, s. 155–162).

Równocześnie lata walki o emancypację przyniosły kobietom możliwość uczestniczenia w życiu politycznym, uzyskanie równych praw z mężczyznami, dostęp do edukacji, rewolucję seksualną czy niezależność. Może się wydawać, że przestano traktować je przedmiotowo, lecz gdy przyjrzymy się dominującemu w mediach masowego przekazu wizerunkowi kobiet, okazuje się, że w dalszym ciągu płeć żeńska mieści się w ściśle określonych ramach:

> Kobieta, mimo że wyemancypowana i niezależna, zaskakująco często zostaje zdegradowana do roli przedmiotu seksualnego pożądania, a presja, by utrzymać nienaganny wygląd, urasta do niepokojących rozmiarów. Ponadto, istnieje tendencja do gloryfikowania młodości [...]. Co za tym idzie, od współczesnej kobiety wymaga się, by była zmysłowa, piękna i wiecznie młoda – to nadaje jej swego rodzaju prestiż i powszechną aprobatę w społeczeństwie [148].

Jest to szczególnie widoczne w kulturze masowej, która promuje określone standardy piękna, zarówno w kinematografii, jak i w literaturze.

Początkowo w literaturze fantastycznej dominował wizerunek kobiet kreowany z męskiego punktu widzenia. Bohaterki były piękne, skąpo ubrane i uległe oraz pełniły stereotypowe role społeczne. Jeśli w utworze pojawiała się postać matki, to jej głównym zajęciem były obowiązki domowe oraz wychowywanie dzieci. Młode i piękne bohaterki stanowiły tło dla heroicznych czynów protagonisty lub motor napędowy wydarzeń. Po pokonaniu antagonisty, bohater zdobywał serce ocalonej niewiasty (oczywiście dziewicy), która z dziewczyny w opałach zmieniała się w zmysłową kochankę. Jednak, gdy w latach sześćdziesiątych coraz więcej kobiet zaczęło tworzyć fantastykę, to ten obraz zaczął się zmieniać. Feminizacja *fantasy* ma związek z falami feminizmu, pojawiającymi się na Zachodzie.

Feminizm nie jest zjawiskiem jednorodnym. Ze względu na zaangażowanie w kobiecą problematykę wyróżnia się feminizm socjopolityczny[149] i akademicki[150], natomiast patrząc przez pryzmat stopnia zaangażowania w walkę z opresją mężczyzn, można wymienić m.in. feminizm radykalny[151] i liberalny[152].

---

[148] Tamże, s. 10–11.

[149] Feminizm socjopolityczny jest pierwszą odmianą feminizmu, a jego początek przypada na XVIII wiek. Ten ruch feministyczny ma charakter społeczny i polityczny a jego celem jest walka z dyskryminacją kobiet i przejawami nierówności społecznej (zwłaszcza z nierównością wobec prawa) i kulturowej (zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 392).

[150] Feminizm akademicki ma charakter intelektualny i tworzy podstawę myślową dla feminizmu socjopolitycznego. Jego celem jest interpretacja wszelkich zjawisk związanych z sytuacją kobiet. Feminizm akademicki jest kierunkiem interdyscyplinarnym, jednak głównie przenikał literaturoznawstwo, socjologię, psychologię, antropologię, historię, kulturę, sztukę i inne nauki humanistyczne (zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 392).

[151] Feminizm radykalny tworzyły grupy kobiet wyzwolonych. Jedną z organizacji założyła Ti-Grace Atkinson w 1968 roku, „a jej działania mały na celu głównie poszerzenie świadomości kobiet na temat

Tendencje feministyczne o charakterze społeczno-politycznym pojawiły się w Anglii już w XVIII wieku:

> Impulsem do powstania tego ruchu stały się gwałtowne zmiany w sferze gospodarczo-ekonomicznej, w wyniku których polepszenie się warunków bytowych, paradoksalnie, spowodowało pogorszenie sytuacji kobiet, a rozwój kapitalizmu i proces industrializacji okazał się przyczyną odsuwania kobiet od życia publicznego[153].

Pierwsze feministki skupiły się na problemie zawężania społecznej przestrzeni działalności kobiet. Mary Wollstonecraft, autorka *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), uważała, że poprawa sytuacji kobiet jest możliwa dzięki zrównaniu szans edukacyjnych oraz krytykowała model wychowania Jeana Jacques'a Rousseau, który bazował na preferencjach męskiego punktu widzenia[154].

Działalność amerykańskich i angielskich sufrażystek oraz emancypantek przyczyniła się do powstania pierwszej fali feminizmu, która miała miejsce na przełomie XIX i XX wieku i trwała do początku lat sześćdziesiątych. W tym czasie dominowała działalność o charakterze politycznym i społecznym oraz walka o uzyskanie równych praw dla kobiet i mężczyzn. Jednym z największych osiągnięć tego okresu była uchwalona w 1848 roku *Deklaracja Uczuć*[155] wzorowana na *Deklaracji Niepodległości*. Natomiast w 1920 roku przyjęto 19. poprawkę o równości płci do Konstytucji Stanów Zjednoczonych[156].

Niezwykle istotnym głosem z tego okresu jest praca Simone de Beauvoir *Druga płeć* (oryg. *Le deuxième sex*) z 1949 roku, z której pochodzi słynne sformułowanie „nikt nie rodzi się kobietą, lecz się nią staje”[157], zwracające uwagę na procesy konstruowania „kobiecości”[158]. Według badaczki „poczucie własnej tożsamości tkwi w specyfice

---

mechanizmów opresywności struktur społecznych oraz gruntowną analizę przejawów patriarchalizmu i dominacji męskiej we wszystkich dziedzinach życia” (A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 396). Przedstawicielki radykalnego feminizmu przejawiały bardzo agresywne zachowania w stosunku do mężczyzn oraz uciekały się do radykalnych środków.

[152] Najsłynniejszą grupą przedstawicielek feminizmu liberalnego była *National Organization for Women* (NOW) założona w 1966 przez Betty Friedan. Organizacja zrzeszała przede wszystkim białe kobiety o liberalnych poglądach politycznych i aktywne zawodowo. Głównym założeniem frakcji była walka o równe szanse w edukacji i gospodarce (zob. *National Organization for Women,* https://www.britannica.com/topic/National-Organization-for-Women [dostęp: 14.02.2022]).

[153] A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., Kraków 2006, s. 394.

[154] Tamże.

[155] W *Deklaracji Uczuć* zawarto zagadnienia dotyczące niezbędnych reform życia rodzinnego oraz nadania kobietom prawa do publicznych wypowiedzi.

[156] K. Czeczot, *Nieswoim głosem. Widmo spirytyzmu krąży nad feminizmem*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 355.

[157] S. de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003.

[158] A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 395.

kobiecego ciała, traktowanej w sposób metafizyczny”[159]. Beauvoir w swoich badaniach skupiła się na kobietach i ich sposobach doświadczania świata oraz krytykowała dotychczasową, czyli androcentryczną, tradycję filozoficzną:

> Bardzo inspirująca okazała się teza de Beauvoir głosząca, że wartości tworzone przez mężczyzn, a także zachowania męskie stanowią w kulturze patriarchalnej pozytywną normę kulturową, zaś kobieta zawsze skazana jest na status „innej”, a więc że fundamentalna alienacja jest nieodłącznym wyznacznikiem jej kondycji[160].

Czas drugiej fali[161] feminizmu przypadł na lata sześćdziesiąte, siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XX wieku. Za jej umowny początek uważa się rok 1963, czyli datę wydania książki Betty Friedan *The Feminine Mistique*[162]. W latach sześćdziesiątych również ukazywały się artykuły Glorii Steinem, pisarki i dziennikarki, która dokonała rewizji stereotypów kobiecości i tożsamości kobiety. Ważnym wydarzeniem historycznym było uchwalenie Ustawy o Prawach Obywatelskich przez Kongres Stanów Zjednoczonych, w której w 7. poprawce zawarto zakaz dyskryminacji ze względu na płeć, rasę, kolor, przekonania religijne oraz przynależność narodową. Zapewnienie prawnej ochrony wszystkim dyskryminowanym w społeczeństwie było największym sukcesem drugiej fali. Natomiast w 1970 roku opublikowano książkę Kate Millet *Sexual Politics*, w której autorka zanalizowała źródła opresji kobiet w sferze instytucjonalnej i prywatnej. Według badaczki przyczyna tego stanu tkwiła w systemie patriarchalnym, „określającym relację między płcią biologiczną i kulturową, [badaczka – L.W.] wykazywała także polityczne uwarunkowania ról płciowych oraz analizowała mechanizmy władzy wpisane w relacje mężczyzna – kobieta”[163]. Z kolei Pat Mainardi, autorka *The Politics of Housekeeping*, stwierdziła, że źródła dyskryminacji kobiet w sferze publicznej znajdują się „w życiu domowym jako miniaturze relacji społecznych”[164]. Dzięki działalności feministek drugiej fali zapoczątkowano zmiany w istniejącym porządku społecznym i w postrzeganiu ról płciowych. Podczas pierwszej fali dążono do zniesienia różnic płciowych i uzyskaniu uniwersalistycznej perspektywy. Natomiast podczas drugiej fali dominowała perspektywa różnicy płciowej: „kobieta

[159] K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku*, Kraków 2012, s. 46.
[160] A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 395.
[161] Marsha Weinman Lear w 1968 roku wprowadziła termin „druga fala” w tytule tekstu *The Second Feminist Wave*, który został opublikowany w marcu 1968 roku w „New York Times Magazine”.
[162] Betty Friedan zwróciła uwagę na proces mistyfikacji, któremu podlegają Amerykanki, próbując dostosować się do wymogów idealnej kobiecości. Autorka też jako jedna z pierwszych podjęła się krytyki mizoginii w badaniach Zygmunta Freuda (zob. O. Cielemęcka, *Dekonstruując mit kobiecości*, „Etyka” 2012, 45, s. 133–136).
[163] A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 397.
[164] Tamże,, s. 397.

przestała być określana w relacji do mężczyzny (jako kategorii uniwersalnej), ale ze względu na swoją wartość, swoje cechy i wynikające stąd możliwości rozwoju”[165].

Zwrot ku kobiecości zapoczątkował nową odmianę feminizmu – feminizm akademicki, który rozwijał się jednocześnie z drugą falą feminizmu socjopolitycznego[166]. Jedną z prekursorek tego ruchu była Florance Howe, nauczycielka z Missisipi, która w 1964 roku zanalizowała program nauczania w szkołach i podjęła krytykę szkolnej podstawy programowej, tworzonej przez białych mężczyzn w USA[167].

Studia kobiece (*women's studies*) w dyskursie akademickim pojawiły się w latach siedemdziesiątych w Anglii oraz Stanach Zjednoczonych i rozwijały się w Europie Zachodniej wraz z Nowym Ruchem Kobiecym. Ta inicjatywa powstała w wyniku niezadowolenia kobiet z rewolucji kulturowej[168], która miała miejsce w roku 1968[169]. Badania kobiece nastawione były na gromadzenie interdyscyplinarnej wiedzy dotyczącej sytuacji kobiet w historii, kulturze, polityce i w społeczeństwie oraz na analizie kobiecych dziejów i doświadczeń[170].

Akademicka krytyka feministyczna, która rozwinęła się na gruncie badań kobiecych, polegała na analizie i odbiorze dzieła literackiego, języka i instytucji badań literackich z punktu widzenia doświadczenia kobiety[171]. W latach siedemdziesiątych krytyka feministyczna przyczyniła się do rewindykacji badań miejsca i statusu kobiet w historii, kulturze oraz w obszarze polityczno-społecznym[172]. Celem tych badań było „ponowne określenie, a raczej zdefiniowanie kobiety i tzw. „kobiecości” bez odniesień do dotychczasowych definicji, określeń leżących u podstaw relacji władzy społeczeństwa, które jest zorganizowane wokół osi wyznaczanej dualizmem płci: kobiecości i męskości”[173]. Analizowano i opisywano historię kobiet, oraz ich miejsca i role w nauce, sztuce, filozofii i społeczeństwie. Druga fala zakładała, że:

> świadomość ucisku oraz wykorzystywania kobiet w sferze prywatnej i publicznej połączona jest ze świadomym działaniem politycznym podjętym przez kobiety w celu zmiany tej sytuacji. Podejście to implikuje, że na pewnym podstawowym poziomie refleksji feministycznej istnieje

[165] Tamże.
[166] Tamże, s. 399.
[167] Tamże.
[168] Rewolucja kulturowa nie przyniosła zmian sytuacji polityczno-społecznej kobiet oraz nie przełamała stereotypów płciowych i tradycyjnych ról społecznych w środowisku patriarchalnym.
[169] K. Majbroda, dz. cyt., s. 44.
[170] A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 400.
[171] Tamże, s. 399.
[172] K. Majbroda, dz. cyt., s. 44–45.
[173] Tamże, s. 45.

> jedność interesów kobiet, o które należy walczyć. Zakłada także istnienie pewnej wspólnej tożsamości kobiet, która jest zdominowana przez mężczyzn jako grupę społeczną[174].

W literaturoznawstwie studia kobiece skupiały się na analizie tekstów źródłowych na temat twórczości i biografii pisarek zapomnianych lub pominiętych w głównym obiegu literatury oraz reinterpretacji dzieł kobiet. Krytyka feministyczna czerpała z wielu nurtów teorii literatury, m.in. z psychoanalizy, strukturalizmu, dekonstrukcjonizmu czy z badań kulturowych[175]: „Krytyka feministyczna, która wyodrębniła się na gruncie badań kobiecych, przyniosła nowe interpretacje, i to zarówno literatury tworzonej przez kobiety, jak i literatury w ogóle, ale czytanej na nowo z feministycznej perspektywy”[176].

Arachnologia to odmiana krytyki feministycznej zaproponowana przez Nancy K. Miller, którą można rozpatrywać jako metaforyczną ideę kobiecego procesu twórczego. Ta idea powstała w wyniku polemiki Miller z hyfologią Rolanda Barthes'a:

> Tekst jest tkaniną; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnych sieci. Jeśli lubimy neologizmy, możemy określić teorię tekstu jako „hyfologię” („hyfos” to tkanina i sieć pajęcza) [177].

Barthes utożsamiał produkowanie tekstu z tkaniem, jednak Miller nie zgadzała się z nim w kwestii znikania pająka w pajęczynie, czyli zatraty autora w tekście. Koncepcja Barthes'a zakładała, że tekst ulega „wyswobodzeniu i wyzwoleniu od swojego producenta (a zarazem upodmiotowieniu), by stworzyło się wolne miejsce dla czytelnika”[178]. Nancy K. Miller podkreśliła również, że słynna teoria dekonstrukcjonizmu śmierci autora Barthes'a może odnosić się wyłącznie do autora-mężczyzny, a nie autorki-kobiety, która dopiero co pojawiła się w tradycji historycznoliterackiej[179].

W mitologii greckiej Arachne była genialną tkaczką, przemienioną przez zazdrosną Atenę w pająka, dzięki czemu stała się symbolem kobiety-twórczyni oraz „bohaterką poszukiwań odpowiedzi na pytanie o kształt i pochodzenie tekstu

---

[174] K. Majbroda, dz. cyt., s. 48.
[175] Zob. K. Kujawińska-Courtney, *Feministyczna krytyka literacka: teorie i praktyki*, „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 3, s. 99–113.
[176] A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 401.
[177] R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997, s. 92.
[178] A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 410.
[179] K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne: feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 31.

kobiecego”[180]. Użyta przez autorkę metafora „tkania pajęczej sieci i kobiety-pisarki jako pajęczycy, podkreślać miała związek pisarek z tkanymi przez nie tekstami, a także naznaczenie tych tekstów własną cielesnością”[181]. Koncepcja Miller ukazywała charakterystyczną dla kobiecego pisarstwa łączność życia codziennego z twórczością oraz krytykowała dualizm między podmiotem i przedmiotem popularny w myśli zachodniej:

> Polemiczny wobec Barthesa głos Miller bardzo wyraźnie ilustruje toczony w początkach lat osiemdziesiątych spór między anglo-amerykańską a francuską literacką krytyką feministyczną, skupioną wokół post-lacanowskich i barthesowskich badań nad samym językiem czy tekstem. Miller, jako reprezentantka szkoły anglosaskiej, domaga się wyraźnego, mocnego upodmiotowienia kobiety autorki, dowartościowania – w strategiach lektury – jej tożsamości, rozmytej wśród męskich hierarchii i stylów. Pisanie i czytanie „jak kobieta” musi postawić sobie za cel przedstawienie, reprezentację kobiecej podmiotowości. Dlatego Miller proponuje, aby zastąpić Barthesowską „hyfologię” – naukę o tekście jako pajęczynie, w której rozpuścił się pająk–autor, „arachnologią” – nauką o kobiecie-twórczyni, mającej swe zapomniane imię, swe dzieje, swą zapoznaną tradycję[182].

Oprócz krytyki feministycznej i badań kobiecych, w feminizmie akademickim pojawiły się inne koncepcje związane z kobiecą perspektywą badań literaturoznawczych. W 1979 roku Elaine Showalter wprowadziła termin ginokrytyka, funkcjonujący jako odmiana krytyki feministycznej, która rezygnowała z rewizjonizmu[183] „na rzecz afirmatywnego badania specyficznych właściwości kobiecego pisarstwa, analizowania kobiecej tradycji literackiej i doświadczeń kobiecych”[184]:

> Feministyczna krytyka literatury, zakładając radykalną odmienność doświadczeń kobiet i mężczyzn, postulowała, by w ramach *women's studies* przeorientować literaturoznawstwo tak, aby teoria, historia i krytyka literacka przestały prezentować męski, androcentryczny punkt widzenia. Jednak w praktyce androcentryczną perspektywę w badaniach literackich, dostrzeganą przez coraz liczniejsze badaczki, zastępowano często jej ginocentrycznym odpowiednikiem[185].

[180] Tamże, s. 30.
[181] A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 401.
[182] K. Szczuka, dz. cyt., s. 41.
[183] Rewizjonistyczna krytyka feministyczna skupiona była na badaniu wątków mizoginicznych w literaturze i w literaturoznawstwie. Badacze poszukiwali i krytykowali formy represji wobec kobiet, które utrwaliły się w dyskursie literackim, historycznoliterackim i w teorii literatury (zob. A. K. Kujawińska-Courtney, *Feministyczna krytyka literacka: teorie i praktyki*, dz. cyt., s. 103).
[184] A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 401.
[185] K. Majbroda, dz. cyt., s. 50.

Rozwój studiów kobiecych zainicjował wyodrębnienie badań genderowych (*gender studies*), czyli interdyscyplinarnych studiów zajmujących się kulturową i społeczną rolą płci.

Gender studies powstały z tradycji studiów kobiecych i stanowiły reakcję krytyczną na skonstruowaną w ich obrębie wizję „kobiecości" oraz tendencję do podkreślania i radykalizacji różnic płci[186]. Przejście od badań kobiecych do badań genderowych w naukach społecznych świadczyło o rozwinięciu myślenia o „człowieku-podmiocie"[187]. Pojęcie „kobiecości" i „męskości" zostało uzupełnione o konteksty: kulturowe, społeczne, ekonomiczne, polityczne i światopoglądowe[188]:

> Zasadniczą kwestią różniącą *gender studies* od *women's studies* jest zatem ustanowienie w miejsce centralnego zagadnienia badawczego i analitycznego nie kategorii „kobiety" i przypisywanej jej „kobiecości", ale kategorii „gender", którą najczęściej definiuje się jako płeć skonstruowaną społecznie i kulturowo, zespół cech, zachowań i atrybutów płci przypisywany kobietom i mężczyznom w toku życia społecznego i kulturowego[189].

Inną odmianą krytyki feministycznej jest francuska koncepcja *écriture feminine* reprezentowana przez Hélène Cixous, Luce Irigaray i Julię Kristevę. Ten termin określa jednocześnie kobiecy styl pisania oraz jeden z nurtów francuskiej krytyki feministycznej. Koncepcja *écriture feminine* traktuje kobiece pisarstwo jako emocjonalny i zmysłowy dyskurs związany z ciałem i erotyką[190]:

> Źródłem tego pisarstwa są najbardziej tajemnicze sfery osobowości, przede wszystkim zaś nieświadomość, stąd w poglądach krytyczek spod znaku *écriture feminine* wiele odwołań do psychoanalizy – zwłaszcza Lacanowskiej. Literatura jest przez krytyczki francuskie uznawana za przestrzeń o szczególnych właściwościach – w której i dzięki której może się ujawnić wszystko to, co niewypowiedziane, a także to, co tłumione przez konwencje kulturowe i społeczne[191].

Zarówno w literaturze wysokiej, jak i popularnej, zostały odzwierciedlone dążenia kobiet przejawiające się we wszystkich trzech falach feminizmu oraz sposoby kreowania kobiecości. Szczególnie widać to w literaturze popularnej, która błyskawicznie reaguje na wszelkie zmiany w świadomości społecznej i politycznej. W popularnych gatunkach, m.in w fantastyce, widać odbicie arachnologii, ginokrytyki,

---

[186] Tamże, s. 54.
[187] Tamże, s. 55.
[188] Zob. M. Bieńkowska, *Gender i wielokulturowość*, „Pogranicze. Studia Społeczne" 2011, t. XVIII, s. 26–44.
[189] K. Majbroda, dz. cyt., s. 55–56.
[190] K. Kujawińska-Courtney, dz. cyt., s. 101–102.
[191] A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 402.

écriture feminine i gender. Fantastyka tworzona przez kobiety stała się lustrem dla wszystkich osiągnięć i idei kobiecego pisarstwa.

Według Małgorzaty Tkacz słowo *fantasy* oznacza „przesadny umysłowy wizerunek lub też śnienie na jawie albo moc lub proces tworzenia czegoś, na przykład w odpowiedzi na potrzebę psychologiczną”[192]. I właśnie owa potrzeba psychologiczna ma kluczowe znaczenie w pisarstwie kobiet, ponieważ fantastyka bywa odzwierciedleniem wszelkich nastrojów pojawiających się przed rewolucją obyczajową, reaguje na zmiany i nowe teorie, prowadząc z nimi swoistą dyskusję i przeprowadzając ich analizę. Literatura fantastyczna odtwarza obawy, oczekiwania oraz wiarę w nadchodzące zmiany[193]. Żeby dany tekst zainteresował czytelnika, autor powinien w nim osiągnąć „konsensus między konstruowaniem utworu jako nośnika pewnych wartości ogólnoludzkich, funkcją estetyczną i poznawczą, a zapewnieniem czytelnikowi rozrywki”[194].

2. Kreacje ról kobiecych w literaturze fantastycznej

Podłożem dla *fantasy* są m.in. eposy rycerskie, skupiające się wyłącznie na losach mężnych wojów i ich typowo rycerskich czynach[195]. Schematy bohaterek w *fantasy* wzorowano na amerykańskim *Conanie* Roberta E. Howarda, który „zakładał [...] rolę kobiet sprowadzoną do atrakcyjnej zdobyczy i zasłużonej nagrody wojownika”[196]. W *heroic fantasy* rola kobiety polegała jedynie na występowaniu wątku dziewicy w opałach, „zawieszonej” na silnym ramieniu protagonisty. Były to więc bohaterki pozbawione jakiejkolwiek głębi psychologicznej, które pełniły wyłącznie funkcję dekoracyjną. Postaci kobiece zostały sprowadzone do poziomu seks-niewolnic, służących wyłącznie do zaspokojenia hedonistycznej chuci mężczyzn i umilania im wolnego czasu[197]. W *epic fantasy* kobiety pojawiały się rzadko, a jeśli już występowały, to nie miały zasadniczego wpływu na rozwój akcji.

W powieściach Tolkiena wizerunek kobiet prezentuje się inaczej niż w *heroic fantasy*. Jednak stosunek narratora do kobiecych bohaterek nie jest jednoznaczny i pozostaje kwestią sporną wśród badaczy. Grażyna Lasoń-Kochańska wypowiedziała się na temat ich obecności w fabule w następujący sposób:

[192] M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w* Polsce, dz. cyt., s. 20.
[193] R. Sitniewska, dz. cyt., s. 13.
[194] Tamże.
[195] Więcej na ten temat w rozdziale pierwszym.
[196] A. Sapkowski, *Rękopis…*, dz. cyt., s. 159.
[197] Szczegółowo będzie o tym mowa w rozdziale czwartym.

> [...] Śródziemie to świat bez kobiet, bez równoprawnych męskich kreacji kobiecych. Trudno za takie uznać i Arwenę, i Luthien, a nawet Galadrierę, choć ta ostatnia jest w pełniejszym wymiarze psychofizycznym. Postacie niewieście ucieleśniają kulturowy, kobiecy ideał; czystości i łagodności (Luthien), oddanie sprawie (Galadriela), posłuszeństwa wyrokom losu i godnego ich znoszenia (czekająca na Aragorna Arwena). W takiej i tylko w takiej postaci, jako zupełnie pozbawione seksualności, mogą stać się przedmiotem kultu ze strony mężczyzn-rycerzy; [...] Tolkien korzysta ze średniowiecznej idei *minne*, miłości dwornej, w której model wpisane jest cierpienie, i która rodzi się z negacji bądź zakazu[198].

Andrzej Sapkowski stwierdził, iż Tolkienowski model *fantasy* został zbudowany na legendach arturiańskich oraz romansach rycerskich, w których rola kobiet też była bardzo ograniczona. Pierwowzorem bohaterek stała się m.in. Ginewra, czyli postać Dziewicy Zagrożonej, która „mogła tylko omdlewać i czekać na wybawienie”[199].

Z kolei Marcin Michalski[200] miał odmienny pogląd na rolę kobiet w świecie Tolkiena. Uważał, iż autor wprowadził do fabuły bohaterki pomagające głównym bohaterom, często w kluczowych sytuacjach, lecz nie będące postaciami pierwszoplanowymi. Taki zabieg literacki mógł być związany z doborem konwencji, czyli kreowaniem świata przedstawionego na wzór eposów rycerskich, ukazujących wydarzenia rozgrywające się w męskim świecie.

Mimo mało znaczącej fabularnie roli, kobietom przypisywano wyjątkową moc i kompetencje, tworząc z nich postacie pozytywne. Do najważniejszych bohaterek można zaliczyć Arwenę (symbolizującą miłość), Galadierę (mądrość) oraz Éowinę (odwagę)[201], która wydaje się być najciekawszą z nich.

Bohaterka pozornie wygląda na najbardziej wyemancypowaną postać żeńską: powierza jej się pieczę nad królestwem, a później walczy ona ramię w ramię z rycerzami. Jednak wszystko to odbywa się w „męskim kostiumie”. Éowina zostaje tymczasowym namiestnikiem Rohanu (w tekście nie użyto rodzaju żeńskiego)[202]. Gdy ma rozegrać się jedna z kluczowych bitew dla Śródziemia, Éowina postanawia wyruszyć z innymi na wojnę[203]. Mimo umiejętności władania mieczem, nie pozwolono

---

[198] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Słupsk 2008, s. 148.
[199] A. Sapkowski, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 159.
[200] M. Michalski, *Kobiety we* Władcy Pierścieni *– rozważania między tekstem a ekranizacją*, w: *Tolkien – mit, historia, literatura. Eseje i studia*, red. Z. Kopeć, P. Matusik, M. Michalski, Poznań 2016, s. 157–171.
[201] M. Thum, *The „sub-generation” of Galadriel, Arwen and Éowyn. Women and Power in Tolkien's and Jackson's* Lord of the Rings, w: *Tolkien on Film. Essays on Peter Jackson's* The Lord of the Rings, Altadena 2003, s. 231.
[202] M. Michalski, dz. cyt., s. 163.
[203] W historii powszechnej znane są kobiety, które w męskim przebraniu udawały się na wojnę. Najsłynniejszym przykładem jest Joanna d'Arc, Dziewica Orleańska, która podczas wojny stuletniej przyczyniła się do zwycięstw francuskiej armii. Twierdziła, że jej działaniami kierował Bóg. W 1430 roku została schwytana przez Burgundczyków, którzy przekazali ją Anglikom. Rok później, wieku 19 lat,

jej na udział w walce. Kobieta sprzeciwia się temu i w męskim przebraniu udaje się na wojnę. Kostium wojownika umożliwia jej symboliczną przemianę w rycerza. Chociaż płeć nie pozwoliła jej na jawną walkę, to bycie kobietą predestynowało ją do zabicia wodza Nazgûli, upiorów walczących po stronie zła:

> – Nie wtrącaj się między Nazgûla a jego łup. [...] Żadnemu najwaleczniejszemu nawet mężowi nie uda się nigdy i w niczym mi przeszkodzić.
> [...]
> – Ale ja nie jestem żadnym z mężów tego świata! Masz przed sobą kobietę. Jestem Éowina, córka Éomunda. Bronisz mi dostępu do mojego króla i krewnego. Idź precz, chyba żeś pewny swej nieśmiertelności. Czymkolwiek bowiem jesteś, żywą istotą czy też chodzącym trupem, mój miecz spadnie na ciebie, jeżeli dotkniesz króla[204].

Udając się na wojnę w przebraniu, bohaterka symbolicznie stała się rycerzem, którego główną powinnością była obrona króla[205]. Jednak „aby zrealizować swoje przeznaczenie i dokonać chwalebnego czynu – zabić Nazgûla – musi wtargnąć w męską przestrzeń i przechytrzyć męską władzę”[206].

Éowina jest bohaterką, która świadoma ról narzucanych przez płeć, nie boi się ich jawnie krytykować: „Czy zawsze mam zostawać w domu, gdy jeźdźcy ruszają w pole, pilnować gospodarstwa, gdy oni zdobywają sławę, czekać na ich powrót, przygotowując dla nich jadło i kwatery?”[207].

Kreacje bohaterów w literaturze *fantasy* mogą wydawać się schematyczne. Wzorce powstałe podczas kształtowania się gatunku i często opierające się na archetypach, były powielane przez późniejszych autorów. Dotyczyło to zarówno postaci mężczyzn, jak i kobiet. Opis bohaterek zaczął ulegać zmianie w latach sześćdziesiątych, gdy coraz więcej autorek tworzyło fantastykę. Bohaterki przestały być jednowymiarowe i nie pełniły wyłącznie funkcji dekoracyjnej. Z czasem *fantasy* wykreowała określone typy bohaterek, które, niestety, również uległy schematyzacji. W literaturze gatunku znajdziemy czarownice, wiedźmy, czarodziejki, wojowniczki,

---

została spalona na stosie. Po latach nazwano ją francuską bohaterką narodową, a w 1920 roku została kanonizowana (zob. hasło: *Joanna d'Arc*, K. Warecki, *Encyklopedia „Białych Plam”*, t. IX, Radom 2002, s. 22–27). W Polsce słynną bohaterką narodową została hrabianka Emilia Plater (wł. Emilia Broel-Plater), która podczas powstania listopadowego pełniła funkcję kapitana Wojsk Polskich. Gdy inni składali broń, Emilia Plater odmówiła kapitulacji i próbowała dostać się do Warszawy. Jednak wycieńczona i schorowana zmarła w 1831 roku w wieku 25 lat (zob. hasło: *Emilia Plater*, *Encyklopedia wojskowa*, t. 6, red. O. Laskowski, Warszawa 1937, s. 433).

[204] J.R.R. Tolkien, *Powrót króla*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 2012, s. 928.

[205] M. Michalski, *Kobiety we* Władcy Pierścieni *– rozważania między tekstem a ekranizacją*, dz. cyt., s. 165.

[206] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, dz. cyt., s. 151.

[207] J.R.R. Tolkien, *Powrót króla*, dz. cyt., s. 864.

księżniczki czy nastolatki, które dopiero zaczęły dojrzewać i odkrywać prawdę o sobie. Są to wzory powielane przez innych autorów.

W XXI wieku w literaturze fantastycznej ciągle zdarzają się bohaterki infantylne, których kreacja jest daleka od zauważalnych tendencji feministycznych w literaturze. Przykładem może być seria *Zmierzch* autorstwa Stephenie Meyer, która osiągnęła niewyobrażalny sukces komercyjny i cieszyła się ogromną popularnością wśród nastolatków. Dorastające dziewczyny, będące głównymi odbiorczyniami sagi, czerpały z niej nieprawidłowe wzorce związków i relacji międzyludzkich.

Nie oznacza to jednak, że wszyscy, autorki i autorzy, kurczowo trzymają się schematu a ich twórczość jest nastawiona na sukces. Przykładem cyklu zawierającego motywy charakterystyczne dla powieści inicjacyjnej jest seria o Harrym Potterze autorstwa J.K. Rowling. Porywająca historia o tytułowym czarodzieju i jego przyjaciołach, przedstawiająca ich dojrzewanie i stawianie czoła niebezpieczeństwu, stała się najpopularniejszą serią książek dla młodych czytelników. W cyklu znalazły się wątki i kreacje bohaterów, z których dorastający odbiorcy, zwłaszcza dziewczynki, mogą czerpać wzorce i się z nimi utożsamiać.

Literatura popularna, zwłaszcza fantastyka, ma możliwość wpływu na czytelników, przekazywania określonych wizji i ujęcia dobrze znanej czytelnikom problematyki z innego punktu widzenia. Przykładem ostatniego zabiegu są *Mgły Avalonu* Marion Zimmer Bradley. Powieść przedstawia legendy arturiańskie, opowiedziane z punktu widzenia kobiet, dzięki czemu przygody króla Artura i rycerzy Okrągłego Stołu zyskują nowe znaczenie, postaci, które wcześniej wydawały się jednoznacznie złe lub dobre stają pełnowymiarowe i zyskują własny głos i historię.

2.1. Morgiana i Gwenifer: bohaterki *Mgieł Avalonu*:

Choć w chwili obecnej popularność powieści Bradley nie jest już tak duża jak parę dekad temu, to w dalszym ciągu utwór pozostaje niezwykle istotnym kontekstem dla kobiecej fantastyki. Dzięki powieści poznajemy świat legend arturiańskich z perspektywy kobiet. Kobieca narracja ukazuje matriarchat wypierany przez patriarchat oraz zmiany społeczne towarzyszące temu zjawisku, głównie ubezwłasnowolnienie kobiet, wynikające z doktryny chrześcijańskiej.

Główną bohaterką *Mgieł Avalonu* jest Morgiana Czarodziejka, kapłanka Avalonu, próbująca zapobiec rozprzestrzenieniu się religii chrześcijańskiej na terenie Brytanii, czego efektem jest wyparcie innych wierzeń, ściśle związanych z naturą

i kultem Wielkiej Bogini. Historia powieści ukazywana jest również z perspektywy innych kobiet, m.in. Igriany, matki Morgiany, Viviany, głównej kapłanki Avalonu, Morgause, ciotki Morgiany oraz Gwenifer, chrześcijańskiej żony Artura. Wszystkie bohaterki, niekoniecznie dobrowolnie, zostają wplątane w walkę pomiędzy wiarą w Wielką Boginię a dogmaty wiary religii chrześcijańskiej.

W legendach arturiańskich Morgana Le Fey jest postacią negatywną, wręcz demoniczną, dążącą do zguby i upadku króla Artura, będącego jej bratem. Napędzana nienawiścią do krewnego, będącego w wyniku jej intryg również kochankiem, chce zniszczyć rycerzy Okrągłego Stołu. W powieści Bradley postać Morgiany Czarodziejki zostaje zrehabilitowana, jednak nie oznacza to, iż jest bohaterką zdecydowanie pozytywną i jednowymiarową. Autorka nadaje głęboki sens tej postaci i to głównie z jej perspektywy opowiedziana jest cała historia.

Morgiana jako mała dziewczynka z domu matki została zabrana do Avalonu przez swoją ciotkę Vivianę, Panią Avalonu. Bohaterki pochodzą ze starego rodu, dzięki czemu posiadają umiejętności magiczne tzw. dar Wzroku, umożliwiający widzenie przyszłości. Morgianę szkolono tam na kapłankę Bogini. Jednak ścieżka kapłanki Avalonu nie należała do najłatwiejszych. Składając śluby, kapłanki oddawały swoje życie w ręce Bogini i Pani Avalonu, uosabiającej wolę bóstwa. Były zobowiązane do bezwarunkowego posłuszeństwa a ich życie często poświęcano w imię wyższego dobra, tak jak to miało miejsce w przypadku Igriany, Nimue[208] i Morgiany.

W wyniku intrygi Viviany, Morgiana podczas święta Beltane[209] wzięła udział w rytuale Wielkiego Związku, w którym reprezentowała Boginię a jej przyrodni brat Artur – Rogatego Boga. Nieświadoma tożsamości mężczyzny, odbyła kazirodczy stosunek, którego wynikiem są narodziny ich syna, Mordreda, zwanego również

[208] Matka Morgiany i Artura ze względów politycznych najpierw była oddana diukowi Kornwalii, Gorloisowi, następnie miała poślubić Uthera Pendragona i urodzić mu syna, który miał utrzymać pokój między Avalonem a chrześcijańską Brytanią. Natomiast zadaniem Nimue było uwiedzenie Merlina Brytanii, Kevina, i doprowadzenie go do Avalonu, gdzie miał być osądzony za zdradę Wielkiej Bogini. Urok rzucony przez kapłankę na barda, zadziałał również na nią. Zakochana dziewczyna, dręczona wyrzutami sumienia, topi się w jeziorze.

[209] Beltaine w mitologii celtyckiej świętowano w wigilię 1 maja (pierwszy dzień lata). Tego dnia przepędzano bydło na świeże pastwiska. Nazwę święta można tłumaczyć jako Ognie Belenosa, który był bogiem słońca oraz archetypicznym wyobrażeniem bóstwa życia i śmierci. W dniu tego święta druidzi gasili stare i rozpalali nowe ogniska, które symbolizowały letnie słońce, znajdujące się na terenie świętego kręgu. Członkowie klanu przeskakiwali przez nie, wierzono bowiem, że ogień ma moc uzdrawiającą i oczyszczającą. Święto było swoistym zgromadzeniem, podczas którego rozstrzygano spory i zawierano małżeństwa (zob. *Mitologie świata. Celtowie,* red. J. Cieślewska, B. Manińska, J. Gliński, M. Kałuża, G. Marcinowski, J. Stasinyn, A. Szykuła, K. Zadworny, M. Bałkowski, s. 33, S. i P. F. Botheroyd, *Słownik mitologii celtyckiej,* Katowice 1998, s. 37–38, J. Gąssowski, *Mitologia Celtów,* Warszawa 1978, s. 76).

Gwydionem. Bohaterka, przerażona ciążą i jej konsekwencjami[210], oddała syna swojej ciotce Morgause na wychowanie i przez wiele lat ukrywała fakt jego posiadania:

> Morgiana staje się ofiarą tej intrygi, w sensie społecznym, jako matka syna, Mordreda, którego w chrześcijańskim świecie nie można uznać oficjalnie i czysto ludzkim, oraz jako matka, która podejmuje w kluczowym momencie swego życia niezwykle bolesną decyzję o porzuceniu własnego dziecka. W perspektywie społecznej, dzięki zachodzącej stopniowo podczas rządów Artura chrystianizacji, Morgiana staje się wyrzutkiem, osobą niewygodną na dworze, a w końcu uznana zostanie za czarownicę i wcielenie szatańskich mocy[211].

Przez wiele lat życia na dworze Artura, Morgiana odrzucała swoje powołanie – wcielenie się w rolę Pani Avalonu, jednak w pewnym momencie przypomniała sobie o swoim celu i podjęła walkę z chrześcijaństwem, czyli królem Arturem i rycerzami Okrągłego Stołu. Uknuła intrygę, w której zginął jej kochanek a przyrodni brat został poważnie ranny:

> Jej relacja z Arturem pozostaje bardzo ambiwalentna – niekiedy wspiera go radami, przebywając na dworze jako dwórka Gwenifer, ale gdy uznaje, że Artur złamał przysięgę złożoną Avalonowi, próbuje strącić go z tronu, a nawet zabić[212].

Morgiana długo była zaślepiona nienawiścią do patriarchalnej religii chrześcijańskiej i zapominała, iż wszyscy bogowie są jednym Bogiem, natomiast wszystkie boginie – jedną Boginią. Dlatego też nie walczyła z samym chrześcijańskim Bogiem, a z jego wyznawcami:

> Bóg znany jest pod wieloma imionami, ale wszędzie jest tylko Jeden. Tak więc, kiedy modlisz się do Marii, Matki Jezusa, to nawet nie wiedząc, modlisz się też do Matki Świata pod jedną z jej wielu postaci[213].

Czytelnik na kartach powieści obserwuje dojrzewanie bohaterki na kartach powieści. Z wiekiem uświadamia ona sobie błędy popełnione w przeszłości. Nie jest postacią jednoznaczną, którą łatwo sklasyfikować. Na samym początku powieści mówi: „W moich czasach zwano mnie różnie: siostrą, kochanką, kapłanką, czarownicą, królową" (s. 7). Tak jak Bogini, której oddaje cześć, Morgiana ma wiele wcieleń. Nie

---

[210] W Avalonie stosunek z przyrodnim bratem w trakcie rytuału nie był niczym zdrożnym, natomiast w świecie chrześcijańskim ich czyn byłby potępiany i obwołany ciężkim grzechem.
[211] P. Stasiewicz, *Alternatywna historia Europy w powieściach fantasy (na przykładzie utworów Guya Gavriela Kaya, Jacka Vance'a i Marion Zimmer Bradley)*, w: *Exploring the Benefits of the Alternate History Genre vol. 5*, red. Z. Wąsik, M. Oziewicz, J. Deszcz-Tryhubczak, Wrocław 2011, s. 46.
[212] J. Malita, *„Mgły Avalonu" Marion Zimmer Bradley – alternatywna wizja mitu arturiańskiego i neopogańska księga zbójecka*, w: *Światy alternatywne*, red. M. Błaszkowska, K. Kleczkowska, A. Kuchta, J. Malita, I. Pisarek, P. Waczyński, K. Wodyńska, Kraków 2015, s. 138.
[213] M.Z. Bradley, *Mgły Avalonu*, Poznań 1997, tłum. D. Chojnacka, s. 168. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania, a numery stron są oznaczone w nawiasie.

wolno zapominać, iż Wielka Bogini jest nie tylko dobrotliwą matroną: „Ona jest nie tylko Wielką Matką Miłości i Narodzin, jest także Panią Ciemności i Śmierci. [...] Ona jest także Morrigan, zwiastunką nieszczęścia, Wielkim Krukiem...” (169). Dla króla Artura, Morgiana miała twarz Bogini: „[...] to ty, Morgiano... wróciłaś do mnie... [...] zawsze widziałem Boginię w twojej twarzy...” (s. 1026). Według niego była ucieleśnieniem zarówno boskości, jak i zakazanej ze względu na pokrewieństwo kobiecości. I tak jak Bogini, towarzyszyła mu w chwili śmierci, nazywając go w ostatnich chwilach bratem, dzieckiem i ukochanym (s. 1026), co świadczy o tym, iż Morgiana uosabiała potrójną Boginię:

> Autorka *Mgieł Avalonu* oddaje narrację w ręce najbardziej znienawidzonej bohaterki tej tradycyjnej opowieści po to, by wykazać, iż historia jako zjawisko jest kłamstwem, a najczarniejszy charakter arturiańskiej legendy, Morgana Le Fay pada jej ofiarą. W tym punkcie Bradley najbardziej zbliża się do ujęcia tego problemu z perspektywy feministycznej. Kojarząc chrześcijaństwo ze społeczną dominacją mężczyzn, wskazuje jednocześnie, iż tradycyjny obraz historii ukształtowany przez mężczyzn jest fałszerstwem, a jej rzeczywisty przebieg jest bardziej złożony i subtelny[214].

Gwenifer, choć jest ideologiczną przeciwniczką Morgiany, próbującą wyplenić pogańską herezję, jednocześnie staje się postacią niemalże tragiczną. Poślubiona Arturowi, jest śmiertelnie zakochana w Lancelocie, najbardziej zaufanym przyjacielu Artura i najlepszym rycerzu Okrągłego Stołu. Trójka bohaterów zostaje wplątana w trójkąt miłosny, który ich unieszczęśliwia.

Królowa została przedstawiona jako postać podporządkowana patriarchalnemu systemowi, która na wszelkie dostępne jej sposoby zwalcza „grzeszne”, pogańskie obyczaje, które, w jej mniemaniu, stanowią zagrożenie dla chrześcijańskich wartości. Bywały momenty, w których bohaterka przeżywała kryzys wiary („Myślę, że tego Boga kobiety chyba nic nie obchodzą... wszyscy jego kapłani to mężczyźni, a Pismo w kółko powtarza, że kobiety są grzesznymi kusicielkami...” s. 523–524) i zaczynała odrzucać wiarę w takiego boga, który sprowadzał na nią tylko smutek i nieszczęścia. Jednak wychowanie oraz życie w doktrynie chrześcijańskiej okazywało się silniejsze.

Bohaterka próbowała zwalczyć własną seksualność i oprzeć się pokusom ciała a jednocześnie starała się sprostać wymogom, jakie stawiane są kobietom w systemie patriarchalnym: bohaterka jednocześnie chce (i musi[215]) zostać matką oraz wyrzec się

[214] P. Stasiewicz, dz. cyt., s. 46.
[215] Według kościoła chrześcijańskiego kobieta mogła osiągnąć zbawienie tylko dzięki macierzyństwu: „I nie Adam został zwiedziony, lecz kobieta została zwiedziona, popadła w grzech. Lecz dostąpi

własnej seksualności, co prowadzi ją do poczucia niespełnienia[216]. Liczne poronienia, później niemożność zajścia w ciążę, sprawiały, iż czuła się bezużyteczna, a jej życie wydawało się bezsensowne:

> Opis biblijny skupia się na mężczyznach i ich działaniach, kobiety pojawiają się gdzieś w tle, często bezimienne, jakby niegodne uważniejszego spojrzenia. Odpowiada to sytuacji kobiety w czasach biblijnych: poddana władzy ojca i męża, ograniczona w swych możliwościach i prawach, traktowana przedmiotowo, często wręcz brutalnie [...], uzyskiwała wyższy status jedynie poprzez macierzyństwo[217].

Młodą Gwenifer, zgodnie ze zwyczajem kształtowanym na przestrzeni wieków w historii dziejów, ojciec przekazał innemu mężczyźnie, Arturowi. W ten sposób pozbawiano kobiety podmiotowości oraz praw i stawały się one własnością mężczyzn, mając na celu dbanie o dobre imię męża. Doprowadzało to do skrajnych i potwornych sytuacji, w których zgwałcona kobieta (tak jak powieściowa Gwenifer) obawiała się bardziej negatywnej oceny opinii publicznej, jeśli gwałt wyjdzie na jaw, niż utraty swojego zdrowia psychicznego i fizycznego. Gwałt był traktowany jako „społeczna hańba, a w przypadku mężatki piętno odciśnięte głównie na mężu, przez wtargnięcie mężczyzny do przestrzeni zarezerwowanej przez innego mężczyznę"[218]. Zgwałcona bohaterka czuła wyrzuty sumienia, ponieważ myślała, iż do gwałtu doszło z jej winy:

> Gdzieś głęboko w duszy, mimo że bardzo starała się i chciała zapomnieć o tym w ramionach Lancelota, ona naprawdę wierzyła, że to była jej wina, że zasługiwała na śmierć, iż dała się zgwałcić. I że skoro przy tym nie zginęła, Artur miał prawo ją za to zabić... (s. 623)

Gwenifer spędziła koniec swojego życia w klasztorze, w którym w dzieciństwie pobierała nauki. W okresie średniowiecza klasztory były jedyną dopuszczalną możliwością kobiecej aktywności intelektualnej. Wyrzeczenie się macierzyństwa i dotychczasowego życia, dawało kobietom pole do rozwoju i intelektualnego spełnienia[219]. Po ucieczce z kochankiem, Lancelotem, uświadomiwszy sobie daleko idące konsekwencje tego czynu, postanowiła wrócić do tego klasztoru. Był to powrót do przestrzeni kobiecej, w której kult oddawano bogini. Choć zamknięcie w murach kościoła początkowo potraktowała jako karę za swoją miłość do Lancelota, to w tym miejscu bohaterka nareszcie znalazła spokój. *Sacrum* klasztoru prowadzonego przez

---

zbawienia przez macierzyństwo, jeśli trwać będzie w wierze i w miłości, i w świątobliwości, i w skromności"; zob.: *Pismo Święte, Pierwszy list św. Pawła do Tymoteusza*, 2: 14–15.

[216] G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu*, „Słupskie Prace Filologiczne" 2004, nr 3, s. 176.

[217] M. Bogucka, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2015, s. 15.

[218] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, dz. cyt., s. 70.

[219] M. Bogucka, dz. cyt., s. 43.

siostry zakonne, przypomina sacrum Avalonu. W obu miejscach oddaje się cześć bogini, panuje wszechobecny spokój oraz niewielu mężczyzn ma do nich dostęp.

Postaci w powieści nie są jednoznaczne, niemożliwy jest baśniowy podział na bohaterów dobrych i złych, dzięki czemu czytelnik odnosi wrażenie, iż obserwuje ludzi z krwi i kości, którym nieobce są rozterki egzystencjalne, problemy moralne i życiowe. Kobiety w utworze opowiedziały własną historię, przestały być postrzegane wyłącznie jako bohaterki jednowymiarowe, będące tłem dla rozgrywanych wydarzeń z udziałem mężczyzn:

> *Mgły Avalonu* to powieść matek, żon, kochanek, dam dworu, ukochanych i odrzuconych kobiet, ladacznic i manipulatorek. Mężczyźni i ich wojny oraz męskie rytuały są w tle, pojawiając się tylko wtedy, kiedy patrzą na nich kobiety, np. w kontekście turniejów, lub kiedy konsekwencje ich czynów, szczególnie wojen, bezpośrednio dotykają kobiet[220].

2.2. Hermiona Granger, bohaterka cyklu o Harrym Potterze

Jednym z najpopularniejszych cykli *fantasy* dla dzieci i młodzieży jest seria książek o Harrym Potterze napisana przez J.K. Rowling[221]. Książki cyklu sprzedano w miliardach egzemplarzy na całym świecie, powstało osiem filmów opartych na powieściach o młodym czarodzieju. Seria powieści przekazuje młodemu odbiorcy istotne wartości. Młodzi czytelnicy uczą się, że prawdziwa przyjaźń i lojalność wobec przyjaciół jest niezwykle ważna w życiu każdego człowieka oraz dowiadują się, na czym polega tolerancja.

W świecie wykreowanym przez J.K. Rowling osoby posiadające zdolności magiczne, uczą się posługiwania magią w szkołach dla czarodziejów i czarodziejek. Bohaterowie cyklu Rowling doskonalą swoje zdolności w Hogwarcie w Wielkiej Brytanii, gdzie uczą się transmutacji, obrony przed czarną magią, zielarstwa, sporządzania eliksirów czy wróżbiarstwa.

W *Harrym Potterze* autorka wykorzystała wiele motywów zakorzenionych w tradycji, które jednoznacznie kojarzą się z czarodziejami i czarownicami: by czarować, potrzebne są różdżki, czarodzieje latają również na miotłach oraz posiadają magiczne zwierzęta takie, jak koty, sowy, ropuchy czy szczury: „We wszystkich powieściach cyklu znajdziemy także nawiązania do postaci znanych

[220] P. Stasiewicz, dz. cyt., s. 44.
[221] *Harry Potter i Kamień Filozoficzny* (1997), *Harry Potter i Komnata Tajemnic* (1998), *Harry Potter i więzień Azkabanu* (1999), *Harry Potter i Czara Ognia* (2000), *Harry Potter i Zakon Feniksa* (2003), *Harry Potter i Książę Półkrwi* (2005), *Harry Potter i Insygnia Śmierci* (2007).

z mitologii czy historii, jak choćby do greckiej czarodziejki Kirke, renesansowego lekarza Paracelsusa czy słynnego alchemika Nicholasa Flamela”[222].

Czarodzieje posługują się białą lub czarną magią. Cykl powieści nosi cechy prozy dydaktycznej, więc wyraźnie uwidacznia się podział na dobrych i złych. Głównym tematem książek Rowling jest walka dobrych czarodziejów ze złymi, którym przewodzi Lord Voldemort:

> z jednej strony Harry, Hermiona i ich przyjaciele, z drugiej Lord Voldemort i jego poplecznicy (acz w miarę rozwoju akcji nie wszystko jest takie proste, jak się wydaje z początku). Ci pierwsi stosują białą magię, ci drudzy – czarną. Ten klasyczny podział znajduje odzwierciedlenie w stosunku obu grup do mugoli, którzy nie zdają sobie sprawy z istnienia magii na świecie. Harry i jego przyjaciele chcą mugoli chronić, natomiast Lord Voldemort i jego zwolennicy uważają niemagiczne osoby za podludzi, niemal zwierzęta, które powinny służyć czarodziejom. Tak samo traktują mugolaków, czyli czarodziei i czarodziejki urodzonych w mugolskich rodzinach [...]. Co interesujące, „liderzy” obydwu stronnictw, Harry i Voldemort, to mężczyźni. Kobiety-czarodziejki (albo czarownice) [...] pełnią istotną, ale pomniejszą rolę[223].

W polskim tłumaczeniu cyklu słowa „czarodziejka” i „czarownica” są stosowane zamiennie. Choć drugie określenie w języku polskim posiada negatywne konotacje, to w świecie młodych czarodziejów tak nie jest.

Jedną z głównych bohaterek cyklu o Harrym Potterze jest Hermiona Granger, przyjaciółka tytułowego czarodzieja i uczennica Hogwartu. Granger miała przemądrzały głos,

gęste, brązowe włosy, przeważnie rozczochrane oraz zbyt duże przednie zęby. Choć pochodziła z niemagicznej rodziny mugoli[224], to była jedną z najlepszych uczennic w Hogwarcie. Bohaterka nie miała wcześniej pojęcia o istnieniu świata czarodziejów, jednak dzięki swej pracowitości i ambicji udało jej się szybko odnaleźć w nowej rzeczywistości. Tuż przed rozpoczęciem roku szkolnego nauczyła się wszystkich podręczników na pamięć, dzięki czemu już od samego początku mogła zabłysnąć inteligencją i wiedzą:

---

[222] J. Malita, *Fantastyczne czarownice. Tradycyjne postrzeganie kobiet parających się magią a ich wizerunek w literaturze fantasy*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” 2012, nr 13, s. 38.

[223] Tamże.

[224] Mugole to zwyczajni śmiertelnicy, którzy nie tylko nie posługują się magią, ale i nie mają pojęcia o jej istnieniu: „Ludzie niemagiczni (znani bardziej jako mugole) lękali się magii w czasach średniowiecznych, prawdopodobnie dlatego, że niewiele o niej wiedzieli i nie potrafili rozpoznać jej przejawów. Od czasu od czasu udawało im się schwytać prawdziwą czarownicę lub czarodzieja, ale nie mieli pojęcia, że palenie ich na stosie jest zupełnie bezsensowne. Ofiary rzucały proste zaklęcie zamrażania płomieni i udawały, że wrzeszczą z bólu, podczas gdy w rzeczywistości odczuwały przyjemne łaskotki” (J.K. Rowling, *Harry Potter i Więzień Azkabanu*, tłum. A. Polkowski, Poznań 2001, s. 8).

> Próbowałam kilku prostych zaklęć, tak dla wprawy, i wszystkie podziałały. W mojej rodzinie nikt nie jest magiczny, byłam kompletnie zaskoczona, jak dostałam list, ale oczywiście ogromnie się ucieszyłam, słyszałam, że to najlepsza szkoła dla czarownic... oczywiście, nauczyłam się wszystkich podręczników na pamięć, chyba wystarczy, co[225]?

Już po pierwszych miesiącach szkoły poziom jej wiedzy zaczął „przewyższać przeciętnych czarodziejów"[226]. Całe dnie poświęcała nauce, większość czasu wolnego spędzała w bibliotece. Jest postacią, która wie, gdzie zdobyć informację oraz jak ją należy wykorzystać[227]. Ponieważ Hermiona pokazywała innym jaką ogromną wiedzę posiada, rówieśnicy często postrzegali ją jako osobę zarozumiałą i przemądrzałą. Młoda czarodziejka była lojalną przyjaciółką, prawie zawsze służąca radą oraz pomocą. To dzięki jej umiejętnościom główni bohaterowie, Harry Potter i Ron Weasley, często wychodzili cało z opresji.

W literaturze dla dzieci i młodzieży, zwłaszcza początku XX wieku, ale i później, istnieje silny podział powinności i zachowań bohaterów, który jest ustalany według ich płci:

> Consequently, boys have been associated with action, adventure and authority, whereas girls have been identified with sensitivity, emotions and home-like activities. In said stories, the binary opposition in gender is sharp and unquestionable, leading to a universal conception of what boys and girls are and must grow to be[228].

> [W konsekwencji chłopcy byli wiązani z działaniem, przygodą i autorytetem, a dziewczynki z wrażliwością, emocjami i domowymi czynnościami. We wspomnianych historiach binarna opozycja płci jest ostra i niekwestionowana, prowadząc do uniwersalnej koncepcji tego, kim chłopcy i dziewczęta są i że muszą dorosnąć, aby być.][229]

Hermiona nie jest jednowymiarową postacią, której zachowanie wpasowuje się we wzorzec typowy dla kobiecej bohaterki literatury dziecięcej. Gdy wie, że nie ma innej możliwości, nie boi się łamać zasad obowiązujących w Hogwarcie, daje ponieść się negatywnym emocjom, czego przykładem jest scena z trzeciej części serii *Harry Potter i Więzień Azkabanu*, kiedy jako jedyna z trójki przyjaciół reaguje, gdy Draco Malfoy naśmiewa się z Hagrida. Granger uderza go w twarz i wyciąga różdżkę, by go

[225] J.K. Rowling, *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, tłum. A. Polkowski, Poznań 2000, s. 114.
[226] E. Niemiec, *Zjawisko przekazywania pamięci zbiorowej w seriach o Harrym Potterze i Percym Jacksonie,* w: *(Od)pamiętywanie - gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży,* red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2018, s. 208.
[227] P. Olejniczak, *Przedstawienie biblioteki szkolnej w literaturze na przykładzie serii Harry Potter*, w: *Od rękopisów po bazy danych*, red. A. Paszkowska, M. Stopnicka, A. Śladowska, Warszawa 2017, s. 75.
[228] V. Riviera, *Hermione Granger through the Focus of Feminist Theory*, „White Rabbit: English Studies in Latin America", No. 9 (July 2015), s. 5.
[229] Tłumaczenie własne.

nastraszyć. Ważne w tej sytuacji jest to, że to właśnie Hermiona wykazała się typowo męskimi cechami: agresją i impulsywnością, a Harry i Ron nie wiedzieli, jak się zachować. Harry zastygł, natomiast Ron niepewnie próbował odciągnąć Hermionę od Malfoya, jednak bezskutecznie. Dziewczyna zignorowała swojego przyjaciela i sama zadecydowała, co dalej ma zrobić.

Hermiona była świadoma tego, że rówieśnicy się z niej naśmiewają. Jej przemądrzały ton i całe dnie spędzane na nauce były przyczyną docinków. Sprawiało to dziewczynie przykrość, jednak nie chciała zmieniać swojego zachowania. Z czasem zwiększyła się jej pewność siebie. W czwartym tomie serii *Harry Potter i Czara Ognia* bohaterka została zaproszona przez Wiktora Kruma, jednego z najpopularniejszych graczy w Quidittcha, na Bal Bożonarodzeniowy. Granger zaproszenie przyjęła. Chciała poczuć się atrakcyjniej, więc zadbała o fryzurę i postanowiła nieco zmniejszyć przednie zęby, które przez lata były obiektem drwin. Te drobne korekty wyglądu z perspektywy jej partnera były zbędne, ponieważ Wiktor od kilku tygodni obserwował ją w jej naturalnym środowisku, czyli w bibliotece, i Hermiona spodobała mu się dokładnie taka, jaka była.

Przytoczone sytuacje świadczą o tym, iż Hermiona Granger jest postacią, której nie można na siłę podporządkować żadnemu schematowi. Jest najlepszą uczennicą wszkole, jednak w sytuacji kryzysowej nie boi się łamać zasad i przeciwstawić nauczycielom, w obronie przyjaciół potrafi uderzyć przeciwnika w twarz, a przed randką zależy jej, by wypaść jak najlepiej. Rowling podczas kreacji postaci Hermiony udowodniła, że dychotomiczny podział na zachowania charakterystyczne dla płci nie jest potrzebny[230].

Głównym bohaterem cyklu jest Harry Potter, „chłopiec, który przeżył". Jego przeznaczeniem jest pokonanie Lorda Voldemorta, co ostatecznie mu się udaje. Jednak nie doszłoby do tego, gdyby nie pomoc przyjaciół, zwłaszcza Hermiony, która z całej trójki odznaczała się największą wiedzą, a niekiedy i największą determinacją. Granger jest czynnie zaangażowana w działania Harry'ego, więc nie jest stereotypową

[230] „Through her character, Rowling does not dictate what a girl must be or become, but rather emphasizes the choices girls have and how a duality between male and female behavior is not needed" [Poprzez swoją postać, Rowling nie narzuca, kim dziewczyna musi być lub kim ma się stać, ale raczej podkreśla wybory, jakie mają dziewczyny i jak nie jest potrzebne podkreślanie różnic między męskim a kobiecym zachowaniem] (zob. V. Riviera, *Hermione Granger through the Focus of Feminist Theory*, dz. cyt., s. 3).

kobiecą bohaterką, która występuje w książce głównie w charakterze tła, damy w opałach lub ukochanej protagonisty[231].

Wątkiem mającym istotne znaczenie dla rozwoju bohaterki jest jej relacja z Ronem Weasleyem. Początki ich znajomości nie były łatwe. Ron nie ukrywał swojej niechęci do koleżanki:

> – Nic dziwnego, że nikt nie może jej znieść – powiedział [Ron – przyp. L.W.] do Harry'ego, kiedy przeciskali się przez zatłoczony korytarz. – Ona jest koszmarna, naprawdę[232].

Dopiero po jakimś czasie bohaterowie zaczynają się przyjaźnić, a w czwartym tomie, gdy Hermiona zostaje zaproszona na bal przez Wiktora Kruma, Ron nie może powstrzymać swej zazdrości i dokucza dziewczynie, która nie pozostaje mu dłużna. Wtedy czytelnik jasno widzi, że relacja między dwójką bohaterów jest czymś więcej niż przyjaźnią:

> Hermione and Ron's relationship is marked by instability from the beginning of the series and it is not until the very end that we see them happily married. Nevertheless, being married does not guarantee a completely stable and dream-like relationship, especially when throughout the books we have seen how their relationship is built[233].
>
> [Relacja Hermiony i Rona od początku serii naznaczona jest niestabilnością i dopiero pod sam koniec widzimy ich jako szczęśliwie poślubionych. Niemniej jednak małżeństwo nie gwarantuje całkowicie stabilnego i wymarzonego związku, zwłaszcza gdy wcześniej widzieliśmy, jak był on budowany.][234]

Początkowo Ron potrafił wyrażać swoje uczucia miłosne wyłącznie przez zazdrość, która w relacji miłość-nienawiść ma podstawowe znaczenie. Gdyby nie obecność rywala konkurującego o względy dziewczyny, nie wiadomo jak długo bohater nie byłby świadomy swoich uczuć do Hermiony. Zazdrość uświadamia parze bohaterów, że łączy ich coś więcej niż przyjaźń[235].

Hermiona Granger przez wszystkie części cyklu buduje swoją tożsamość, zmienia się i dojrzewa na oczach czytelnika:

> Thus, it cannot be established that Granger is a 'gender-based' character, since she succeeds at subverting stereotypes, breaks sexist patterns by adopting the so-called 'male' attitudes and, though a girl, manages to become a significant and powerful figure within the story. This is

[231] Według schematów kompozycyjnych wątków miłosnych, Hermiona powinna związać się z Harrym Potterem, jednak w ostatnim tomie nawiązuje relację z Ronem Weasleyem, który jest jej przeciwieństwem – roztrzepany, początkowo mało ambitny i leniwy.
[232] J.K. Rowling, *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, dz. cyt., s. 181.
[233] L. Luque, *Ron and Hermione, Darcy and Elizabeth: The love–hate relationship in Harry Potter and Pride and Prejudice*, *Charming and Bewitching Considering the Harry Potter Series*, ed. Sara Martin Elegre, Barcelona 2014, s. 105.
[234] Tłumaczenie własne.
[235] L. Luque, dz. cyt., s. 107.

> never seen problematically as Granger embodies 'male' and 'female' traits without treating them as intrinsic contradictions, and it is through these reconciliations of opposites that she comes to represent the most complete feminist woman within the saga. It is through this character that Rowling transcends the 'male' and 'female' duality: Hermione takes a long existent dichotomy and makes co-existence possible[236].

> [Nie można więc stwierdzić, że Granger jest postacią wpisaną w teorię gender, ponieważ udaje jej się przełamywać stereotypy, przełamuje seksistowskie wzorce, przyjmując tak zwane „męskie" postawy i, mimo że jest dziewczyną, udaje jej się stać znaczącą i silną postacią w całej historii. Nigdy nie jest to postrzegane jako problematyczne, ponieważ Granger ucieleśnia cechy „męskie" i „żeńskie", nie traktując ich jako wewnętrznych sprzeczności, i to właśnie dzięki temu pogodzeniu przeciwieństw zaczyna reprezentować najbardziej kompletną feministyczną kobietę w całej sadze. To dzięki tej postaci Rowling przekracza dualizm „męski" i „kobiecy": Hermiona przełamuje długo istniejącą dychotomię i umożliwia koegzystencję.][237]

W serii o Harrym Potterze najczęściej pojawiającym się motywem jest równość i tolerancja. Okazuje się, że w świecie czarodziejów istnieje dyskryminacja na tle rasowym i pochodzenia. Hermiona, której rodzice nie byli czarodziejami, spotykała się z przejawami nietolerancji wśród czarodziejów czystej krwi. Nazywali ją „szlamą", było to obraźliwe przezwisko mugoli. Początkowo bolało to bohaterkę, jednak później nie zwracała na to większej uwagi. Zwłaszcza, że tylko nieliczni czarodzieje (głównie poplecznicy Voldemorta) używali takiego języka.

W magicznym świecie dyskryminowano również magiczne stworzenia i istoty humanoidalne: olbrzymy, centaury, skrzaty domowe. Większość czarodziejów nie uważała magicznych istot za równych sobie i nie traktowała ich z szacunkiem. Skrzaty domowe pełniły rolę służby, która wykonywała wszystkie domowe obowiązki. Hermiona była oburzona sposobem, w jaki są one traktowane i założyła organizację WESZ, czyli Stowarzyszenie Walki o Emancypację Skrzatów Zniewolonych. Choć bohaterka miała dobre intencje, to jej pomysł nie odniósł sukcesu z prostego względu – wykonywanie obowiązków domowych sprawiało skrzatom przyjemność.

W serii o Harrym Potterze nie ma wątków mówiących wprost o dyskryminacji płciowej, jednak z obserwacji świata czarodziejów można by wysnuć inne wnioski. Wiele rodzin funkcjonowało według patriarchalnego wzorca, w którym to na żonie spoczywały obowiązki domowe, natomiast mąż musiał zarobić na rodzinę. Przykładem są Weasleyowie i Malfoyowie. Choć na pierwszy rzut oka prezentują odmienne modele rodziny (wielodzietna i jednodzietna) oraz poglądy dotyczące czystości krwi (Weasleyowie byli uważani przez Malfoyów za „zdrajców krwi"), to Molly Weasley

[236] V. Riviera, *Hermione Granger through the Focus of Feminist Theory*, dz. cyt., s. 15.
[237] Tłumaczenie własne.

i Narcyza Malfoy były matkami zajmującymi się wychowywaniem dzieci i domem, a Arthur Weasley i Luciusz Malfoy pracowali w Ministerstwie Magii. Taki podział obowiązków był typowy w świecie wykreowanym przez Rowling.

Pojawiały się tam także bohaterki-czarodziejki, które skupiły się na karierze – Minerva Mcgonagall, Dolores Umbridge oraz Rita Skeeter – jednak nie założyły one rodziny:

> In Hogwarts there is a tradition of male and female Headmasters, presenting Hogwarts as a pro-diversity institution, however, in the time the story is set, the strongest positions of power in the Wizarding World are all taken by men: the Minister of Magic, the Headmaster of Hogwarts, and even the main villain of the story are male. Women are always put in secondary positions of power. Despite their talents, many women choose to keep traditional gender roles, like motherhood, which is portrayed as incompatible with having a job. Of course, it is not bad that they chose to be mothers; the problem is they let go of their independence –as, for instance, Molly Weasley and Narcissa Malfoy do. On the contrary, women who have economic independence or a job live a life incompatible with motherhood, being the main cases Minerva McGonagall, Dolores Umbridge or Bellatrix Lestrange[238].

> [W Hogwarcie istnieje tradycja dyrektorów płci męskiej i żeńskiej, przedstawiająca Hogwart jako instytucję pro-różnorodności, jednak w czasie, gdy toczy się historia, najsilniejszą władzę sprawują w Czarodziejskim Świecie mężczyźni: Minister Magii, dyrektor Hogwartu, a nawet główny czarny charakter tej historii to mężczyźni. Kobiety zajmują zawsze drugorzędne role. Pomimo swoich talentów, wiele kobiet decyduje się na pełnienie tradycyjnych ról płciowych, takich jak macierzyństwo, które jest nie do pogodzenia z wykonywaną pracą. Oczywiście nie jest źle, że wybrały bycie matkami; problem polega na tym, że nie dbają o swoją niezależność –na przykład Molly Weasley i Narcyza Malfoy. Z kolei kobiety, które mają niezależność ekonomiczną lub pracę, prowadzą życie niezgodne z macierzyństwem, czego głównymi przykładami są losy Minervy McGonagall, Dolores Umbridge czy Bellatrix Lestrange.][239]

Inaczej było z Hermioną. Granger wyszła za mąż za Rona i urodziła dwójkę dzieci, jednak nie powstrzymało jej to przed rozwojem kariery zawodowej – została 36. Ministrem Magii, czyli przywódcą społeczności czarodziejów w Wielkiej Brytanii oraz najwyższym rangą urzędnikiem Ministerstwa Magii.

Hermiona Granger stała się dla milionów czytelniczek wzorem do naśladowania. Jej zachowanie i życiowe wybory miały ogromny wpływ na dorastających odbiorców. Bohaterka uświadomiła młodym dziewczynom, że warto walczyć o swoje poglądy, równość i tolerancję oraz akceptować samego siebie:

> Amongst the female characters, she is the one who holds the strongest voice and is constantly challenging everything that she does not feel is right. She confronts the patriarchal values the

[238] L. Calvo Zafra, *The Limitations of Hermione Granger as a Feminist Heroine: Challenging Patriarchal Values*, w: Charming and Bewitching Considering the Harry Potter Series, ed. Sara Martin Elegre, Barcelona 2014, s. 24.
[239] Tłumaczenie własne.

> Wizarding World is based upon and fights not only for herself but for others, which might make her be considered a strong feminist heroine[240].
>
> [Wśród postaci kobiecych to ona ma najsilniejszy głos i nieustannie rzuca wyzwanie wszystkim, którzy nie maja racji. Konfrontuje się z patriarchalnymi wartościami, na których opiera się Świat Czarodziejów i walczy nie tylko o siebie, ale także o innych, przez co może być uważana za silną feministyczną bohaterkę.][241]

2.3. Bella Swan jako antywzór – seria *Zmierzch*

W pracy *„Zmierzch" i filozofia. Wampiry, wegetarianie i pogoń za nieśmiertelnością czytamy*:

> Freud twierdził, że miłość i śmierć są siłami napędowymi ludzkiej egzystencji. [...] W książkach z serii *Zmierzch* skonfrontowane są nie tylko miłość i śmierć, lecz także inne wątki, co prowadzi do dziwnej konkluzji, że zmarli rzeczywiście są mądrzy, czasem wykazują również mądrość w sprawach sercowych, nawet jeżeli ich serca już nie biją. [...] Bella i Edward są lustrem dla naszych największych lęków i nadziei, dla wszystkiego, co w naszym życiu dobre i złe. Są odbiciem kondycji ludzkości, istnieją, byśmy poświęcili im chwilę głębszej refleksji[242].

Romans paranormalny autorstwa Stephenie Meyer osiągnął niewiarygodny sukces komercyjny. Historia opisująca relację między licealistką Bellą Swan i ponad stuletnim wampirem Edwardem Cullenem podbiła serca rzeszy nastolatek na całym świecie. Seria skupia się na związku między głównymi bohaterami. Pojawiają się elementy typowe dla romansów, jak trójkąt miłosny między bohaterką, wampirem a wilkołakiem Jacobem, oraz motywy typowe dla powieści fantastycznych, czyli występowanie istot paranormalnych.

Główną bohaterkę, Bellę, poznajemy w momencie jej przeprowadzki do wiecznie zachmurzonego miasteczka Forks, gdzie ma zamieszkać ze swoim ojcem. Jej matka ponownie wyszła za mąż, więc bohaterka postanowiła nie przeszkadzać świeżo upieczonemu małżeństwu.

Bella szybko zdobyła nowych znajomych, ale całą swoją uwagę skupiła na tajemniczym chłopaku ze swojego rocznika. Rodzina Cullenów w mieście Forks to swego rodzaju celebryci, Carlaise jest lekarzem, który wraz z żoną Esme, adoptował piątkę dzieci w tym samym wieku. Jak szybko się okazuje – są oni wampirami, jednak różnią się od swoich gotyckich pierwowzorów: „Stephenie Meyer przewartościowała postać wampira, przeistaczając go z agresora w obrońcę i gwaranta ludzkiego

[240] Tamże, s. 22.
[241] Tłumaczenie własne.
[242] W. Irwin, R. Housel, J.J. Wisnewski, *„Zmierzch" i filozofia. Wampiry, wegetarianie i pogoń za nieśmiertelnością,* tłum. J. Urban, A. Krzysztoń, Warszawa 2009, s. 7–8.

bezpieczeństwa”[243]. Światło słoneczne im nie szkodzi, lecz zdradza ich odmienną naturę (ich skóra lśni w słońcu), chcą koegzystować z ludźmi, być częścią społeczeństwa oraz są na „diecie wegetariańskiej” – żywią się wyłącznie krwią zwierząt. Edward, cierpiący z powodu swej wampirycznej natury, wyobcowany i osamotniony oraz bardzo przystojny, bardziej przypomina bohatera romantycznego, niż krwiożerczą bestię opisywaną w licznych podaniach ludowych i folklorze czy mitologii słowiańskiej[244]. Dopełnieniem tego wizerunku staje się porzucenie Belli motywowane jej dobrem i chęcią zapewnienia bezpieczeństwa oraz próba popełnienia spektakularnego samobójstwa, gdy w wyniku nieporozumienia sądził, że jego ukochana nie żyje:

> Tematem dzisiejszych opowieści wampirycznych nie są już przerażające bestie łaknące ludzkiej krwi. Snuje się romantyczne i naiwne opowiastki o ponad stuletnich wampirach zaklętych w ciele nastoletnich młodzieńców, którzy rozkochują w sobie najpiękniejsze dziewczyny[245].

Wizualnie Bella szczególnie nie wyróżnia się z tłumu swoich rówieśniczek – jest szczupłą siedemnastoletnią nastolatką o brązowych włosach i ciemnych oczach. Bohaterka jest niepewna siebie, nie zdaje sobie sprawy, jakie zainteresowanie płci przeciwnej wzbudza. Bella nie czuje się dobrze sama ze sobą, jest wyjątkowo nieśmiała i w głowie jej się nie mieści, że tak przystojny i wspaniały chłopak jak Edward mógłby zwrócić na nią uwagę:

> Przecież to oczywiste, że nie mam u niego szans, pomyślałam, ganiąc się za naiwność. Oczy mnie piekły, ale to dlatego, że parę minut wcześniej kroiłam cebulę. To on z nas dwojga był

[243] K. Kaczor, *Po prostu głód – o współczesnych nastolatkach zakochanych w wampirach. Na przykładzie filmowej sagi* Zmierzch, „Stromata Anthropologica” 2014, t. IX, s. 169–170.

[244] W słowiańskiej demonologii ludowej funkcjonuje określenie *upiór*, oznaczające ducha zbrodniarza, osoby wyklętej, która po śmierci powraca do świata żywych w postaci nietoperza, by wysysać krew śpiących (zob. hasło WAMPIR w: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, s. 1247).
Aleksander Gieysztor podaje nazwy takie jak upir i wąpierz, które były demonami pastwiącymi się nad żywymi, a na Słowiańszczyźnie wschodniej były to duchy osób zmarłych (A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*. Warszawa 1982, s. 263–264).
Z kolei E. Petoia podaje następującą definicję: „W tradycji ludowej wampir to często osoba przedwcześnie zmarła gwałtowną śmiercią bądź której pozaziemskie życie nie jest szczęśliwe [...]. Krew, uważana za siedzibę i nośnik życia, nabiera wartości sakralnej przedłużającej samo życie: z tego powodu sądzono, że upiory i wampiry trudzą się, żeby ją zdobyć [...]. Mit wampira związany jest także z obawą przed zmarłymi i ich powrotem [...].” (E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności,* tłum. A. Pers, Kraków 2003, s. 35). Bohdan Baranowski dodaje jeszcze nazwy strzygoń i strzyga i podkreśla, że w niektórych rejonach funkcjonowało rozróżnienie na strzygi, upiory i wampiry, co było efektem nachodzących na siebie wierzeń z różnych części Słowiańszczyzny, a sama wiara w te istoty pozagrobowe i nazwa „wampir” przeszły do zachodnich ludów (B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków. Demonologia słowiańska*, Poznań 2019, s. 63–64).

[245] M. Mikrut-Majeranek, *(R)Ewolucja w modelu postrzegania wampira*, w: *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice 2013, s. 137.

> chodzącym ideałem, prawda? Co to za facet! Intrygujący, błyskotliwy, przystojny, tajemniczy… A do tego najprawdopodobniej potrafił podnosić auta jedną ręką[246].

„Zachwycona dziewczyna czuje się porażona urodą wybranka. Następuje odwrócenie ról. O pięknie i olśnieniu mówi nie mężczyzna, ale kobieta"[247] – pisze Bernadetta Darska. Fascynacja dziewczyny dotyczy początkowo wyłącznie sfery fizycznej. Gdy odkrywa, iż obiekt jej uczuć jest wampirem, nie ucieka z krzykiem, lecz zaczyna marzyć o tym, by stać się taka jak on. Bycie krwiopijcą Bella utożsamia z wolnością, niezależnością, uważa wampiry za istoty doskonalsze od ludzi:

> Miłość wampira daje więc gwarancję awansu społecznego i pewność stabilizacji pod każdym względem. Wampir staje się ucieleśnieniem kogoś, kto nie ma wad – mężczyzna człowiek nie ma szans w porównaniu z owym lubującym się w krwi ideałem[248].

Bohaterka przyjmuje jednocześnie rolę Kopciuszka i księżniczki, którą trzeba ratować z opresji i właśnie na takim schemacie fabularnym opierają się trzy tomy sagi – Bella wpada w kłopoty, więc Edward (który wpisuje się „doskonale w topos księcia z bajki, na którego potencjalnie czeka każda dorastająca dziewczyna"[249]) bądź Jacob, ten trzeci w trójkącie miłosnym, musi ją ratować:

> [...] literatura popularna kierowana do kobiet, mylnie nazywana feministyczną, umacnia patriarchalny porządek między innymi dzięki wykorzystaniu – i to w różnych konfiguracjach – formuły kopciuszka. Kobieta-Kopciuszek jest najczęściej nie dość, że bohaterką banalną, bo przewidywalną, to dodatkowo kulturowo infantylną. Jej rozterki, cierpienie, życiowe przygody i wybory kończą się przed ołtarzem, przed którym staje u boku ukochanego mężczyzny[250].

Dopiero w czwartym tomie, gdy dziewczyna zostaje przemieniona w wampira, przejmuje jakąkolwiek inicjatywę. Staje się żoną, matką niezwykłej dziewczynki, którą musi uratować przed innymi (złymi) wampirami.

Odwrócenie ról pojawia się również w kwestii ślubu – to Edward niejako wymusza na Belli zamążpójście, ponieważ wierzy, iż wampiry tracą swoją duszę w chwili przemiany, przed czym chciał uchronić ukochaną. Seks przedmałżeński według niego był grzechem, dlatego w perspektywie przemiany przyszłej żony, nalegał na zachowanie czystości przedmałżeńskiej – wszystko z obawy o duszę Belli. Innymi słowy – chciał zminimalizować ilość grzechów, jakie bohaterka mogła popełnić przed

---

[246] S. Meyer, *Zmierzch*, tłum. J. Urban, Poznań 2008, s. 69.
[247] B. Darska, *Od potwora do wymarzonego kochanka. O zmieniającym się kulturowym wizerunku wampira*, „Media - Kultura - Komunikacja Społeczna" 2016, 1(12), s. 97.
[248] Tamże, s. 94.
[249] Tamże, s. 96.
[250] M. Wójcik-Dudek, *Siostrzaństwo lektury: o związkach powieści dla kobiet i* dziewcząt, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży*, red. K. Tałuć, t. 5, Katowice 2017, s. 64.

przemianą. Nastolatka nie była zachwycona pomysłem, jednak zgodziła się na jego plan. Bella, traktująca małżeństwo jako umowę nie dającą żadnej gwarancji i trwałości oraz nie będącą odzwierciedleniem miłości, jest odbiciem współczesnych poglądów dotyczących tej instytucji . W czasach, w których nietrudno o rozwód, a niektóre jednostki biorą ślub parę razy, znaczenie przysięgi małżeńskiej zostało zdewaluowane[251]. Według bohaterki jej przemiana w wampira była gwarantem wiecznej i szczęśliwej miłości, a nie potwierdzeniem ślubów przed ołtarzem.

Trzeba wspomnieć, iż przemiana w wampira w powieściach Meyer była równoznaczna z zerwaniem wszelkich kontaktów z rodziną i przyjaciółmi. Wampiry ukrywały swoją prawdziwą tożsamość przed światem ludzi. Brak oznak starzenia mógłby wydawać się podejrzany, więc na przestrzeni paru lat Bella musiała zniknąć z pola widzenia swoich najbliższych. Wydawać by się mogło, iż taka decyzja jest niezwykle trudna do podjęcia, jednak dla bohaterki nie stanowiła większego problemu. Już w trakcie nauki w szkole odsuwała się od swoich rówieśników na rzecz związku z Edwardem, lecz bardziej kłopotliwe i niewytłumaczalne byłoby opuszczenie swojej rodziny bez wyjaśnienia. Jak się okazało, miłość do wampira i pragnienie przemiany wygrały. Wszystko w imię miłości:

> Atmosfera społecznego ostracyzmu, ale zarazem fascynacji i grozy, otaczająca miłość człowieka i wampira, sprawia, że zakochani w wampirze bohaterowie czują się wyjątkowi i uważają to, co ich łączy z obiektem uczuć, za wyjątkowe. Nie zważają na fakt, że w tej miłości kryje się śmierć: zagrożenie jest realne [...]. Mamy tu wyraźnie do czynienia z apoteozą miłości według wzorca romantycznego, miłości, dla której nie istnieją granice życia i śmierci[252].

Relacje bohaterki z rodziną wydają się powierzchowne. Chociaż poświęca im część swojego monologu wewnętrznego[253], jednak więź z rodzicami jest mało istotna w porównaniu z relacjami z Edwardem. Taka postawa świadczy o fazie typowej dla okresu dorastania, w której nastolatki swoją dorosłość, niezależność i wolność upatrują w haśle „Opuszczam swoich rodziców"[254].

Fabuła serii nie jest szczególnie zaskakująca i angażująca wyobraźnię. Czytelnik sięgając po powieści Meyer z góry zakłada szczęśliwe zakończenie. Schematy fabularne

---

[251] K. Kaczor, *Po prostu głód – o współczesnych nastolatkach zakochanych w wampirach. Na przykładzie filmowej sagi Zmierzch,* dz. cyt., t. IX, s. 173.
[252] A. Gemra, *Ubi sunt? Flirt ze śmiercią w literaturze grozy*, „Ethos" 27(2014), nr 4(108), s. 171.
[253] Narracja sagi jest pierwszoosobowa, opisana z perspektywy Belli. Możliwy jest wgląd w niezbyt głęboką psychikę bohaterki, która skupia się głównie na swoich rozterkach miłosnych.
[254] E. Gurba, *Wczesna dorosłość*, w: *Psychologia rozwoju człowieka*, red. J. Trempała, Warszawa 2011, s. 292.

zaczerpnięte z romansów, mają dodać odrobiny pikanterii i urozmaicenia, jednak już od początku wiadomo, jak historia się zakończy:

> Można więc powiedzieć, że dzięki seryjności narracyjnej odbiorcy powieści o wampirach mają pewność, iż będą mieli do czynienia z lekturą bezpieczną, bo kontynuowaną, w finale dającą satysfakcjonujące, oczekiwane pocieszenie, a więc *happy end*[255].

Taka przewidywalność fabularna ma być gwarancją sukcesu komercyjnego i zapowiedzią dowolnej ilości kontynuacji, które będą się cieszyły niemalejącą popularnością. Paranormalny romans cieszy się wciąż dużym zainteresowaniem, głównie wśród czytelniczek, o czym świadczy spora ilość cykli powieściowych opierających się na tym samym schemacie. „Choć fabuła się zmienia i inna jest też scenografia, to główne punkty rozwoju akcji są stałe”[256] – pisze Darska, dodając:

> Spotkanie Pięknej i Bestii rozegra się więc wedle z góry ustalonych zasad – on będzie tak naprawdę mistrzem ceremonii, ona jego uczennicą, bardzo pojętną i szybko awansującą w hierarchii społecznej. Chociaż różnice ekonomiczne ulegają zawieszeniu, to jednak w tle są ciągle zaakcentowane. Wampir przynależy zwykle do klasy uprzywilejowanej, kobieta natomiast, mając o sobie niskie mniemanie, nawet nie marzy o tym, by zajść tak wysoko[257].

Kreowanie głównej bohaterki na wzór Kopciuszka czy Pięknej (czyli bohaterek baśniowych i bajkowych, nie przejawiających głębi psychologicznej oraz dążących głównie do zamążpójścia) „w powieściach kierowanych do młodych odbiorczyń tworzy niedościgły wzorzec kobiecości, dodajmy, stojący w całkowitej sprzeczności z feministycznymi postulatami”[258].

Jak zauważa Małgorzata Wójcik-Dudek:

> W powieści jak w soczewce skupiają się niemal wszystkie dążenia twórczości dla dziewcząt/kobiet, charakterystyczne dla literatury popularnej. Dostrzec można więc nawet nie przeadresowanie powieści do innej grupy czytelniczej, ale wpisaną w nią od początku dwuadresowość. Oto zwykła dziewczyna, o przeciętnej urodzie, po przeprowadzce do ojca od nowa zaczyna swe życie w nowym mieście. Taki uniwersalny i dość zużyty już sposób budowania punktu wyjścia jest przygotowaniem do rozwoju tradycyjnych wątków, uznanych zarówno przez literaturę dla dorosłych, jaki i tę „osobną”[259].

3. Kobiety w *science fiction*

Konwencje gatunkowe narzucały sposób kreacji kobiecych bohaterek i role, jakie miały odgrywać również w literaturze fantastyczno-naukowej. Początkowo

[255] B. Darska, dz. cyt., s. 96.
[256] Tamże, s. 96.
[257] Tamże, s. 96.
[258] M. Wójcik-Dudek, dz. cyt., s. 65.
[259] Tamże, s. 66.

głównymi odbiorcami fantastyki byli mężczyźni i dlatego kształt gatunku dostosowywano do ich odbioru. Role bohaterów pierwszoplanowych odgrywali przedstawiciele płci męskiej, odznaczający się cechami wyglądu i charakteru podkreślającymi ich męskość oraz dominację w świecie. Postaci kobiecych było niewiele, a jeśli pojawiały się, to poddawano je seksualizacji oraz przedstawiano w sposób schematyczny i mało rozbudowany.

W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku, czyli w złotej fazie rozwoju *science fiction*, jej zwolennicy wychodzili z założenia, iż kobiety nie posiadają wystarczająco ścisłego i precyzyjnego umysłu, który umożliwiłby im należyty odbiór np. wiedzy naukowej. Takie przeświadczenie funkcjonowało aż do końca lat sześćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych, gdzie wciąż uważano, że literatura fantastyczno-naukowa jest tworem typowo męskim, choć już wtedy „większość publikowanych i nagradzanych utworów pisały kobiety”[260].

Gatunek *science fiction* poruszał wiele istotnych kwestii i problemów ówczesnego społeczeństwa. Jednym z nich, szczególnie popularnym wśród autorek, był temat płci. Wynikało to z charakterystycznego dla tej literatury mechanizmu: „mity dotyczące męskości i kobiecości determinowały nie tylko treść samych utworów, ale nawet status i pozycję ich autorów”[261]. Dlatego też powstawały teksty, które fantazjowały na temat płci oraz różnic płciowych.

Jednym z przykładów jest *Houston, Houston* (1976) Alice Sheldon (początkowo publikującej pod pseudonimem James Tiptree Jr.). Pojawia się tam świat kobiet oraz przedstawione są relacje między kobietami i mężczyznami. Fabuła skupia się wokół czterech astronautów, którzy wiele lat spędzili na statku kosmicznym i są nieświadomi, iż na Ziemi pozostała jedynie cywilizacja kobieca, w której rozmnażanie polega na klonowaniu. Podobny motyw można znaleźć w *Gdzie dawniej śpiewał ptak* (1976) autorstwa Kate Wilhelm, jednak autorka bardziej skupia się na kwestii indywidualności i samotności niż płciowości. Z kolei Doris Lessing w powieści *Piąte dziecko* (1988) „krąży wokół zagadnień macierzyństwa i strachu ukazując, jak kultura warunkuje kobiety i mężczyzn do reagowania na zagrożenie”[262].

[260] D. Materska, *Kwestia płci,* dz. cyt.
[261] Tamże.
[262] Tamże.

Susan Wood w artykule *Księżniczki i emancypantki*[263] dokonała analizy bohaterek i tematów pojawiających się na łamach fantastyki naukowej w Stanach Zjednoczonych do lat osiemdziesiątych. Początkowo kobiety występowały w *science fiction* sporadycznie, a ich kreacja była podyktowana aktualną sytuacją społeczną w Ameryce. Badaczka przytacza słowa Isaaca Asimova z 1939 roku: „Kobiety mogą brać udział w akcji utworu, ale pod warunkiem, że ukazane są zgodnie z poczuciem przyzwoitości i nadzwyczaj powściągliwie"[264]. Dlatego też do połowy lat czterdziestych w amerykańskiej prozie fantastyczno-naukowej dominowała postać kobiety przedstawianej jako córka naukowca, niezbyt zorientowana w kwestiach technicznych. Wszelkie zawiłości techniczno-naukowe musiał jej objaśniać młody protagonista, który „mógł [ją] nawet pocałować, jakkolwiek skromnie. Miłość i romans wydawały się wówczas niezbędne, aby ożywić nieco suchą, kostyczną akcję" [265].

Następnie w tzw. operach kosmicznych (*space opera*[266]) pojawił się podział na jasnowłose bohaterki, będące ofiarami wstrętnych potworów i wymagające, by dzielny bohater je uratował. Ich przeciwieństwami były „czarnowłose, nieprzyzwoite wampy, usiłujące powstrzymać supermenów przed realizacją chwalebnej misji wyzwoliciela"[267]. Jak stwierdziła Susan Wood: „Te drugie bawią się znacznie lepiej, ale czeka je za to niechybny koniec w postaci złamanego serca, jeśli bohater wzgardzi ich uczuciem. Najczęściej spotyka je jeszcze zasłużona kara"[268]. I chociaż na okładkach czasopism zniknęły półnagie młode dziewczęta, które początkowo pełniły rolę „wabika", to w fabule utworów pojawiły się bohaterki utożsamiane z bezwolnymi obiektami zabaw seksualnych.

Kolejna zmiana w kreacji postaci kobiecych nastąpiła na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, czyli w okresie reformy obyczajowości społecznej. Wtedy bohaterki zazwyczaj prezentowano w wyposażonej we wszelkie nowinki techniczne kuchni. Dopiero w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych kobiety jako pisarki zaczynały zdobywać sławę. Były to Ursula K. Le Gui, Joanna Russ, Kate Wilhelm, Pamela Sargent i inne. Ich twórczość zaowocowała próbami odejścia od „kanonu". Protagonistkami stały się odnoszące sukcesy panie inżynier, które

[263] S. Wood, *Księżniczki i emancypantki,* „Fantastyka" 1983 nr 03, s. 20–23.
[264] Tamże, s. 20
[265] Tamże.
[266] Literatura awanturniczo-przygodowa, której akcja rozgrywa się w kosmosie (zob. hasło: *Space opera,* w: A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej,* dz. cyt., s. 347).
[267] S. Wood, dz. cyt., s. 20.
[268] Tamże.

na każdym kroku spotykała krytyka ze strony społeczeństwa reprezentowanego przez świat męski, ponieważ zaniedbywały swoje obowiązki jako żony i matki.

Susan Wood na podstawie podziału ról kobiet przywołanego w mitologii greckiej Roberta Gravesa (wizerunek potrójnego bóstwa: Diany, Hekate i Matrony)[269] stwierdziła, iż większość bohaterek kreowano właśnie przez pryzmat owej klasyfikacji:

> Wielka Bogini, przez Rzymian nazywana Magna Mater, jest Matką bogów i ludzi. Jako taka jest zarazem jednością i dwójnią, i wielością. Jako jedność jest Bezdnią, boskością absolutną, apofatycznym Prawzorem wszechświata, niepoznawalnym i niewyrażalnym. Jako dwójnia jest Różą Kosmosu – róża często bywała jej symbolem - zarazem bowiem jest Duchem i Naturą, Dziewicą i Matką, Światłością i Nocą, miłością i zagrożeniem. Jako wielość wreszcie jest Boginią Troistą: narodzinami, życiem i śmiercią, jest także Czwórcą: Dziewicą, Małżonką, Matką i Starką, i na koniec samą wielością: plejadą swych boskich przejawów[270].

Najbardziej charakterystycznymi bohaterkami początków *science fiction* były dziewice, przedstawiane jako córki naukowców bądź jasnowłose księżniczki (dziewice), walczące o miłość z przeciwnościami losu.

Innym typem występującym w *science fiction* jest kobieta amazonka, buntująca się przeciw dominacji mężczyzn oraz kobieta pojawiająca się w tradycyjnej męskiej roli, co było efektem zmiany poglądów na temat podziału ról społecznych. Dlatego też coraz więcej autorek decydowało się na przebranie swych protagonistek w „męski kostium". Jednocześnie bohaterki ciągle borykały się z problemem pogodzenia życia zawodowego z prywatnym, a inne, które swym zachowaniem przypominały mężczyzn – pełniły funkcję bohaterów. Natomiast ostatnim typem postaci kobiecej wyszczególnionej przez Wood, jest kobieta wcielająca się w rolę przybysza z kosmosu, będącego zagrożeniem dla Ziemi. A zatem kobieta stanowi w tym przypadku uosobienie obcości w sposób podwójny: inna płeć i do tego z obcej planety.

Sapkowski z ironią i humorem w *Rękopisie...*[271] również dokonał klasyfikacji postaci kobiecych pojawiających się w amerykańskiej literaturze fantastyczno-naukowej. Wymienił sześć typów bohaterek:

---

[269] Robert Graves, angielski pisarz, poeta i filolog klasyczny, dzięki opublikowanej w 1948 roku *Białej Bogini* spopularyzował wizerunek kobiecego bóstwa. „Według autora kult żeńskiego bóstwa, sięgający korzeniami paleolitu, nie tylko przetrwał do średniowiecza, ale rozprzestrzenił się z okolic basenu Morza Śródziemnego do centralnej, zachodniej i północnej Europy, znacząco wpływając na naszą kulturę. Graves twierdził również, że zarówno mity greckie, jak poezja, w swoich pierwotnych wersjach nosiły cechy religii matriarchalnych i dopiero w epoce późnominojskiej, pod wpływem najeźdźców z Azji, zostały zastąpione wariantami patriarchalnymi" (por. G. Lasoń-Kochańska, *Powrót Bogini? Przykłady funkcjonowania postaci Magna Mater w polskiej literaturze popularnej*, „Literatura Ludowa" 2019, nr 6, s. 13.

[270] R. Graves, *Biała Bogini*, tłum. I. Kania, Warszawa 2000, s. 7.

[271] A. Sapkowski, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 157–158.

1. Ciepła Żona Domowa, stanowiąca jedynie tło dla dokonań bohatera i będąca inkarnacją domowego ogniska;
2. Dziewica Zagrożona, czyli pojawiająca się u Susan Wood bardzo kobieca blondynka, czekająca na ratunek;
3. Stara Panna w Okularach, dzieląca swoje małe mieszkanie z kotem i mająca uświadomić czytelnikom, że sukces zawodowy prowadzi do braku życia rodzinnego. Może również pojawiać się jako postać skrycie zakochana w głównym bohaterze;
4. Złośnica do Poskromienia, Amazonka, która wychodzi z założenia, że może dorównać mężczyznom. „Służy do tego, by wykazać, jak wielka to bzdura”[272]. Chociaż ma być „poskromiona”, to i tak nie awansuje na stanowisko Ciepłej Żony Domowej;
5. Zła Konkubina Jeszcze Gorszego Imperatora Planety Mongo (inaczej Szwarccharakter Drugiej Gildii), ubierająca się w wyzywający sposób, jej nieodłącznymi atrybutami są paznokcie i cygarniczka:

> [...] paznokciami kaleczy spiżowy tors zakutego w kajdany bohatera. Choć pod paznokciami krew cieknie, bohaterowi nawet powieka nie drgnie. Na widok takiej męskości w Złej konkubinie coś pęka i przypomina sobie, że była niegdyś dobrą i kobiecą kobietą. Ale za późno na skruchę, Zła konkubina ponosi śmierć z ręki rozczarowanego nią Jeszcze Gorszego Imperatora Planety Mongo (s. 158).

6. Urwis o Podrapanych Kolanach, przeważnie młodsza siostra jednego z bohaterów. Jej główną funkcją jest bycie niegrzecznym dzieckiem oraz dojrzewanie i późniejsze wejście w rolę Zagrożonej Dziewicy[273].

Vonda McIntyre (1948–2019), pisarka tworząca *science fiction* w kobiecym duchu, rozpoczęła proces emancypacji tego gatunku, uważając, że „SF powinna służyć sprawie kobiet tak, jak niegdyś zajmowała się kwestiami przesądów rasowych, skażenia środowiska, zagłady atomowej czy przeludnienia”[274]. Jej słowa wpłynęły na kreację tekstów pisanych przez kobiety, bo w tym duchu literatura kobieca *science fiction* zaczęła się zmieniać. Oczywiście, bohaterki pojawiające się na początkowych etapach rozwoju literatury fantastyczno-naukowej nie należały do szczególnie wyemancypowanych, jednak trzeba pamiętać, że mimo całej swej niesamowitości

[272] Tamże, s. 158.
[273] Tamże.
[274] D. Materska, *Kwestia płci,* dz. cyt.

i nieprawdopodobności, fantastyka zawsze była swoistym odzwierciedleniem światopoglądu dominującego w danym okresie. Wraz z modyfikacją kultury współczesnej i postępującą walką kobiet o ich prawa, ewoluował sposób kreacji postaci. Z upływem lat stosunek do kobiecej literatury fantastyczno-naukowej uległ zmianie – aktualnie na zachodzie jest uważany za literaturę zmian[275].

Istotnym wydarzeniem dla przeobrażeń dotyczących płciowości zobrazowanej w gatunku *science fiction* było mianowanie Cele Goldsmith (1933–2002) na stanowisko redaktorki „Amazing Stories"[276] w 1958 roku. Od tamtej pory rozpoczął się powolny proces walki autorek o równouprawnienie literatury fantastyczno-naukowej. Na łamach czasopisma zaczęły pojawiać się teksty autorek, „w których protagonistką była kobieta – i to zupełnie nie mieszcząca się [...] w kategoriach typologicznych"[277]. Dzięki Goldsmith swoje teksty opublikowały m.in. Ursula Le Guin, Joanna Russ, Amanda Salmonson, Pamela Sargent, Suzy McKee, Rachel Pollack czy Sally Miller Gearheart.

Lata sześćdziesiąte przyniosły spektakularne zmiany literatury fantastycznej. Autorką mającą istotny wpływ na rozwój gatunku była Ursula Le Guin, wspomniana już w rozdziale pierwszym tej pracy. Twórczość autorki była istotna zarówno dla rozwoju i kształtowania całego gatunku, jak i formowania się fantastyki kobiecej:

> Gdy Le Guin rozpoczynała swą przygodę z fantastyką, w świecie anglojęzycznym dokonywały się w tym gatunku ważkie przemiany. W latach 60., pod wpływem brytyjskiej Nowej Fali, która postulowała ambitną fantastykę, zmianie uległ też model amerykańskiej SF. Najciekawsze dokonania w Ameryce zaczęły być firmowane przez kobiety. Wniosły one do sztywnego kanonu SF innych bohaterów, inne rozumienie ich powinności oraz inny typ akcji – bardziej refleksyjny i generalnie nie tak agresywny jak w przypadku autorów mężczyzn. Najwybitniejszą przedstawicielką tego trendu była właśnie Le Guin[278].

Ojciec autorki był antropologiem, matka natomiast pisarką. Dorastanie w środowisku rodziców-humanistów wpłynęło na twórczość Le Guin. Pisarka posiadała imponujący dorobek literacki, w swoich utworach z gatunku *science fiction* oraz *fantasy* poruszała kwestie antropologiczne, dotyczące płciowości, kobiecości

[275] V. Hollinger, *Feminist Theory and Science Fiction,* w: *The Cambridge Companion to Science Ficion,* red. E. James, F. Mendlesohn, Cambridge 2003, s. 126.
[276] Pierwsze czasopismo poświęcone fantastyce naukowej, założone przez Hugo Gernsbacka w 1926 roku w Nowym Jorku. Pismo zaliczyć można do tzw. *pulp magazines*, czyli magazynów wydawanych na kiepskim gatunkowo papierze (zob.: A. Ferguson, *Amazing Stories*, https://www.pulpmags.org/content /info/amazing-stories.html [dostęp: 17.08.2020].
[277] A. Sapkowski, *Rękopis...,* dz. cyt., s. 159.
[278] M. Oramus, *Pożegnanie królowej Ekumeny. Marek Oramus wspomina Ursulę Le Guin*, źródło internetowe: https://www.rp.pl/Plus-Minus/302019902-Pozegnanie-krolowej-Ekumeny-Marek-Oramus-wspomina-Ursule-Le-Guin.html [dostęp: 27.03.2021].

i ekofeminizmu[279], typowe dla literatury genderowej i feministycznej. Twórczość *sci-fi*[280] autorki odróżniała się znacząco od dokonań autorów, którzy skupiali się na kwestiach naukowo-technicznych:

> Różnice dotyczyły także rozumienia nauki, części składowej gatunku. Podczas gdy mężczyźni odwoływali się do nauk ścisłych i przyrodniczych: fizyki, astronomii, astronautyki i pokrewnych, a także do dyscyplin technicznych, kobiety upodobały sobie nauki humanistyczne: psychologię, socjologię, etnografię. Korespondowało to z preferowanym przez Nową Falę kierunkiem *inner space* (kosmos wewnętrzny), polegającym m.in. na przedstawianiu stanów wewnętrznych człowieka. Le Guin jako córka antropologa zawsze wiele uwagi poświęcała antropologii, kulturze, ekologii, a nawet językoznawstwu. Technika stoi u niej na drugim planie[281].

Niezwykle istotnym motywem w twórczości autorki była kwestia płci i seksualności. Dzięki tej tematyce Le Guin trzykrotnie[282] wyróżniono nagrodą *Jamesa Tiptree Jr.*[283], którą przyznawano dziełom z gatunku *science fiction* i *fantasy* poruszającym w oryginalny sposób tematykę płciowości. W *Lewej ręce ciemności* przedstawiła społeczeństwo opierające się na bezpłciowości. Autorka chciała udowodnić, iż „płeć to czynnik determinujący wszystkie obszary życia społecznego"[284]. W opisanym społeczeństwie Gethen nie istnieje zróżnicowanie płciowe oraz binarna heteroseksualność, więc na temat seksu i płciowych ról społecznych patrzy się zupełnie inaczej: „Nie istnieją tam płci, a każdy mieszkaniec przeżywa okresowo tzw. kemmer, kiedy staje się kobietą lub mężczyzną i przez ten czas jest zdolny do prokreacji. Owa zmiennopłciowość tubylców determinuje całą kulturę planety"[285] oraz rytm życia, codzienność oraz pełnienie niektórych ról:

> przez większość czasu w ciągu miesięcznego cyklu płciowego pozostają w stanie „somer", to znaczy „seksualnie nieczynni, uśpieni", nie odczuwają wówczas żadnego pożądania seksualnego. Jednak na kilka dni w miesiącu wkraczają w „kemmer", ruję, i w tym czasie popęd płciowy przejmuje kontrolę nad wszystkimi innymi instynktami. W początkowej fazie kemmeru pozostają w pełni androgyniczni, a ich potencjał płciowy – męski lub żeński – ustala

[279] Szczególnie jest to widoczne w *Dziewczynach z Buffalo i innych zwierzęcych obecnościach*, gdzie pojawiają się wątki dotyczące zachowania równowagi w ekosystemie i odczuwaniu więzi z naturą, którymi kieruje się przedstawiona w powieści utopia feministyczna.
[280] Inne określenie stosowane przy nazewnictwie literatury *science fiction*.
[281] M. Oramus, *Pożegnanie królowej Ekumeny...* dz. cyt.
[282] Za opowiadania *Urodziny świata: Kwestia Seggri* (1994), *Górskie ścieżki* (1996) oraz za powieść *Lewa ręka ciemności* w 1991 (choć utwór został opublikowany w 1969 – autorkę wyróżniono retrospektywnie) (zob. *Otherwise Award. Our History,* https://otherwiseaward.org/award/1995-retrospective-award [dostęp: 27.03.2021]).
[283] Od roku 2019 nagroda nosi nazwę *Otherwise* (zob. https://otherwiseaward.org/about-the-award/our-history [dostęp: 27.03.2021]).
[284] M. Adamik, *„Król jest w ciąży". Androgyniczność a męska norma w literackim eksperymencie Ursuli Le Guin*, „Avant", Vol. VIII, no 2/2017, s. 81.
[285] M. Oramus, *Pożegnanie królowej Ekumeny...*, dz. cyt.

> się dopiero w wyniku kontaktu z innymi osobami, również przechodzącymi kemmer w tym samym czasie. W kolejnej fazie anatomia dostosowuje się do sytuacji hormonalnej i genitalia odpowiednio nabrzmiewają lub kurczą się, umożliwiając przyjęcie roli męskiej lub żeńskiej. Poszczególny osobnik nie ma w tej kwestii wyboru, nie wie, czy będzie mężczyzną, czy kobietą, chociaż w postępowym Orgoreynie stosuje się środki hormonalne do wywołania pożądanej płci. Po przebyciu kemmeru, osobnik męski wraca do fazy somer, natomiast żeński – jeśli doszło do zapłodnienia – pozostaje kobietą na czas ciąży i laktacji. „Po zakończeniu laktacji kobieta wraca do fazy somer [...][286].

W tym świecie nie występowały wojny oraz gwałty, a w języku nie funkcjonowały nawet pojęcia związane z taką formą przemocy – pojawiły się dopiero wraz z obcymi przybyszami z Ekumeny. Wojnę w tej powieści *science fiction* utożsamiano z niszczycielską patriarchalną siłą, dążącą do zdominowania wolnej kobiecości. W swojej późniejszej twórczości pisarka próbowała odkryć nowe wzorce kobiecości oraz przedstawić nowe punkty widzenia, wychodzące poza tradycyjny (patriarchalny) sposób myślenia[287].

Nurt genderowo-feministyczny w anglojęzycznej *sci-fi* jest tak istotny, gdyż co roku przyznawane są dwie nagrody autorom, podejmującym w swoich utworach wątki seksualności i płciowości. Pierwszą nagrodą jest, wspomniana wcześniej *James Tiptree, Jr. Award*[288] przyznawana od 1991 roku za powieści lub opowiadania *sci-fi* i *fantasy*, dotykające problematyki żeńskich i męskich ról płciowych. Drugą nagrodą jest *Lambda Sci-Fi Award,* przyznawana od roku 1989. Nominowane do tego wyróżnienia utwory poruszają tematy związane z orientacją seksualną i tematykę genderową:

> Równolegle z rozwojem drugiej fali feminizmu w latach 70. tematy feministyczno-genderowe stały się interesującym polem do eksperymentów literackich. Fantastki sympatyzujące z feminizmem zdały sobie sprawę, że *science fiction* jest bardzo podatnym gruntem, na którym można eksplorować i rozwijać wizje dotyczące ról i stereotypów płciowych, wypróbowywać granice norm seksualnych, pytać jak wyglądałoby społeczeństwo hermafrodytów, istot androgynicznych czy takich, które do rozmnażania potrzebują więcej niż jednej płci. Wszystkie te tematy były i nadal są obecne w zachodniej fantastyce i zazwyczaj są one podejmowane przez kobiety piszące s-f[289].

[286] M. Adamik, dz. cyt., s. 80.
[287] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat...*, dz. cyt., s. 17.
[288] Pod tym męskim pseudonimem ukrywała się Alice Sheldon, która publikowała w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W swoich utworach rozważała kwestie płci i płciowości.
[289] *Fantastyczny Feminizm!*, http://pismozadra.pl/archiwum/zadra-20/489-fantastyczny-feminizm [dostęp: 3.02.2021].

4. Rozwój nowych gatunków: kobiety w dystopiach

Antyutopia (zwana też przez niektórych badaczy dystopią[290]) opisuje społeczeństwo przyszłości, w którym panuje ustrój totalitarny. Wykorzystywanie metod dyktatorskich w sprawowaniu kontroli nad obywatelami niszczy wszelkie przejawy indywidualności człowieka. „Antyutopie są zwykle polemiką z utopiami, z ich ideologią i wiarą w świetlaną przyszłość; to, co w utopii jest traktowane jako przejaw idealnej organizacji społeczeństwa, w antyutopii jest przedstawiane jako czynnik ograniczający swobodę jednostki, dominacji nad nią systemu i maszyny"[291]. W literaturoznawstwie termin antyutopia pojawił się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku[292].

Dystopia, tłumacząc dosłownie – „złe miejsce", jako samodzielny gatunek literacki rozwinęła się w XX wieku i przedstawiała niezwykle pesymistyczną, logicznie uzasadnioną, i często prawdopodobną wizję przyszłości. Dystopia jest nie tylko gatunkiem literackim, ale też
sposobem myślenia przejawiającym się w katastroficznych wizjach egzystencji człowieka w społeczeństwie poddawanym kontroli władzy[293]. To, co odróżnia dystopię od utopii, to brak wiary w możliwość zmiany na lepsze:

> Literatura najczęściej stara się ukazywać skutki tych tendencji, których symptomy zazwyczaj nie są jeszcze nawet w formie zalążkowej dostrzegane ani nie uświadamiane przez ogół społeczeństwa. W tym sensie dystopia jest ostrzeżeniem przed bezkrytycznym akceptowaniem wszelkich nowości i szkołą sceptycyzmu[294].

Twórcy dystopii nie szukają modeli pozytywnych rozwiązań, lecz skupiają się na negatywnych konsekwencjach rozwoju danych systemów polityczno-społecznych i innych zjawisk zagrażających współczesnemu człowiekowi. Dystopijne światy są

[290] Obie nazwy można stosować zamiennie według *Słownika terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego (s. 35), jednak w *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* Antoniego Smuszkiewicza i Andrzeja Niewiadomskiego terminy te zostały rozdzielone na oddzielne gatunki. Obraz społeczeństwa dystopijnego powstał bezpośrednio z tendencji rozwojowych rzeczywistości współczesnej autora, natomiast antyutopia jest kreowana na podstawie przesłanek utopijnych, z którymi wchodzi w polemikę (zob. hasło *Antyutopia* w: A. Smuszkiewicz i A. Niewiadomski, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, dz. cyt., s. 250).
[291] *Słownik terminów literackich,* red. J. Sławiński, 1989, s. 35.
[292] K.M. Maj, *Antyutopia – o gatunku, którego nie było*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, LXII, z. 4, s. 12.
[293] Zob. L. Pułka, *Antyutopia,* w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 17–18; M. Bernacki, *Antyutopia* (*utopia negatywna, dystopia),* w: M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2004, s. 488–492.
[294] Hasło: *Dystopia,* w: A. Smuszkiewicz i A. Niewiadomski, dz. cyt., s. 263.

przerysowane i mają zadanie zwrócenia uwagi czytelnikom na osiągnięcia cywilizacji i mechanizmy, które organizują życie społeczeństwa:

> Ta odmiana stanowi bowiem teren pograniczny pomiędzy utworami o przyszłości, a więc prezentującymi serio jakąś wizję ustroju społeczno-politycznego i modelu życia przyszłościowego człowieka, a utworami o współczesności, w których przyszłość stanowi tylko wygodny kostium literacki[295].

Z kolei badacz Jerzy Szacki rozróżnił utopistów pozytywnych (tworzących świat dobry) oraz negatywnych (kreujących świat zły). Negatywni utopiści twierdzą, że dystopia to „nie tylko kompromitacja czyjegoś ideału w imię jakiejś akceptowalnej bez zastrzeżeń rzeczywistości, lecz również kompromitacja rzeczywistości w imię jakiegoś nie ujawnionego bezpośrednio ideału"[296].

Krzysztof M. Maj[297] dowodzi problematyczność charakterystyki obu gatunków i wskazuje na różnice w badaniach zachodnich i polskich badaczy:

> polscy teoretycy mieszają mianowicie trzy podstawowe plany znaczeniowe samej utopii (a tym samym i każdego jej inwariantu satyrycznego, negatywnego, krytycznego itd.), a mianowicie narracyjny (utopia jako opowieść o nieistniejącym miejscu), przestrzenny (utopia jako nie-miejsce, nigdzie, *nusquam*) oraz ideologiczny (utopia jako idea transformacyjna). Nic więc dziwnego, że w zasadzie trudno o jednoznaczne rozstrzygnięcie, które dystopie są dystopiami, a które antyutopie — antyutopiami, i że w wypadku najnowszych narracji mieszczących się w tym nurcie uzus rozstrzyga na korzyść *young adult dystopia*, a nie *young adult anti-utopia*. Rozsądny kompromis nakazywałby pozostawienie antyutopijności — ale i proutopijności — w obrębie utopianizmu, socjologii więc i filozofii utopii, w której termin ten jest na tyle dobrze zakorzeniony, by autorzy prac socjologicznych (Bronisław Baczko, Łukasz Zweiffel, Joanna Kamińska) nie czuli się nawet w obowiązku ustosunkowywać do niuansujących jego znaczenie prac Lymana Towera Sargenta, Ruth Levitas, Toma Moylana, Gregory'ego Claeysa, Raffaelli Baccolini i innych. Oznacza to jednak, że nie do utrzymania byłyby już stanowiska [...] tych badaczy, którzy skłaniali się ku definiowaniu antyutopii jako utworu fabularnego. W zamian możliwe byłoby [...] potraktowanie eutopii i dystopii jako interpretacyjnych aktualizacji gatunku utopii literackiej albo, lepiej, dwu odmian fikcjonalnego świata możliwego do przedstawienia w dowolnym gatunku literackim. Rozwiązanie takie umożliwiłoby również używanie, [...] takich konstrukcji, jak choćby „antyutopijna dystopia" czy „krytyczna dystopia"— nie są to bowiem amalgamaty trzech gatunków (dystopii, antyutopii i krytycznej utopii wg typologii Sargenta), lecz złożenia nazwy konkretnego typu fikcyjnego świata (lub gatunku) i określającego go predykatu.

Do tego gatunku zaliczyć można m.in. *My* Eugeniusza Zamiatina (1921), *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya (oryg. *Brave New World*, 1932) czy *Rok 1984* Georga Orwella (1949). Dystopie cieszą się coraz większą popularnością w literaturze fantastycznej. Przedstawiają one zwykle światy kreowane na wzór ustroju totalitarnego.

[295] Tamże, 264.
[296] J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000, s. 203.
[297] K.M. Maj, dz. cyt., s. 11–29.

Trend ten zapoczątkowany przez arcydzieło Orwella daje autorom możliwość opisania lęków związanych z aktualną polityką i sytuacją społeczną. Choć powieść Orwella wydano po raz pierwszy w 1949, to ciągle cieszy się ona ogromnym zainteresowaniem. W drugiej dekadzie XXI wieku w krajach, w których sytuacja polityczno-społeczna pozostawia wiele do życzenia wznawiano wydania *Roku 1984* – w Chinach w latach 2010–2015 pojawiło się 13 nowych, w 2015 roku po agresji Rosji na Ukrainę powieść Orwella znalazła się w pierwszej dziesiątce najlepiej sprzedawanych książek w Rosji, a w Stanach Zjednoczonych, po zwycięstwie Donalda Trumpa, dystopia Orwella znowu została bestsellerem[298].

Dominika Oramus podkreśla, że twórcy tego gatunku wykorzystują techniki narracyjne typowe dla *science fiction* – opisują niedaleką przyszłość, w której współczesne i niebezpieczne tendencje społeczne zostają wyolbrzymione[299].

W literaturze kobiecej „dystopie – bardzo często krążą wokół zagadnień związanych z ciałem i płcią, kładąc nacisk na usytuowanie ich w jakimś systemie społecznych i kulturowych odniesień"[300]. Można zauważyć różnice między dystopiami tworzonymi przez mężczyzn i kobiety:

> O ile „męska" dystopia interesuje się przede wszystkim machiną totalitaryzmu jako systemu polityczno-społecznego, o tyle „kobieca" pokazuje – w świadomie przejaskrawiony sposób – konsekwencje takich rzeczywistych tendencji społecznych, które nie są dostatecznie uświadomione[301].

Przykładem jednej z najsłynniejszych kobiecych dystopii jest utwór *Opowieść Podręcznej* z 1985 roku, autorstwa Margaret Atwood[302], niezwykle istotna dla nurtu feministycznego. Powieść była reakcją pisarki na rządy Ronalda Reagana, ówczesnego prezydenta Stanów Zjednoczonych, którego program zakładał ograniczenie procesów emancypacyjnych, co, rzecz jasna, spotkało się z ostrym sprzeciwem środowisk feministycznych. Utwór pisarki w ciągu ostatnich lat przeżył renesans popularności dzięki powstaniu serialu[303] opartego na motywach powieści: „*Opowieść Podręcznej* wpisała się w obecny klimat społeczno-polityczny, naznaczony narastającym kryzysem

[298] Ł. Wójcik, *Rok nie prorok,* „Polityka" 2019, nr 23, s. 92.
[299] D. Oramus, *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm,* Warszawa 2010, s. 198.
[300] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 103.
[301] Tamże, s. 127.
[302] M. Atwood, *Opowieść Podręcznej*, tłum. Z. Uhrynowska-Hanasz, Warszawa 2017.
[303] Twórcą serialu jest Bruce Miller, pierwszy sezon ukazał się w 2017 roku. W tym samym roku serial zdobył aż 8 statuetek Emmy, co tylko podkreśla jego popularność. Warto też zaznaczyć, że emisja serialu zbiegła się w czasie z ruchem *#metoo*, który zwracał uwagę na problem molestowania kobiet.

gospodarczym oraz migracyjnym, klimat ten okazał się idealnym momentem dla populistycznych polityków, sięgających po faszystowskie hasła”[304].

Literacki pierwowzór opowiada o życiu podręcznej – kobiety podrzędnej i wykorzystywanej tylko do prokreacji – w totalitarnym państwie Gilead. Narrację pierwszoosobową prowadzi główna bohaterka Freda, dzięki czemu czytelnik ma możliwość spojrzenia na rzeczywistość totalitarną oczami ofiary. Narracja Fredy to „szczegółowy zapis doświadczenia dyktatury”[305].

Republika Gileadzka powstała na terenie Stanów Zjednoczonych, a panujący w niej ustrój można określić jako patriarchalizm totalitarny. W wyniku przewrotu, do władzy dochodzi fanatyczna organizacja religijna Bank Myśli Synów Jakuba:

> W utworach dystopijnych kluczową rolę odgrywa moment transformacji ustrojowej, zwykle przywoływany w formie retrospektywnej relacji o wojnie, rewolucji, kataklizmie czy innej katastrofie powodującej dramatyczne zmiany społeczne. W *Opowieści podręcznej* narratorka dokonuje rekonstrukcji wydarzeń, w ich wyniku władzę w kraju przejęli fundamentaliści religijni. Po nieokreślonej bliżej katastrofie zastrzelono prezydenta oraz przedstawicieli Kongresu. Władzę sprawuje wojsko, zniesiono konstytucję oraz ogłoszono stan zawieszenia [...][306].

Po przejęciu rządów przez Bank Myśli Synów Jakuba, kobiety stopniowo były pozbawiane praw, aż doszło do całkowitego ubezwłasnowolnienia i bezwzględnego podporządkowania mężczyznom przedstawicielek płci żeńskiej. Każdej kobiecie zostały przypisane określone role: Podręczne, Gospożony, Ciotki, Marty, Żony Komendantów – obowiązki każdej z nich były inne, a ich stroje pełniły funkcję umundurowania.

Główna bohaterka, jako jedna z nielicznych kobiet, zdolnych do rodzenia dzieci, zostaje podręczną, czyli „zostaje sprowadzona do roli reproduktorki”[307]. W alternatywnym świecie doszło do kryzysu ekologicznego oraz zaniku płodności wśród kobiet[308], dlatego władza objęła całkowitą kontrolą nad prawami reprodukcyjnymi: „[...] w Republice Gileadu macierzyństwo staje się ideologią, [...] [władza pragnie – L.W.] nowych dzieci, a te mają się rodzić niezależnie od woli ich

---

[304] D. Piechota, *Reaktywacja dystopii w najnowszej literaturze popularnej. Na marginesie lektury powieści Margaret Atwood i Ignacego Karpowicza*, „Filologia Polska” 2020 (6), s. 87.
[305] E. Feldman-Kołodziejczuk, *Dyktatura oczami kobiet. Analiza porównawcza* Opowieści Podręcznej *i twórczości eseistycznej Herty Müller*, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2 (59), s. 98.
[306] D. Piechota, dz. cyt., s. 90.
[307] J. Nowak, *Niema bohaterka. Komentarz o praktykach uciszania kobiet*, w: http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/J-Nowak-Niema-bohaterka.pdf [dostęp: 8.02.2021], s. 1.
[308] Według tamtejszego prawa tylko wśród kobiet: „Użył zakazanego słowa: b e z p ł o d n y. Już teraz nie istnieje nic takiego jak bezpłodny mężczyzna, w każdym razie oficjalnie. Płodne i bezpłodne mogą być tylko kobiety, tak stanowią przepisy” (M. Atwood, dz. cyt., s. 75).

rodziców”[309]. Zdrowe i płodne kobiety zostały zdegradowane do roli podręcznych, będących „dwunogimi łonami”, „świętymi naczyniami” oraz „probówkami laboratoryjnymi”[310]. W dystopijnej wizji Atwood seks staje się „aparatem przymusu i odczłowiecza ludzi, a godzi przede wszystkim w kobiety i kobiecość”[311] oraz comiesięcznym zrytualizowanym obowiązkiem[312].

Podręczne były przypisywane do domów żonatych komendantów, gdzie miały być zapładniane w trakcie comiesięcznego rytuału. Po narodzinach dziecko było zabierane bohaterkom i oddawane żonie komendanta.

Podręczne poddawane były raz w miesiącu badaniom ginekologicznym, mającym na celu szybkie wykrycie ciąży oraz wszelkich problemów zdrowotnych, prowadzących do bezpłodności. Wyłącznie mężczyźni mogli pracować jako lekarze, od nich zależało, czy kobiety trafią do domów komendantów czy do Kolonii, w której czekała na nie pewna śmierć: „Mógłby sfałszować wyniki badań, podać, że mam raka, że jestem bezpłodna, spowodować, że zostanę odesłana do Kolonii, wraz z niekobietami”[313]. Mężczyźni wykorzystywali seksualnie podręczne, które nie miały możliwości obrony i wyboru. Po dwóch latach spędzonych w domu komendanta, jeśli podręczna nie zaszła w ciążę, była odsyłana albo do innego domu, albo do Kolonii.

Kobiety pełniące rolę podręcznych, nie mogły niczego posiadać na własność. Pokoje, w których były umieszczane oraz ich wyposażenie, należały do komendanta. Kwatery podręcznych były umeblowane w taki sposób, by uniemożliwić lokatorkom jedyną opcję ucieczki – samobójstwo:

> Krzesło, stół, lampa. W górze na białym suficie, płaskorzeźba w kształcie wieńca – zagipsowana pustka, jak miejsce na twarzy, z którego usunięto oczy. Kiedyś musiał tu wisieć żyrandol. Usunęli wszystko, do czego można by przywiązać linę[314].

Choć Freda w wizji samobójstwa widzi opcję ucieczki, wyzwanie rzucone reżimowi, to jednak zwycięża pierwotna potrzeba życia[315]. W swoim pokoju Freda znajduje niby łacińskie przysłowie, wydrapane na dnie szafy przez poprzednią

[309] E. Feldman-Kołodziejczuk , dz. cyt., s. 99.
[310] M. Atwood, dz. cyt., s. 165.
[311] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 127.
[312] Tamże, s. 124.
[313] M. Atwood, dz. cyt., s. 76.
[314] Tamże, s. 15.
[315] E. Feldman-Kołodziejczuk, dz. cyt., s. 103–104.

Podręczną: Nolite te bastardes carborundorum[316] – „Nie dajcie się pognębić sukinsynom”.

W Gilead funkcjonował spis przedmiotów zakazanych, czyli takich, które przypominały o czasach sprzed panowania totalitaryzmu: „Wszelkie materialne pozostałości po dawnym świecie urastają do rangi artefaktów, niemych świadków historii”[317]. Dlatego Freda na widok starego wydania Vogue reaguje w następujący sposób:

> Ogromnie pragnęłam tego pisma, kiedy tak machał mi nim przed nosem jak przynętą. Pragnęłam go aż do bólu w czubkach palców. Ale jednocześnie uznawałam to za śmieszne i wręcz absurdalne, ponieważ nigdy nie traktowałam takich pism poważnie[318].

Swoistą formą buntu Fredy wobec reżimu, była kradzież drobnych przedmiotów, jak np. kostka masła, którego później bohaterka używała do natłuszczenia skóry. Wartości materialne skradzionych przedmiotów były minimalne, jednak posiadały wartość symboliczną, świadczyły o akcie odwagi i oporu. Inną formą buntu stał się tajemny romans Fredy i Nicka, szofera komendanta. Choć za nawiązywanie bliższych relacji groziła śmierć, to zwyciężała potrzeba bliskości i miłości drugiego człowieka:

> Bycie tu z nim to poczucie bezpieczeństwa; jaskinia, w której tulimy się do siebie, gdy na zewnątrz szaleje burza. To oczywiście złudzenie. Ten pokój jest jednym z najbardziej niebezpiecznych miejsc. Gdyby mnie tu nakryli, nie mieliby dla mnie litości, ale ja już przestałam się tym przejmować[319].

Poczucie choćby minimalnej władzy daje Fredzie delikatne seksualne prowokowanie młodych strażników. Świadoma tego, iż bardzo młodzi mężczyźni nie mieli do tej pory możliwości dotknięcia kobiety, bohaterka w sposób ledwie zauważalny, aczkolwiek wystarczający, kręci biodrami pod czerwoną spódnicą. Takie zachowanie jest jednym z niewielu przejawów kobiecej, niemalże uśpionej seksualności:

> Dotykają nas wzrokiem, dlatego kręcę nieznacznie biodrami, zamiatając moją szeroką czerwoną spódnicą. Przypomina to granie na nosie zza płotu czy drażnienie psa kością [...]. Poczucie władzy sprawia mi przyjemność; władzy kości nad psem, biernej, ale przecież władzy[320].

[316] M. Atwood, dz. cyt., s. 65.
[317] E. Feldman-Kołodziejczuk, dz. cyt., s. 103.
[318] M. Atwood, dz. cyt., s. 187–188.
[319] Tamże, s. 318.
[320] Tamże, s. 33.

Kobiety w dystopijnym świecie stworzonym przez Margaret Atwood zostały pozbawione „prawa do zabierania głosu, samostanowienia, uznania prawdy, dysponowania faktami i wiedzą”[321]. Kobiecość została zepchnięta do sfery natury, podporządkowanej męskiemu umysłowi. Mężczyźni decydują o kobiecym ciele, ubierają je w określone stroje, świadczące o konkretnych funkcjach społecznych[322]. Jedyną grupą kobiet, sprawującą pozorną władzę, są żony dygnitarzy. Jednak ich władza ogranicza się do zarządzania gospodarstwem domowym. Serena Joy, w domu której przebywa Freda, nie kryje swej niechęci dla podręcznej, nie odczuwa współczucia ani jakiejkolwiek potrzeby solidarności kobiecej. W powieści często to inne kobiety stanowią zagrożenie i należy przy nich szczególnie uważać. Przykładem są Ciotki, szkolące przyszłe podręczne:

> To one w Czerwonym Centrum przygotowują kobiety do roli podręcznych. Ubrane w brązowe uniformy, wyposażone w elektryczne pręty do popędzania bydła, głoszą „nowe” słowo Boże. Szkolenie to przypomina obóz wojskowy, w którym od kandydatek wymaga się całkowitego posłuszeństwa. Prym w ośrodku wiedzie Ciotka Lidia, a język propagandy nie jest jej obcy. Na samym początku stwierdza, iż „bycie tutaj to przywilej” (O, 15). Podobnie jak w armii, obowiązuje określony strój oraz fryzura; kobiety powinny mieć długie włosy, nie wolno używać im żadnych kosmetyków, gdyż jest to sprzeczne z naukami zapisanymi w *Starym Testamencie*[323].

Bohaterki, które jako pierwsze były oddawane „szkoleniu” w Czerwonym Centrum, są pokoleniem urodzonym jeszcze w czasach przed rewolucją, pamiętającym wolność i odmienne realia. Według Ciotki Lidii następnemu pokoleniu kobiet będzie łatwiej wcielić się w określoną rolę: „Tym, co przyjdą po was, będzie lżej. Przyjmą swoje obowiązki z wdzięcznym sercem”[324], a stanie się tak, ponieważ będą od urodzenia wychowywać się według ustalonej już doktryny i nie będą znały innego życia.

Rita, służąca w domu komendanta, traktowała z wyższością wszystkie podręczne: „Rita nie znosi czerwonych sukienek i tego wszystkiego, co symbolizują. Uważa, że mogę być zaraźliwa, jak choroba czy pech”[325]. Nie rozumiała jak podręczne mogły wybrać taki los. Według niej nawet śmierć w Kolonii była godniejszą opcją niż

[321] J. Nowak, dz. cyt., s. 2.
[322] Istotnym wydarzeniem w powieści jest moment, w którym komendant zabiera Fredę do prywatnego domu publicznego, w którym kobiety są poprzebierane w stroje sprzed rewolucji. Pracownice przybytku rozkoszy mają obowiązek nosić określone ubrania oraz restrykcyjnie pilnować swojej wagi. Kobiety niespełniające wymagań były odsyłane do Kolonii.
[323] D. Piechota, dz. cyt., s. 91.
[324] M. Atwood, dz. cyt., s. 143.
[325] Tamże, s. 18.

pozycja podręcznej. Między służącymi, czyli Martami oraz podręcznymi nie mogło dochodzić do nawiązywania bliższych relacji, czy też nie mogły się „fraternizować”[326] . Utrzymywanie niezgody między kobietami miało na celu wzmocnienie nad nimi kontroli oraz zapobieganie powstawania ruchów oporu. Jeśli dochodziło między kobietami do rozmowy, to zawsze uważały na słowa i nie poruszały niebezpiecznych tematów, ponieważ nigdy nie wiadomo, kto mógł okazać się donosicielem:

> Wolno nam [podręcznym – L.W.] tam [do miasta – L.W.] chodzić tylko parami. Jakoby dla naszego bezpieczeństwa [...]. A prawda jest taka, że ona ma szpiegować mnie, a ja ją. [...] Ta kobieta jest moją partnerką od dwóch tygodni. Nie mam pojęcia, co się stało z poprzednią. Po prostu pewnego dnia się nie zjawiła, a na jej miejsce przyszła ta. O takie rzeczy na wszelki wypadek nie pytamy, lepiej nie wiedzieć[327].

Upodlenie kobiet wiąże się z uwznioślenieм mężczyzny, który im większą władzę sprawuje nad domostwem i swoją kobietą, tym większą symboliczną władzę posiada, jako jedyny cieszy się przywilejami i to on ustanawia prawa[328].

Najbardziej charakterystycznym elementem powieści, później utrwalonym przez serial filmowy w świadomości społecznej, jest strój podręcznej. Nosiły one czerwone (kolor krwi, płynu życia[329]) stroje, przypominające suknie, skrojone odpowiednio, by nie przeszkadzały ciąży, buty na płaskim obcasie, by nie nadwyrężać kręgosłupa, bawełnianą bieliznę oraz białe skrzydła, zasłaniające twarz podręcznych, by przypadkowi mężczyźni nie mogli ich zobaczyć. Ich strój jest uniformem, mającym ukryć indywidualność i informować innych o tym, jaką rolę pełni kobieta[330]. Strój podręcznej stał się jednym z bardziej rozpoznawalnych motywów popkultury. Wykorzystanie go po raz pierwszy miało miejsce podczas teksańskiego protestu, spowodowanego zaostrzeniem praw aborcyjnych. Kobiety ubrane w czerwone kostiumy w ciszy zajmowały miejsca przeznaczone dla publiczności w teksańskim senacie[331]. Od tamtej pory strój podręcznej stał się symbolem, często pojawiającym się w trakcie protestów i walk o prawa kobiet, nie tylko w Stanach Zjednoczonych. 6 lipca 2017 roku podczas wizyty Donalda Trumpa – prezydenta Stanów Zjednoczonych – w Polsce,

[326] Tamże, s. 20.
[327] Tamże, s. 29.
[328] J. Nowak, dz. cyt., s. 6.
[329] M. Gromadzińska, *Czy feministki mogą się stroić, czyli o semiotyce stroju kobiecego w literaturze* , „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 179.
[330] Tamże.
[331] A. Całek, *Nolite te bastardes carborundorum. Podręczna w dyskursie medialnym o prawach kobiet,* „Dziennikarstwo i Media” 2019, nr 10, s. 53.

kobiety w ramach Czarnego Protestu i Strajku Kobiet[332] protestowały w kostiumach podręcznych z serialu, który powstał na motywach powieści Margaret Atwood[333]:

> Dystopijna wizja świata utrwalona w powieści Atwood szybko została doceniona przez widzów, czytelników, jak i krytyków. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku odczytywano ją jako znakomitą dystopię. Dwie dekady później zyskała status społecznego fenomenu i stała się punktem odniesienia do komentowania wydarzeń politycznych[334].

Innym przykładem dystopii opisanej z perspektywy kobiety jest trylogia *Igrzyska śmierci* Suzanne Collins (2008). To jedna z najpopularniejszych pozycji na rynku wydawniczym związanym z fantastyką. Historia opowiedziana z perspektywy głównej bohaterki, Katniss Everdeen, przedstawia walkę z systemem totalitarnym, początki buntu w dystopijnym państwie Panem. Trylogia skierowana jest głównie do młodzieży, dlatego też brak tutaj aż tak silnego akcentu położonego na kobiecą cielesność i seksualność, jak w przypadku powieści Atwood. Główna bohaterka walczy o odzyskanie wolności i władzy nad swoim ciałem, jednak w odmienny sposób niż Freda. Katniss reprezentuje postawę aktywną, choć nie dzieje się to zgodnie z jej wolą. Nastolatka zostaje przymusowo twarzą rebelii, mającej na celu zniszczenie ustroju totalitarnego.

Trylogia zawdzięcza swoją popularność głównej bohaterce. Katniss, inaczej zwana Kotną,

> to wielowymiarowa postać, która na kartach wszystkich trzech tomów cyklu stara się ostatecznie zdefiniować swoją tożsamość. To bohaterka pełna sprzeczności, a także upersonifikowana metafora, której znaczenia zmieniają się w zależności od punktu widzenia instancji interpretującej [335].

Antyutopia, w której rozgrywa się akcja trylogii, powstała na gruzach Ameryki Północnej. Do zniszczenia kontynentu doszło na skutek licznych katastrof ekologicznych, które doprowadziły do wojny o zapasy żywności. Na początku Panem przypominało państwo demokratyczne, ale z czasem zmieniło się w totalitarny reżim, opierający się na systemie policyjnym i aparacie represji. Stolicą stał się Kapitol, zdegenerowane państwo-miasto, otoczone trzynastoma dystryktami. Jednak w trakcie

[332] Protesty i strajki kobiet rozpoczęły się w Polsce w marcu 2016 roku. Przyczyną niezadowolenia było wpłynięcie wniosku o rejestrację Komitetu Inicjatywy Ustawodawczej „Stop Aborcji", mającej na celu wprowadzenie całkowitego zakazu aborcji.
[333] *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, red. E. Korolczuk, B. Kowalewska, J. Ramme, C. Snochowska-Gonzalez, s. 11.
[334] D. Piechota, dz. cyt., s. 88.
[335] Sz. Cieśliński, *Katniss Everdeen, dziewczyna, która igra z ogniem. Kreacja głównej bohaterki w cyklu „Igrzyska śmierci" Suzanne Collins*, w: *Kobieca strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016, s. 15.

pierwszego buntu dystrykt trzynasty został zniszczony, a Kapitol wprowadził coroczne Głodowe Igrzyska:

> Za udział w powstaniu każdy z dwunastu dystryktów musi dostarczać daninę w postaci dwojga uczestników, chłopca i dziewczyny. Dwadzieścia cztery ofiary, zwane trybutami, zostaną uwięzione na ogromnej arenie pod gołym niebem [...]. Przez kilka tygodni uczestnicy turnieju walczą na śmierć i życie. Zwycięża ostatni trybut zdolny utrzymać się na własnych nogach [336].

Zgłoszenie swojego uczestnictwa mogło być dobrowolne, lecz jeśli nie było „chętnych", losowano uczestników spośród młodzieży dystryktu w wieku od 12 do 18 lat. W dniu Dożynek 74. Głodowych Igrzysk, zostaje wylosowana młodsza siostra Kotny, Primrose, dlatego też Katniss zgłasza swoje uczestnictwo w Igrzyskach:

> Udział w 74. Igrzyskach nie tylko zmusił ją do brutalnej walki z przedstawicielami innych dystryktów, ale także sprawił, że stała się elementem trójkąta miłosnego, dziewczyną zobligowaną do wyboru między dwoma skrajnie odmiennymi mężczyznami – towarzyszącym jej na arenie Peetą Mellarkiem, który po śmierci ojca Katniss uratował ją od głodu, darując jej chleb i tym samym także nadzieję na przetrwanie, oraz Galem, który od wielu lat niemalże co dzień towarzyszył Kotnie w łowach, stając się tym samym jedną z najbliższych jej osób [337].

Trybuci, wytypowani w drodze losowania, przed udziałem w Igrzyskach byli zmuszeni do wzięcia udziału w medialnym *show*, którego celem było pozyskiwanie sponsorów i sympatii publiczności. Występowali na uroczystej paradzie trybutów, transmitowanej w programie telewizyjnym przypominającym *talk show* oraz prezentowali swoje umiejętności podczas ćwiczeń. Młodzi gladiatorzy zmuszeni byli do wdzięczenia się przed kamerami i odgrywania określonych ról. Wszystko po to, by zapewnić rozrywkę zdegenerowanej publiczności Kapitolu.

Po udziale w paradzie trybutów do Katniss przylgnęło określenie „dziewczyny, która igra z ogniem":

> Początkowo wydaje się, że to wyłącznie slogan marketingowy Cinny, stylisty z Kapitolu. To on zadecydował, że w czasie uroczystości parady trybutów Peeta i Katniss będą nosili stroje, które w decydującym momencie rozbłysną sztucznymi płomieniami. Szybko okazuje się, że ten z pozoru nieistotny element medialnego *show* i wspomniane wyżej określenie na stałe przylgną do bohaterki oraz istotnie wpłyną na jej dalsze losy. Po pierwsze, zagwarantują jej rozpoznawalność [...]. Po drugie, zyskają znaczenie symboliczne w oczach mieszkańców Panem[338].

W trakcie igrzysk bohaterka była zmuszona do walki na śmierć i życie, jednak Katniss podstępem doprowadziła do tego, iż igrzyska przeżyła ona oraz druga osoba –

[336] S. Collins, *Igrzyska śmierci*, tłum. M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2009, s. 22.
[337] Sz. Cieśliński, *Katniss Everdeen…,* dz. cyt., s. 17.
[338] Tamże, s. 19.

Peeta, co było później przyczyną buntu w dystryktach: „Wbrew własnej woli Katniss stała się symbolem sprzeciwu wobec władzy, uosobieniem siły, wolności, twarzą rebelii, medialnym fenomenem i wrogiem Kapitolu [...]”[339]: „Katniss Everdeen, dziewczyna, która igra z ogniem, wznieciła iskrę, a ta nie ugaszona w porę, podpali całe Panem”[340].

Inną metaforą, oprócz dziewczyny igrającej z ogniem, jaką określano Katniss jest Kosogłos:

> Kosogłosy to zabawne stworzenia, które swojego czasu nieźle napsuły krwi Kapitolowi. Podczas rebelii władze wyhodowały serię genetycznie zmodyfikowanych zwierząt [...]. Należały do nich ptasie mutanty, zwane głoskułkami, obdarzone umiejętnością zapamiętywania i powtarzania ludzkich rozmów. Ptaki te [...] miały zwyczaj powracać do domu i z tego względu wypuszczano je w rejonach, w których ukrywali się wrogowie Kapitolu. Gdy zapamiętały dostatecznie dużo słów, wracały do kapitolińskich ośrodków i tam rejestrowano pozyskane od nich informacje. Trochę to trwało, zanim ludzie uświadomili sobie, co się dzieje w dystryktach i jak prywatne rozmowy są transmitowane do nieprzyjacielskich ośrodków[341].

Oczywiście, gdy rebelianci zorientowali się, w jaki sposób Kapitol pozyskiwał informacje, zaczęli wykorzystywać głoskułki na swoją korzyść, przekazując im fałszywe wiadomości. Dlatego też Kapitol zaniechał dalszych eksperymentów z ptakami i wypuścił je na wolność. Głoskułki zaczęły krzyżować się z kosami, co zaowocowało powstaniem nowego gatunku – kosogłosa, który stracił umiejętność powtarzania ludzkich słów, lecz był w stanie odtwarzać melodie i piosenki.

Kosogłosy nabrały symbolicznego znaczenia dzięki Katniss, która zabrała ze sobą do Kapitolu złotą broszkę z wizerunkiem tego ptaka. Najpierw gatunek miał symbolizować bunt, jednak stał się on również przydomkiem bohaterki, która została ponownie zmuszona do odgrywania konkretnej roli:

> Wymyślili mi rolę i chcą, żebym ją przyjęła. Mam stać się symbolem rewolucji. Kosogłosem. Nie wystarcza to, co zrobiłam w przeszłości – w trakcie Głodowych Igrzysk postawiłam się Kapitolowi, stworzyłam zarzewie buntu, a teraz muszę zostać najprawdziwszą przywódczynią rebelii, jej twarzą, głosem i ucieleśnieniem. Gdy większość dystryktów znajdzie się w stanie otwartej wojny z Kapitolem, to ja mam podnieść pochodnię zwycięstwa. Nie będę jednak sama, jest cały zespół ludzi, którzy zrobią mi makijaż, ubiorą mnie i napiszą mowy, zaaranżują wystąpienia – wszystko to brzmi upiornie znajomo. Mnie pozostanie odgrywanie wyznaczonej roli[342].

[339] Tamże, s. 17.
[340] S. Collins, *W pierścieniu ognia*, tłum. M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2009, s. 26.
[341] S. Collins, *Igrzyska śmierci*, s. 44.
[342] S. Collins, *Kosogłos*, tłum. M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2010, s. 16.

W ten sposób bohaterka ponownie zostaje wplątana w wielką grę marketingową. Katniss jest nastolatką, borykającą się z syndromami stresu pourazowego, depresją i myślami samobójczymi, i niezależnie od tego, po której stronie konfliktu się znajdzie, będzie wykorzystywana do celów propagandowych. Symbol kosogłosa to „hybryda prawdziwej Katniss i medialnego przekazu skonstruowanego przez osoby planujące przejąć władzę w Panem"[343]. Bohaterka po raz kolejny stała się pionkiem.

Czynny udział Katniss w rebelii doprowadza do zwycięstwa dystryktów nad Kapitolem, lecz w trakcie walk ginie siostra Katniss. Okazuje się, że winnym śmierci dziewczynki nie jest prezydent Snow, dyktator Panem, ale pani prezydent Coin, stojąca po stronie buntowników. Dlatego też podczas egzekucji, zamiast zabić Snowa, Kotna strzela z łuku prosto w serce prezydent Coin, która pod osłoną rebelii starała się zająć miejsce dyktatora. Dzięki temu Katniss przestaje być wyłącznie pionkiem w grze o władzę. Bohaterka prowadziła walkę o swoją tożsamość – prawdziwą sobą była jedynie podczas polowań, które miały zapewnić jej rodzinie i innym mieszkańcom dystryktu pożywienie. Choć wizja bogactwa, która się pojawiła pod koniec Igrzysk Głodowych, była kusząca, to jednak napawała ją również przerażeniem:

> Głód nie zaglądałby już nam w oczy. Cieszyłybyśmy się nieznaną dotąd wolnością/ Tylko... Co dalej? Jak wyglądałoby moje codzienne życie? Dotychczas większość czasu poświęcałam na zdobywanie żywności. Jeśli stracę ten obowiązek, przestanę być tym, kim dotąd się czułam. Zmieni się moja tożsamość. Ta świadomość mnie przeraża[344].

W trylogii interesujący jest aspekt dotyczący płciowości bohaterów. Katniss wydawać się może bohaterką, która łączy w sobie pierwiastki kobiece i męskie. Nieludzkie warunki życia, jej umiejętności łowieckie oraz przejęcie roli głównego żywiciela rodziny po śmierci ojca, ukształtowały ją tak, że zatraciła swoje cechy kobiece. Od dziecka zmuszana była do wcielenia się w rolę męską. Ojciec nauczył ją samodzielności i walki o przetrwanie, jednak kosztem cech kulturowo uznawanych za kobiece: delikatności, wrażliwości i subtelności.

Katniss nie potrafiła rozmawiać o uczuciach, wręcz miała problem z kontrolowaniem swoich emocji, co również miało wpływ na jej androgyniczny[345]

---

[343] Sz. Cieśliński, dz. cyt., s. 21.
[344] S. Collins, *Igrzyska śmierci*, s. 293.
[345] W okresie modernizmu androgyniczność oznaczała ideę pełnego związku mężczyzny i kobiety, zaczerpniętą z mitu opowiedzianego przez Arystofanesa w *Uczcie Platona*. Natomiast współcześnie przymiotnik „androginiczny" kojarzy się wyłącznie wizerunkiem osoby, u której zostały zatarte cechy płciowe zarówno fizyczne, jak i psychiczne. W psychologii andorgynia oznacza integrację i komplementarność pierwiastka męskiego i kobiecego w osobowości (zob. S. L. Bem, *Androgynia*

wizerunek: „Należy także pamiętać, że kobiecość zostaje jej narzucona jako element wielkiego spektaklu, jakim są Głodowe Igrzyska”[346]. Początkowo nie interesowały jej relacje damsko-męskie, nie dostrzegała nawet uczuć, jakimi darzyli ją Peeta i Gale. Przez wiele lat pozostawała nieświadoma emocji, jakie w niej obaj chłopcy budzili. Lecz gdy powoli zaczęła zdawać sobie sprawę ze swoich uczuć, była rozdarta i nie potrafiła dokonać wyboru. Rywale uosabiali swoje przeciwieństwa: Gale przypomina romantycznego kochanka, który z jednej strony jest opiekuńczy i troskliwy, natomiast z drugiej – skłonny do wybuchów agresji[347]. Z kolei Peeta był dla Kotny uosobieniem spokoju i bezpieczeństwa.

Więź łącząca bohaterkę z Peetą powstawała stopniowo mimo wielu nieporozumień[348]. Ostatecznie Katniss postanowiła związać się z Peetą, z którym dzieliła wspólne doświadczenia:

> Zrastamy się na nowo, ja i Peeta, choć momentami on chwyta się oparcia krzesła i czeka, aż ustąpią przebłyski wspomnień, a ja niekiedy budzę się z wrzaskiem, bo śnią mi się koszmary [...]. Ale jego ręce są w pobliżu, gotowe mnie ukoić. W końcu uspokajają mnie także jego usta. [...] To, czego potrzebuję do przeżycia, to nie ogień Gale'a, podsycany wściekłością i nienawiścią. Mam w sobie wystarczająco dużo żaru. Potrzeba mi wiosennego mniszka, jaskrawożółtego kwiatu, który symbolizuje odrodzenie i nie oznacza zniszczenia. Oczekuję zapowiedzi, że życie będzie toczyć się dalej, bez względu na to, jak poważne ponieśliśmy straty. Chcę wiedzieć, że znowu może być dobrze, a tylko Peeta może mi to ofiarować[349].

Peeta ratował Katniis w najgorszych chwilach jej życia. Tuż po śmierci ojca, kiedy skończyły się pieniądze i jedzenie, a depresja matki uniemożliwiała jej normalne funkcjonowanie, Kotna i Prim przymierały głodem. Dzięki Peecie, który podarował jej dwa bochenki chleba z piekarni rodziców, Katniss odzyskała siły i nadzieję na przeżycie. Lecz gdy chciała mu podziękować, on unikał jej wzroku i aż do Głodowych Igrzysk nie zamienili ze sobą słowa. Katniss swojego wybranka utożsamiała z mniszkiem, kwiatem, który dawał jej nadzieję. Ta symbolika pojawia się w całej trylogii:

> Nasze spojrzenia się skrzyżowały na jedną krótką chwilę, ale on od razu odwrócił głowę. Z zakłopotaniem opuściłam wzrok i wtedy ujrzałam pierwszy mniszek w tym roku. [...]

---

psychiczna a tożsamość płciowa, w: P.G. Zimbardo, R.J. Gerrig, *Psychologia i życie*, red. M. Materska, Warszawa 1994; Platon, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Kęty, Warszawa 1999, s. 52–56).

[346] Sz. Cieśliński, dz. cyt., s. 28.

[347] B. Zielonka, *Miłość jako przyczyna buntu w trylogiach* Niezgodna *Veroniki Roth i* Igrzyskach śmierci *Suzanne Collins*, w: *Oblicza miłości: studia literaturoznawcze*, red. K. Bałękowski, K. Maciąg, Lublin 2016, s. 187.

[348] Tamże, s. 186.

[349] S. Collins, *Kosogłos*, s. 368–369.

> Do dziś wyczuwam związek między Peetą Mellarkiem, chlebem, który dał mi nadzieję, a kwitnącym mniszkiem, źródłem wiary w to, że nie jestem skazana na śmierć[350].

Początkowo bohaterka obawiała się wyjścia za mąż i urodzenia dzieci[351]. Jednak po piętnastu latach związku z Peetą, Katniss zdecydowała się na bycie matką. Choć rewolucja się udała i ich świat się zmienił, to bohaterka nie mogła zapomnieć o tym, co przeżyła. Miała świadomość, że wcześniej czy później będzie musiała o wszystkim dzieciom opowiedzieć, gdyż dzięki tym opowieściom zmężnieją i zrozumieją. Lecz teraz „nie wiedzą, że bawią się na cmentarzysku"[352].

Wspomniane wcześniej zatarcie granic płci, nie dotyczy wyłącznie głównej bohaterki. Wydaje się, że w całym Panem zniknęły granice płciowości. W dystrykcie dwunastym, z którego pochodzi Kotna, kobiety na równi pracują z mężczyznami w kopalniach: „W czasie Dożynek losowani są przedstawiciele obu płci. Każda damsko-męska para trybutów ubierana jest na czas medialnych występów w podobne stroje. Równouprawnienie obowiązuje również na arenie, gdzie dziewczęta i chłopcy walczą ze sobą według takich samych zasad"[353].

Natomiast w Kapitolu zacieranie granic płciowych sprowadzało się głównie do wyglądu – modne były liczne modyfikacje ciała, ekstrawaganckie stroje, makijaż i fryzury, które niekiedy uniemożliwiały odróżnienie kobiety od mężczyzny.

W zdegenerowanym Kapitolu, gdzie ludzie wywoływali wymioty podczas przyjęć, by zjeść i wypić więcej (a w tym samym czasie inni w pozostałych dystryktach przymierali głodem), zepsucie moralne doprowadziło do wykorzystywania seksualnego zwycięzców Głodowych Igrzysk. Ofiarą przemocy seksualnej był jeden z bohaterów Finnick Odair:

> Prezydent Snow... sprzedawał mnie. Moje ciało [...]. Zresztą nie tylko moje. Jeśli zwycięzca jest postrzegany jako atrakcyjny, prezydent przekazuje go komuś w nagrodę albo pozwala go kupować za niewyobrażalne pieniądze. I nie wolno się sprzeciwić, bo wtedy zabija kochanych przez niego ludzi. [...] Nie byłem jedyny, za to najbardziej popularny [...]. Żeby się lepiej czuć, moje sponsorki dawały mi w prezencie pieniądze albo biżuterię, ale ja odkryłem znacznie cenniejszy środek płatniczy. [...] Tajemnice[354].

---

[350] S. Collins, *Igrzyska śmierci*, s. 35.
[351] Katniss myślała: „Na pewno nigdy nie wyjdę za mąż, nie zaryzykuję sprowadzenia dziecka na ten świat. Zwycięzcy igrzysk mogą liczyć na wiele, ale nie na gwarancję bezpieczeństwa dla swoich dzieci. Kartki z nazwiskami moich synów i córek trafiłyby do dożynkowych urn razem z innymi. Przysięgam, że nigdy do tego nie dopuszczę" (tamże, s. 293).
[352] K S. Collins, *Kosogłos*, s. 371.
[353] Sz. Cieśliński, dz. cyt., s. 23.
[354] S. Collins, *Kosogłos*, s. 167-168.

Kotna jest bohaterką małomówną, skrytą, która rzadko się uśmiecha. Dba o innych, nie skupiając się przy tym na sobie, nie analizuje swoich emocji. Jest niezależna, źle reaguje, gdy ktoś próbuje nią dyrygować. Swoją androgyniczność traktuje jako kolejną rolę, w którą musi się wcielić, żeby przeżyć[355]. Jej medialną kreację kobiecości podkreślono za pomocą subtelnych i zwiewnych ubrań i prezentowaniu jej osoby jako zakochanej do nieprzytomności dziewczyny. Katniss Everdeen była zmuszona do przybierania rozmaitych ról:

> Z osieroconej córki staje się głową rodziny. Z myśliwego, królującego w lasach wokół Dwunastki, staje się ofiarą watahy zawodowych trybutów na arenie [...], by następnie znowu przeistoczyć się w łowcę. Ze zwyciężczyni medialnego *show*, z celebrytki przekształca się w twarz rebelii i wroga Kapitolu. Jej zwycięstwo zamienia się w porażkę [...]. Z marionetki w rękach Coin staje się jej zabójczynią, a z zabójczyni – żoną Peety i matką dwójki dzieci[356].

Katniss sobą czuła się jedynie w lesie, podczas łowów, mających zapewnić jej bliskim przeżycie. Nieważne ile czasu styliści pracowali nad jej wyglądem, jakie stroje nakładała i jaką rolę była zmuszona odegrać, to sobą pozostawała jedynie podczas polowań:

> Tego ranka po raz pierwszy od dożynek przypominam siebie. Nie mam wymyślnej fryzury ani odzieży, na moich plecach nie płonie peleryna. Oto prawdziwa ja. Tak samo wyglądam przed wyprawą do lasu. To mnie uspokaja[357].

Zamordowanie Coin, następczyni prezydenta Snowa, mogło być próbą odzyskania utraconej podmiotowości, lecz na to było już zbyt późno. Po wielu latach Katniss wciąż wcielała się w określone role, matki czy żony, chociaż w środku pozostała przestraszoną nastolatką, nękaną przez koszmary i depresję.

Impulsem do tworzenia kobiecych dystopii jest często krytyka tendencji społecznych i politycznych dotyczących sytuacji kobiet w danym kraju. Niepokoje wynikające z ograniczenia swobód i praw kobiet, zwłaszcza dotyczących zaostrzenia praw aborcyjnych, dostępu do antykoncepcji i pozycji płci żeńskiej w hierarchii społecznej, są wyrażane w powieściach dystopijnych. Totalitarne działanie państwa, a także restrykcje uderzające m.in. w seksualność zarówno kobiet, jak i mężczyzn, będące formą opresji, mają pomóc władzom w wszechobecnej inwigilacji i kontrolni obywateli. Sprowadzenie kobiet do pełnienia określonych ról, zwłaszcza rozrodczych, i zdegradowanie ich pozycji w społeczeństwie jest przestrogą dla czytelników

[355] B. Zielonka, dz. cyt., s. 185.
[356] Sz. Cieśliński, dz. cyt., s. 28.
[357] S. Collins, *Igrzyska śmierci*, s. 83.

(zwłaszcza dla czytelniczek) przed obraniem biernej postawy społecznej. Bohaterki *Opowieści Podręcznej* początkowo nie zdawały sobie sprawy z postępującego ograniczania swobód obywatelskich, uważały, że są tymczasowe. Gdy zaczęły się zamieszki i protesty przeciwko pogarszającej się sytuacji – było już za późno.

Opowieść Podręcznej autorstwa Atwood pokazuje, oprócz represji i naruszania podstawowych praw człowieka, wpływ jednostki na historię oraz wpływ historii na jednostkę. Pojedyncze osoby, które sprzeciwiały się reżimowi z czasem rosły w siłę, zyskiwały coraz więcej popleczników zaczynały walczyć o wolność. Jest to widoczne szczególnie w trylogii *Igrzyska śmierci* Suzanne Collins. W totalitarnym państwie Panem wystarczyły działania jednej osoby, która (choć nieświadomie) rozpoczęła rewolucję, mającą na celu uwolnienie wszystkich dystryktów spod władzy Kapitolu. Autorka trylogii przypomina jednak, że rewolucja pożera swoje dzieci (Katniss stała się marionetką i twarzą rewolucjonistów, którzy po dojściu do władzy niemalże zapomnieli o niej) oraz że władza degeneruje. Szczególnie widać to w kreacji prezydent Coin, która walcząc z reżimem prezydenta Snowa, zaczęła stosować te same nieludzkie metody i nie bała się przelewu krwi niewinnych – nawet własnych żołnierzy.

Choć omówione dystopie krytykują totalitaryzm i opowiedziane są z perspektywy kobiety[358], to jednak pokazują ten system każda z nieco innej strony. Atwood skupia się na ograniczeniu swobód kobiet i uprzedmiotowieniu kobiecego ciała, natomiast Collins pokazuje negatywne mechanizmy działania rewolucji oraz losy jednostki, która nieświadomie stała się twarzą rebelii. Freda nie chciała walczyć z systemem, tylko od niego uciec, z kolei Katniss wbrew swojej woli stała się Dziewczyną, która igrała z ogniem – symbolem buntu i sprzeciwu, który po wygranej rebelii został zapomniany. *Igrzyska śmierci* skierowane są do grupy *young adult,* młodych dorosłych, którzy dopiero rozpoczynają swoje uczestnictwo w życiu społecznym. Autorka, dzięki swojej powieści, uświadamia swoim czytelnikom zagrożenie i bestialstwa, jakie niesie system totalitarny oraz obrazuje jaki ma wpływ na losy jednostki. Z kolei powieść Margaret Atwood, ze względu na sceny przemocy seksualnej, przeznaczona jest dla dojrzałych czytelników, zwłaszcza dla kobiet, i jest smutną wizją potencjalnej przyszłości.

[358] Omówione dystopie powstały również z innych przyczyn. *Opowieści Podręcznej* były reakcją autorki na rządy Regana, a trylogia *Igrzyska śmierci* powstała na kanwie mitu o Tezeuszu i Minotaurze oraz miały bybć krytyką coraz to głupszych telewizyjnych *reality show* (zob. *Suzanne Collins – Biography* https://www.hypable.com/the-hunger-games/suzanne-collins-biography/ [dostęp: 12.02.2022].

5. Zabiegi przekształcające gatunki

Powstające w nurcie literatury kobiecej powieści fantastyczne mogą służyć jako nośnik feministycznych idei. Wiele autorek próbowało pokazać, iż miejsce kobiet w dzisiejszym świecie jest wyłącznie efektem „kulturowego przypadku, a nie biologicznego zdeterminowania”[359]. Według Anne Cranny-Francis fantastyka, pod osłoną swojej niesamowitości, daje autorkom możliwość przemycenia treści, które uderzają „w najgłębiej zakorzenione stereotypy patriarchatu”[360]. Złożoność i różnorodność tych treści świadczy o aktualności i konieczności dyskusji dotyczących „zakresu praw i obowiązków obu płci we współczesnym świecie”[361].

Grażyna Lasoń-Kochańska na bazie kobiecej fantastyki anglojęzycznej wyróżniła dwie strategie, dające autorkom możliwość szukania nowego (własnego) języka oraz przekazania swoich idei:

1. prze-pisywanie baśni i mitów,
2. powołanie do życia nowego typu postaci[362].

5.1. Retelling, czyli prze-pisywanie baśni

Działaniem charakterystycznym dla postmodernizmu jest *retelling*, polegający na opowiedzeniu dobrze znanej historii w inny sposób. Początki zjawiska sięgają lat sześćdziesiątych, kiedy to poszukiwano nowej formy dla starych treści. Sięgano więc po tematy i motywy znane i czasem zbyt często wykorzystywane przez twórców, by nadać im nowy kontekst, wzór oraz sens.

Reinterpretacja mitu oraz baśni jest częstym zabiegiem w literaturze *fantasy*, umożliwiającym autorom opowiedzenie powszechnie znanej historii z innej perspektywy. Niekiedy można spotkać się z wersjami baśni, w których narrację przejmuje negatywny bohater (*Szkło, śnieg i jabłka* Neil Gaiman[363]), a innym razem twórcy puszczają wodze fantazji i osadzają historię w odmiennym uniwersum bądź czasie. Zjawisko *retellingu* w kulturze funkcjonuje niemalże od samego początku

[359] D. Materska, dz. cyt.
[360] Cyt. za: G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety*..., dz. cyt., s. 9.
[361] R. Sitniewska, dz. cyt., s. 14.
[362] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety*... dz. cyt., s. 13–15.
[363] N. Gaiman, *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa 2002.

istnienia baśni i mitów. Te same historie były wielokrotnie opowiadane przez różne głosy, co ma swoją wielowiekową tradycję[364].

Andrzej Sapkowski w popularnonaukowym kompendium wiedzy na temat fantastyki sformułował następującą definicję tego terminu oraz wyjaśnił, dlaczego go nie przetłumaczył na język polski:

> *Retelling* jest słowem obcym, mającym jednak tę przewagę nad rodzimymi, że w sposób krótki, zwięzły, wdzięczny a konkretny definiuje pojęcie, które – marnując słowa – musielibyśmy określić jako ponowne opowiedzenie bardziej lub mniej znanych historii. Przy czym ponownie opowiada się mity, legendy, podania, bajki i mniej lub bardziej kanoniczne dzieła literackie – w tym także *retellingi* zrobione wcześniej przez innych autorów. *Retelling* w *fantasy* zawiera dwa elementy – jednym jest [...] „jak to było naprawdę", albowiem ambicją autora jest, aby czytelnik – w ramach zaakceptowanej konwencji – daną wersję mitu czy baśni przyjął jako prawdziwą, a przynajmniej literacko prawdziwą. Drugim elementem jest euhemeryzacja, zabieg polegający na eliminowaniu elementów bajkowości[365].

Interesujący i zarazem sprzeczny jest właśnie ten drugi element, czyli zabieg euhemeryzacji. Wydawać się może, iż w przypadku literatury *fantasy* ten zabieg mógłby całkowicie pozbawić tekst fantastyczności. Jednak magia w nim pozostaje, albowiem jest ona w danym świecie przedstawionym prawem natury[366].

Z perspektywy światotwórczej celem *retellingu* jest stworzenie z powstałych już tekstów i fabuł, światów, nie będących zwykłym powtórzeniem motywów, lecz takich, które „konstytuują nową jakość: w pełni autonomiczną i pełnowymiarową przestrzeń"[367]. Natomiast patrząc na zabieg całościowo, to główny zamysł *retellingu* polega na opowiedzeniu dobrze znanej „opowieści w sposób zaskakujący odbiorcę znającego tradycyjne wersje narracji źródłowej"[368].

Oprócz intertekstualnej zabawy, praktyka taka może pełnić zarówno funkcję ludyczną, jak i socjologiczną. Autorki prze-pisują znane baśnie i mity, mając na celu: afirmowanie znanych wątków, wykorzystywanie tradycyjnych fabuł, by ukazać ich opresyjność, tworzenie nowych opowieści na podstawie starych, przepisywanie prostych form, wynajdywanie starych i przyjaznych kobietom fabuł[369]. Prze-pisywanie baśni i mitów oraz ich dekonstrukcyjne zabiegi są często stosowaną praktyką

---

[364] A. Całek, *Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji*, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. M. Leś, W. Łaszkiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017, s. 47.
[365] A. Sapkowski, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 39.
[366] Tamże.
[367] A. Całek, *Retelling...*, dz. cyt., s. 49.
[368] M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica" 2016, nr 2 (53), s. 45.
[369] Strategie postępowania z mitem autorstwa Susanne Schmid podaję za: K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, dz. cyt., s. 19.

w środowisku feministycznym[370]. Analizowanie opowieści spisanej z patriarchalnego punktu widzenia, daje możliwość stworzenia m.in. *herstory* oraz odświeżenia i reinterpretacji znanych tekstów kultury oraz ukazania ich opresyjności. Adrienne Rich twierdzi, iż „re-wizja – czyli spojrzenie wstecz, świeżym okiem, wkroczenie w stary tekst od nowej strony – to dla kobiet coś więcej niż tylko rozdział w historii kultury: to warunek przetrwania"[371].

Dzięki temu zabiegowi „autorki wpisują się w feministyczny dyskurs; reinterpretują rzekome uniwersalia, tkwiące u korzeni kultury"[372]. Ich utopijne wizje odróżniają się od utopii stworzonych przez mężczyzn za pomocą kreacji świata, „kobiece wizje *ou topos* zakorzenione są w rzeczywistości niewerystycznej, w historii naszej cywilizacji, odnoszą się bowiem do modelu matriarchalnego"[373]. Tworzenie kobiecych utopii może być wyrazem buntu wobec zastanej rzeczywistości, wyrastającym wprost ze źródeł historycznych[374] i społecznych:

> Wizja społeczeństwa rządzonego przez kobiety, bez względu czy dobrze prosperującego, czy skazanego na klęskę, znamionuje inny sposób postrzegania kobiety – przez pryzmat drzemiącego w niej potencjału, niewykorzystanych dotąd umiejętności i predyspozycji charakteru[375].

Autorki wracają do czasów odległych, w których pierwiastek kobiecy organizował życie codzienne społeczności, kobieta była symbolem władzy nad życiem, a matriarchat stanowił kulturę sakralną, nieoddzielającą sfery *sacrum* od *profanum*[376] – obie sfery wzajemnie się przenikały i tworzyły integralną całość, a elementy święte uwidaczniały się w codziennych czynnościach. Pojęcie świętości w takim systemie miało charakter całościowy, nie było budowane na opozycjach[377]. Sam matriarchat utożsamiano z harmonią, której każdy człowiek był istotnym elementem, a kobiety „otaczane były czcią jako te, które dzięki swojej świętej sile potrafią odebrać śmierci jej ostateczność i zamienić ją ponownie w życie"[378].

---

[370] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 8.
[371] Cyt, za: G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 9.
[372] Taż, *Córki Penelopy...*, s. 173.
[373] Taż, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 61.
[374] Tamże, s. 62.
[375] R. Sitniewska, dz. cyt., s. 14.
[376] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 62.
[377] Tamże, s. 63.
[378] B. Kozak, *Matriarchat*, „Pełnym Głosem" 1995, nr 3, s. 49.

Postmodernistyczny *retelling* baśni[379] zmienia tematyczne, gatunkowe oraz ideowe jej ramy[380], a utwory

> po-wtórnie, po-nownie opowiadają kanoniczne baśnie tradycyjne [...], wprowadzając zmiany o charakterze rewizjonistycznym, za pomocą których zostają podważone sensy zawarte w poprzednich wariantach danej opowieści. Przy czym przedmiotem rewizji mogą stać się bardzo różne aspekty pierwowzoru: od ról płciowych i przypisanych im atrybutów, przez elementy świadczące o „dziecięcym" bądź „dorosłym" charakterze danej fabuły, po nacechowaniu aksjologii postaci[381].

Baśnie uzyskały swój ostateczny kształt, gdy zaczęto je spisywać. Wcześniej krążyły w tradycji ustnej, a osoby opowiadające zawsze dodawały coś od siebie, co prowadziło do bezustannych przekształceń treści: „Osoba opowiadająca zawsze je modyfikowała zgodnie z tym, co wydawało jej się szczególnie ciekawe dla słuchaczy lub co wiązało się ze sprawami ważnymi dla niej czy dla czasów, w których żyła"[382]. Baśnie powstawały w czasach bezwzględnego patriarchatu i były spisywane głównie przez mężczyzn, dlatego też ich przekaz z kobiecego punktu widzenia, nie jest zbyt satysfakcjonujący. Powielanie szkodliwych wzorców i treści stało się przyczynkiem dla wielu feministycznych reinterpretacji baśni[383].

Angela Carter, anglojęzyczna autorka, dokonała licznych reinterpretacji baśni, przedstawiając w swoich opowiadaniach stare wątki w nowy sposób i dyskutując z nimi. Przykładem jest opowiadanie *Okaleczone dziewczyny*, będące wariacją na temat baśni o Kopciuszku. Zyskuje ono nowy wymiar i staje się opowieścią o kobiecej zazdrości i rywalizacji o przyszłego męża, będącego gwarancją wysokiego statusu materialnego i wysokiej pozycji społecznej[384].

Postaci dobrze nam znane z dzieciństwa w wersji Carter, którym autorka „oddaje głos"[385], nie są już skazane na bierność i poddanie się męskiej dominacji: Czerwony Kapturek obłaskawia wilka, dzięki świadomemu otworzeniu się na własną seksualność. Dziewczyna w czerwonym szalu dojrzewa i staje się pewną siebie młodą kobietą, która „sama zdejmie ubranie, odnajdując przez ten gest także w sobie dziki,

---

[379] Zob. M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni...*, dz. cyt.
[380] Tamże, s.57.
[381] Tamże, s.56.
[382] B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach baśni*, t. 1, tłum. D. Danek, Warszawa 1985, s. 71.
[383] W europejskim kręgu kulturowym do najwcześniejszych autorów baśni należeli: Charles Perrault (1628–1703) (*Bajki Babci Gąski*), bracia Jacob (1785–1863) i Wilhelm (1786–1859) Grimmowie, Hans Christian Andersen (1805–1875).
[384] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 14.
[385] M. Skowera, dz. cyt., s. 56.

zwierzęcy poziom istnienia”[386]. Zmiana wizerunku inicjacji skutkuje tym, iż pierwszy akt seksualny przestaje być postrzegany jako efekt uwiedzenia kobiety przez mężczyznę czy wręcz zadania jej gwałtu[387].

Innym przykładem, w którym następuje odwrócenie ról seksualnych jest reinterpretacja *Pięknej i Bestii* (*Oblubienica Tygrysa*), w której to właśnie bohaterka dzięki pomocy Bestii odkrywa swoją zwierzęcość i seksualność[388].

Autorka za pomocą swych interpretacji konfrontuje się z Bruno Bettelheimem, który w pracy *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*[389] utrwalił motyw kobiecej inicjacji seksualnej jako traumy[390]. Bohaterki muszą odrzucić „całą skórę światowego życia, pozostawiając świeżą patynę lśniącej sierści”[391], odnaleźć wewnętrzną zwierzęcość.

Interesujący jest również w reinterpretacjach Carter motyw matki. W *Krwawej komnacie*, czyli *Sinobrodym*, to właśnie rodzicielka ratuje swoją córkę, łamiąc patriarchalny stereotyp, w którym matki nie ingerują w relację córek z mężami[392]. Z kolei w *Okaleczonych dziewczynach* istotna jest nieobecność matki, która dla literatury kobiecej ma szczególne znaczenie:

> Oznacza nieciągłość, białą plamę niepamięci, bo odtąd bohaterka zawsze musi sobie już radzić sama w świecie, który będzie mało przychylny ugruntowaniu jej żeńskiej tożsamości. [...] Tylko rozstając się z matką, kobieta może wejść w świat, który jednak bardzo szybko okazuje się dla niej obcy, bo jest stworzony przez i dla mężczyzn [...][393].

Bettelheim twierdził, iż istotne dla prawidłowego rozwoju dziecka jest odcięcie się od matki, ponieważ wyłącznie samodzielne wejście w świat pozwoli odnaleźć prawdziwego siebie oraz nawiązać prawdziwe więzi interpersonalne, umożliwiające wyzwolenie się od lęku przed rozłączeniem i śmiercią:

> [...] nie wyzwoli się ono [dziecko – L.W.] z tego lęku, jeśli będzie się wiecznie trzymało matki. Jeśli będzie usiłowało uwolnić się od lęku przed odłączeniem i od lęku przed śmiercią czepiając się kurczowo rodziców, spotka je los Jasia i Małgosi, w okrutny sposób zmuszonych do opuszczenia domu[394].

---

[386] G. Lasoń-Kochańska, *Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobiece strategii opowiadania mitu i* baśni, „Literatura i Kultura Popularna” 2014, nr 20, s. 141.
[387] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 13–14.
[388] Tamże, s. 14.
[389] B. Bettelheim, dz. cyt.
[390] G. Lasoń-Kochańska, *Od Penelopy...*, dz. cyt., s. 141.
[391] A. Carter, *Czarna Wenus*, tłum. A. Ambros, Warszawa 1985, s. 144.
[392] G. Lasoń-Kochańska, *Od Penelopy...*, dz. cyt., s. 141.
[393] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 14–15.
[394] B. Bettelheim, dz. cyt., s. 51.

Kultura patriarchalna sprawiła, iż rola matki w życiu córki została odsunięta, dlatego też mamy do czynienia z Córkami Ojców a nie Córkami Matek, choć relacja matka-córka jest pierwszą więzią w życiu drugiej[395].

Baśnie dają dziecku możliwość poradzenia sobie z silnymi emocjami, z których do końca nie zdaje sobie sprawy. Owe emocje często są skrajne, pozytywne bądź negatywne oraz wzbudzane przez fragmenty rzeczywistości, których dziecko nie jest w stanie poukładać, choć ich uporządkowanie jest niezbędne dla dalszego funkcjonowania:

> Normalne dziecko zaczyna fantazjować, gdy pewien fragment rzeczywistości, który pojmuje mniej lub bardziej trafnie, budzi w nim tak silne pragnienia bądź niepokoje, że uczucia te całkowicie opanowują jego psychikę. Często w umyśle dziecka zjawiska są tak pomieszane, że nie może ich w żaden sposób uporządkować. Pewne uporządkowanie wewnętrzne jest dziecku jednak niezbędne, aby mogło powrócić do rzeczywistości ze swoich wypraw w świat fantazji bez poczucia, że jest słabsze czy pokonane, lecz przeciwnie, zyskawszy więcej sił[396].

Identyczna motywacja kieruje kobiecymi reinterpretacjami baśni. Ich celem jest uporządkowanie i „naprawienie" kobiecych odczuć zdominowanych przez patriarchalny system wartości, wpajany już od maleńkości.

Reinterpretacje baśni są nie tylko zabiegiem literackim, ale też filmowym. Ten gatunek od lat inspiruje twórców ze świata filmu, którzy dobrze nam znane baśnie przedstawiają w inny sposób. Tim Burton wyreżyserował *Alicję w Krainie Czarów* (2010) – tytułowa bohaterka była już dorosła, a podczas ucieczki przed niefortunnymi oświadczynami wpadła do króliczej nory. W *Dziewczynie w czerwonej pelerynie* (2011) zły wilk siał postrach w mrocznym miasteczku i tylko tytułowa bohaterka, czyli dobrze znany Czerwony Kapturek, mogła go powstrzymać. Film *Królewna Śnieżka i Łowca* (2012) w reżyserii Ruperta Sandersa pokazał nową interpretację Królewny Śnieżki, a Tommy Wirkola w *Hans i Gretel: Łowcach czarownic* (2013) przedstawił swoją wizję baśni braci Grimm, w której Jaś i Małgosia dorośli i polowali na złe czarownice. W filmie Roberta Stromberga *Czarownica* (2014), antagonistka Śpiącej Królewny zyskała głos i opowiedziała historię ze swojej perspektywy. Natomiast w ekranizacji Oza Perkinsa *Małgosia i Jaś* (2020) fabuła skupia się na dziewczynce i jej dojrzewaniu. Baśnie wciąż wpływają na wyobraźnię artystów i są niewyczerpanym źródłem inspiracji i motywów.

[395] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 21–31.
[396] B. Bettelheim, dz. cyt., s. 129.

5.2. Przekształcenia mitów. *Mgły Avalonu* i *Kirke*

Mit jest opowieścią wyrażającą i organizującą wierzenia konkretnej społeczności, zwłaszcza archaicznej. Jest to historia, która dzięki grupowaniu faktów nadaje im ściśle określony sens. Ta historia może być w różny sposób realizowana w języku, albowiem mit nie zawsze posiada kształt tekstowy. W nim zawarty jest obraz tego, co było na początku, etapy powstawania świata, ludzi i bogów, a jego bohaterami są bogowie lub istoty posiadające ponadludzkie cechy. Jego zadaniem było interpretowanie rzeczywistości przyrodniczej i społecznej za pomocą kreowania przyczynowości, która istotę wszelkich zjawisk umieszczała w świecie nadprzyrodzonym[397]: „Mit tworzył wyobrażenia świętej przestrzeni, swoistego centrum świata, oraz świętego czasu, który nie płynie w sposób ciągły, ale stanowi element powracalny (koncepcja tzw. wiecznego powrotu)”[398].

Początkowo funkcjonował wyłącznie w formie ustnej, zapisywany był wtórnie. Wtedy tracił bezpośrednią więź z wierzeniami i światopoglądem, przechodził w sferę opowieści, gdzie tracił swój sens religijny i wchodził w obszary fantastyki[399].

W literaturze *fantasy* mit[400] ulega degradacji[401], co zaobserwować można w kilku przypadkach. Pierwszym jest jego desakralizacja polegająca na odcięciu go od sfery sacrum i kultu raz związanych z nimi aktów wiary. Mit przestaje być opowieścią świętą, określającą status ludzkiej egzystencji, lecz pozostawia po sobie modele, które nie są wiarygodne, ale w dalszym ciągu pozostają atrakcyjne ze względu na walor poznawczy oraz moralny. *Fantasy* przejmuje modele zarówno heroiczne, jak i kosmogoniczne, kosmologiczne oraz teologiczne, dokonuje ich remitologizacji. *Sacrum* zawarte w literaturze nie rodzi wiary, lecz może stać się fikcją moralnie użyteczną oraz przynosić wiedzę dotyczącą świata przedstawionego.

Drugim przypadkiem jest rozproszenie *sacrum*, polegające na wkraczaniu w literaturę wysoką, w sferę baśni i literatury ludowej lub ujmowanie go w sposób niekompletny. Innym rodzajem rozproszenia *sacrum* jest proces zapomnienia i zredukowania znaczeń komponentów mitycznego obrazu świata.

---

[397] Hasło: *Mit,* w: *Słownik terminów literackich,* red. J. Sławiński, 1989, s. 288.
[398] Tamże, s. 288.
[399] Tamże.
[400] Szczegółowo o micie pisał Mircea Eliade (zob.: M. Eliade, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998).
[401] B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy,* Zielona Góra 2009, s. 361–369.

Trzecim efektem degradacji mitu jest jego „upadek w historię", polegający na zmianie reguł organizujących egzystencję człowieka – z nadnaturalnych na historyczne. Życie człowieka nie zależy już od woli bogów, lecz od mechanizmów historii. Kolejnym aspektem jest infantylizacja, ujmująca wyłącznie zewnętrzne treści mityczne, co prowadzi do ich radykalnych uproszczeń, zakończeń opartych na prawdopodobieństwie psychologicznym. Następuje tutaj redukcja treści mitologicznych, co prowadzi do posługiwania się modelami nie przynoszącymi treści poznawczych i moralnych.

Ostatnim aspektem degradacji mitu jest jego racjonalizacja. Przyjęcie racjonalnego punktu widzenia, wyklucza obecność sił transcendentalnych i tajemnicy, co skutkuje racjonalnym i matematycznym obrazem danego uniwersum, w którym o prawdziwości decyduje praktyczność. Mechanizm odchodzenia od religijności może występować w fantastyce np. w sytuacji, gdy bohater, posiadający współczesną wiedzę, nagle znajduje się w świecie zdominowanym przez prawa cudowności i nadnaturalności lub w rzeczywistości magicznej, służącej głównie celom pragmatycznym, oderwanym od sfery sakralności.

Przykładem reinterpretacji mitu jest powieść *Mgły Avalonu*[402], autorstwa Marion Zimmer Bradley (1930–1999)[403], będąca opowieścią o wolnym wyborze kobiety oraz o utraconych wartościach, skazanych na zapomnienie[404]. Autorka zreinterpretowała cykl legend arturiańskich, przedstawiając ich fabuły z kobiecego punktu widzenia. Głównymi bohaterkami są kapłanki czczące Boginię i zamieszkujące Avalon, usytuowany w rzeczywistości mitycznej, zasnuty mgłą, którą „niełatwo jest rozwiać współczesnej kobiecie"[405]. Owe „mgły skrywają bowiem kobiecą tożsamość, jak

[402] Powieść, która jest częścią cyklu avalońskiego, opublikowano w 1983 roku. Rok później otrzymała Nagrodę Locusa, będącą jednym z najistotniejszych wyróżnień w gatunku fantastyki. W 2001 utwór Bradley doczekał się ekranizacji w postaci miniserialu w reżyserii Uli Edel. W Polsce powieść została wydana w 1994 roku. *Mgły Avalonu* są uznawane za najistotniejsze dzieło w dorobku autorki (zob. http://www.encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Marion_Zimmer_Bradley [dostęp: 1.02.2021]; https://www.mzbworks.com/works.htm [dostęp: 1.02.2021; https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-sep-30-mn-16625-story.html [dostęp: 1.02.2021].

[403] Amerykańska autorka *fantasy* i *science fiction*. Oprócz *Mgieł Avalonu* znana również z serii sci-fi *Darkover*. Współpracowała z wieloma czasopismami, a w 1988 roku założyła własne *Marion Zimmer Bradley's FANTASY Magazine*. rzez wiele lat redagowała antologie *Sword and Sorceress*. W roku 2000 otrzymała pośmiertnie nagrodę *World Fantasy Award* za całokształt twórczości (zob. http://www.encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Marion_Zimmer_Bradley [dostęp: 1.02.2021]; https://www.mzbworks.com/works.htm, [dostęp: 1.02.2021]; https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-sep-30-mn-16625-story.html [dostęp: 1.02.2021]; https://www.mzbworks.com/bio.htm [dostęp: 1.02.2021]).

[404] G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy...*, dz. cyt., s. 174.

[405] Tamże, s. 175.

Avalon zagubioną niegdyś i rozproszoną po świecie, a dziś definiowaną na nowo”[406]. Autorka umiejscowiła

> Wyspę Jabłek w czasoprzestrzeni Bogini, kobiecym raju [...]. Uderzające jest to, że ów kobiecy raj początkowo istnieje jako miejsce realne, część Brytanii, a dotrzeć może tu każdy, kto poszukuje dawnej, matriarchalnej mądrości. [...] Im większą presję wywiera historia na Avalon, tym bardziej Wyspa Kobiet wycofuje się do czasoprzestrzeni mitycznej[407].

Fabuła powieści nawiązuje do postępującej chrystianizacji, utożsamianej z niszczycielskim patriarchatem, dążącym do podbicia i podporządkowania sobie mniejszości wyznaniowych. Bohaterki wywodzą się z kultury matriarchalnej, skupiającej się wokół chtonicznej bogini płodności, Matki[408]. W utworze Bradley system matriarchatu jest zagrożony, agresywny pierwiastek męski zdobywa i niszczy coraz to nowe tereny. Nowy system wiary nie dość, że nie okazuje pierwiastkowi żeńskiemu żadnego szacunku, to jeszcze utożsamia kobietę ze źródłem wszelkiego zła, które trzeba podbić i zniewolić:

> Oni uważają [...], że Bogini nie istnieje, gdyż domeną kobiety, jak mówią, jest początek wszelkiego zła. To przez jakąś kobietę, jak mówią, zło dostało się na ten świat. Mają jakąś fantastyczną żydowską baśń o jabłku i wężu[409].

Wszelkie nadzieje na ocalenie starego porządku pokładano w Arturze, który od kapłanek otrzymał miecz Ekskalibur oraz magiczną pochwę, atrybuty mające chronić go przed groźnymi ranami. Jednak jego żona Gwenifer, będąca chrześcijanką, sprawiła, iż Artur odwrócił się od Bogini i złamał dane jej przysięgi.

Bradley spróbowała zrekonstruować system, w którym kobieca cielesność i duchowość stanowiły jedność[410], a pojęcie kobiecości nie było opisywane z męskiego punktu widzenia.

Ciało potępiane przez religię chrześcijańską, grzeszne i zepsute, w powieści Bradley jest mostem łączącym istotę ludzką z *sacrum,* a stosunek do seksualności kobiet widocznie dzieli dwie przeciwstawione sobie kultury i systemy wartości. Wyznawczynie Bogini traktują swoją fizyczność jako nieodłączny element natury, który podlega tym samym zasadom. Kiedy przyroda budzi się ponownie do życia, to kobiece ciało w trakcie święta płodności jest ofiarowywane Bogini podczas

[406] Tamże.
[407] G. Lasoń-Kochańska, *Od Penelopy...*, dz. cyt., s. 133–134.
[408] D. Materska, dz. cyt.
[409] M. Z. Bradley, *Mgły Avalonu*, tłum. D. Chojnacka, Poznań 1997, s. 21.
[410] G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy...*, dz. cyt., s. 175.

obrzędów, mających zapewnić płodność i urodzaj ziemi. Trzeba jednak pamiętać, że Wielka Bogini, utożsamiana z siłami przyrody, nie jest bogiem wyłącznie miłosiernym i łaskawym. Posiada ona różne oblicza, a niektóre z nich bywają wyjątkowo okrutne[411].

System wiary kapłanek postrzega świat jako jedność, nie rozdzielając go na pierwiastki fizyczne i duchowe. Wszystkie elementy we wszechświecie są ze sobą połączone i stanowią integralną całość, a „kobiece ciało, nagość i seksualność nie stanowią tu przeciwieństwa ducha, przeciwnie, są jego wcieleniem"[412].

Kult Bogini jest powrotem do pradawnych wierzeń, w których kobiety, kojarzone z ziemią i płodnością, odznaczały się wyjątkowym statusem w społeczeństwie. System wierzeń oparty na czci bóstw lunarnych, tożsamych z cyklem kobiecym, był pierwszy, zanim został zastąpiony przez bóstwa solarne, oparte na dominacji męskiego pierwiastka.

W powieści Bradley interesujące jest postrzeganie symboliki Graala. Został on przez autorkę utożsamiony z utraconą kobiecą kreacyjną mocą sprawczą, której przez następne wieki będą poszukiwać mężczyźni[413]. Owe poszukiwania będą nieskuteczne i doprowadzą niektórych nieszczęśników (Lancelot) do szaleństwa. Wyizolowanie z kultury żeńskiego pierwiastka doprowadza do jej rozszczepienia, przez co również męska część jest niepełna:

> równocześnie z rozszczepieniem kobiecości następuje bowiem „pęknięcie" męskości; Okrągły Stół – symbol pierwotnej wspólnoty traci swe konsolidujące znaczenie, rycerze – mężczyźni rozproszą się odtąd po świecie w poszukiwaniach, w rywalizacyjnym wyścigu, trwającym aż po naszą współczesność[414].

Zarówno kielich, jak i Avalon zostają ukryte, a niegdyś powszechna i otwarta kobiecość jako poszukiwana mądrość, będzie stanowiła tajemnicę niedostępną dla mężczyzn[415] (oraz kobiet, co jest efektem dominującej kultury patriarchatu).

Bradley w swojej powieści tworzy kobiecą utopię, będącą re-wizją patriarchalnych wartości oraz próbą przywrócenia matriarchalnego systemu. Utopijność

[411] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 67.
[412] G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy...*, dz. cyt., s. 175.
[413] Tamże, s. 177.
[414] Tamże, s. 179.
[415] G. Lasoń-Kochańska, *Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobiece strategii opowiadania mitu i baśni*, „Literatura i Kultura Popularna" 2014, nr 20, s. 135.

tekstu przejawia się w tym, iż autorka stara się „odtworzyć kulturę, w której kobiecość nie jest jeszcze warunkowana męskim wzorcem”[416].

Wydawać się może, iż matriarchalne utopie są czymś więcej niż tylko nostalgią i chęcią zmiany sposobu opisu narzuconego przez patriarchalne historioznawstwo. Mogą one wyrastać z niezaspokojonej chęci obcowania z religijnością, nie odrywającą życia codziennego od wymiaru duchowego[417]. Przedchrześcijańskie matriarchalne cywilizacje posiadały własne opowieści, historię, sztukę, system wierzeń, rytuały czy system społeczny. Jednak zostały zmiecione przez cywilizacje patriarchalne na skutek nierównego rozkładu sił[418].

Mgły Avalonu można odczytać jako tekst mówiący o wartościach, które pod wpływem rozwoju wydarzeń historycznych zostały skazane na zapomnienie: „Są to idee dziś nazywane feministycznymi, a w świecie Avalonu stanowiące kulturową i psychologiczną normę”[419]. Powieść pokazuje, iż kwestia kobiecości w naszym świecie jest wyłącznie „wynikiem kaprysu historii”[420]. Autorka przekonuje, iż wielowiekowy status kobiety, jej uległość, poddaństwo, ubezwłasnowolnienie polityczne, są konstrukcją społeczną i kulturową, „warunkowaną historycznie, a więc podlegającą zmianom”[421].

Ciekawą postacią, która doczekała się postmodernistycznej próby opowiedzenia jej historii jest czarodziejka Kirke, znana z *Odysei* Homera. Jednak zanim bohaterka odzyskała swój głos, jej mityczna postać stanowiła źródło inspiracji dla wielu artystycznych pokoleń, szczególnie w okresie *fin du siècle*. Na przełomie XIX i XX wieku Kirke otrzymała status *femme fatale*, „fascynującej i przeklętej zarazem uwodzicielki, nęcącej mężczyzn swym wyjątkowym pięknem i z perwersyjną satysfakcją doprowadzającej ich do zguby”[422]. Plasując się u boku Salome czy Sfinksa, Kirke w wyobraźni modernistycznych artystów pojawiała się jako oszałamiająca swym urokiem i epatująca swoją seksualnością modliszka, od której mężczyźni nie mogli uciec (bądź nawet nie próbowali)[423]. Innym przykładem interpretacji jej postaci było przyrównanie jej do pramatki Ewy, dzięki jej magicznym umiejętnościom panowania

[416] Tamże, s. 134.
[417] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 64.
[418] D. Materska, dz. cyt.
[419] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety...*, dz. cyt., s. 68.
[420] D. Materska, dz. cyt.
[421] M. Bogucka, dz. cyt., s. 8.
[422] J. Gniady, *Kirke o trującym czarze. Wizerunek mitologicznej czarodziejki w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku,* „Prace Literackie” 2015, nr 55, s. 96.
[423] Tamże, s. 97.

i ujarzmiania dzikich zwierząt[424]. Męska wyobraźnia skupiała się na destrukcyjnej naturze czarodziejki i na jej zgubnym wpływie na płeć przeciwną, które, paradoksalnie, podniecały mężczyzn[425].

Feministycznym przykładem reinterpretacji bohaterki jest powieść *Kirke*[426] z 2018 roku autorstwa Madeline Miller. Tekst amerykańskiej pisarki skupia się na tytułowej postaci, pojawiającej się w *Odysei*. Zapomniana kulturowo bohaterka dzięki pracy Miller zaczyna mieć własną historię, której dzieje poznajemy – i odzyskuje swój głos, pozwalający na poznanie jej tożsamości. Narracja pierwszoosobowa umożliwia czytelnikowi zapoznać się z przemyśleniami bohaterki oraz spojrzeć na świat z jej perspektywy. W *Odysei* postać Kirke została sprowadzona do pierwotnej roli kochanki i gospodyni wyspy, na której rok spędził Odyseusz ze swoją załogą. Natomiast Miller w swej interpretacji mitu podejmuje walkę z tym krzywdzącym stereotypem.

Nimfa Kirke była pierwszym dzieckiem boga Heliosa i nimfy Perseidy. Od samego początku swojego istnienia wyśmiewały ją inne bóstwa i rodzina ze względu na jej mało boski wygląd („Ma włosy rysia. I ten podbródek. Jest tak spiczasty, że aż odpychający" s. 10), głos śmiertelniczki i inne usposobienie niż reszta boskiego świata. Ważna w powieści jest kwestia jej boskości – jako jedyna bogini ma atrybuty śmiertelników, wyróżnia się ludzkimi uczuciami, które sprawiają, iż lepiej się czuje w towarzystwie ludzi niż istot jej pokrewnych. Boskość bohaterki staje się również źródłem jej cierpienia, ponieważ jako postać nieśmiertelna przeżywa śmierć bliskich jej śmiertelników i jedyne, co jej pozostaje, to wspominanie wspólnie spędzonych z nimi chwil. Dlatego też podejmuje decyzję, by stać się śmiertelną.

Tuż po porodzie została opuszczona przez matkę, niezadowoloną z tak brzydkiego potomstwa i skupioną na tym, by urodzić ładniejsze dzieci. Choć początkowo sądziła, iż cieszyła się wolnością, ponieważ nikt nie zwracał na nią większej uwagi, była dręczona i wyszydzana, przez co zamykała się w sobie i jeszcze bardziej unikała kontaktu z innymi boskimi istotami. Najgorzej traktowało ją rodzeństwo, brat Perses i siostra Pazyfae, których ulubionym zajęciem stało się dręczenie bezbronnej starszej siostry:

[424] Tamże, s. 98.
[425] Tamże, s. 109.
[426] M. Miller, *Kirke*, tłum. P. Korombel, Poznań 2020. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania, a numery stron są oznaczone w nawiasie.

> Pazyfae i Perses byli sprytni i szybko spostrzegli, jak sprawy stoją. Uwielbiali ze mnie szydzić, udając niewiniątka. „Ma oczy żółte jak siki – mówili. – Skrzeczy jak sowa. Nosi imię Jastrzębica, ale jest tak brzydka, że powinna nazywać się Koza" (s. 13).

> „Kirke jest głupia jak but".
> „Kirke ma mniej rozumu niż osioł".
> „Kirke ma psią szczecinę zamiast włosów".
> „Że też jestem skazana na wysłuchiwanie tego głosu".
> „Czemu ze wszystkich naszych dzieci musiała z nami zostać właśnie ona?"
> „Nikt nigdy jej nie zechce" (s. 46).

Jedyną boską istotą, która okazywała Kirke minimalną sympatię, był jej ojciec, starający się czasem wynagrodzić katusze ze strony rodzeństwa, lecz później i to miało się zmienić.

Fascynacja śmiertelnikami u Kirke z czasem zaczęła wzrastać. Zwłaszcza ich kruchość i tymczasowość, sprawiały, że czuła współczucie, co było niezwykłe dla bogów, którzy gardzili nimi i traktowali jak zabawki:

> Kiedy podrosłam, spytałam, jak wyglądają śmiertelnicy. „Można rzec, że mają nasze kształty, ale tylko w tym sensie, w jakim robak ma kształt wieloryba", odpowiedział ojciec. Matka wyraziła się dosadniej: „Są niczym worki z niewyprawionej skóry, wypchane gnijącym mięsem" (s. 10).

Już od dnia narodzin przeznaczone było jej jedno – wyjść za mąż, jednak jej odmienny wygląd i atrybuty śmiertelniczki sprawiały, iż wydawała się innym bóstwom odstręczająca. Prawdopodobnym jej przeznaczeniem miało być zostanie jedną z wielu ciotek, starych panien, odtrąconych i wzgardzonych przez członków rodziny:

> Kiedy się urodziłam, nie było słowa, które określałoby to, kim jestem. Nazwano mnie nimfą, zakładano bowiem, że okażę się podobna do matki, ciotek i tysięcy kuzynek. Zajmowałyśmy miejsce w ostatnim rzędzie boginek, a nasze moce były tak skromne, że ledwo zapewniały nam nieśmiertelność. [...] Słowo „nimfa" wyznaczało długość i sens naszego bytu. W naszym języku nimfa to nie bogini, lecz panna młoda (s. 7).

Czas spędzony w pałacu ojca, przypominał sen przerywany szyderstwami i cierpieniem. Kirke w tym okresie była bezwolna, zdana na łaskę i niełaskę krewnych. Stała się niewidoczna („Byłam niczym, kamieniem. Jeszcze jedną dziecięcą nimfą pośród tysięcy" s. 28) i bezużyteczna, ponieważ nikt nie chciał się z nią ożenić. Jednym z pierwszych wydarzeń, które sprawiły, iż zaczęła się przebudzać, stało się ukaranie jej stryja, Prometeusza, za ofiarowanie ludziom ognia. Czyn ten, potępiony i niezrozumiany przez innych bogów, fascynował Kirke i zastanawiał, dlaczego Prometeusz, wiedząc z góry, że zostanie ukarany, dopuścił się go. Pierwszym

przejawem jej nieposłuszeństwa była rozmowa ze skatowanym stryjem i napojenie go nektarem. Później myślami wielokrotnie wracała do tego wydarzenia, które sprawiło, że przestała być bezwolnym „niemowlęciem": „Całe moje życie to wodny mrok i głębiny, ale nie jestem jedną ze strug mrocznej wody. Jestem zanurzonym w niej stworzeniem" (s. 29).

Kirke zaznała odrobinę miłości dopiero po narodzeniu najmłodszego brata, Ajetesa, którym opiekowała się („Kiedy był ze mną, czułam dławiące gardło wzruszenie, miłość tak silną, że czasem odbierała mi mowę. Największym cudem było to, że chyba odwzajemniał moje uczucia" s. 32). Początkowo byli nierozłączni, wspólnie spędzali długie godziny na opuszczonej plaży, gdzie Ajetes zadawał pytania Kirke, których jeszcze nie rozumiała: dotyczące boskości, cudownego i zakazanego zioła *pharmaka*. Jednak gdy dorósł, zaczął coraz więcej czasu spędzać z innymi bogami, aż całkowicie opuścił siostrę i objął władzę w królestwie Kolchidy: „Ajetesa wzywano na wszystkie narady. Stryjowie i wujowie zaczęli go zapraszać do swoich pałaców. Czekałam u siebie, aż wróci, żebyśmy mogli pójść na opuszczoną plażę..." (s. 33).

Wydarzeniem, które przypieczętowało dalsze losy Kirke, było poznanie śmiertelnika Glaukosa, który stał się jej pierwszą miłością. Spędzali ze sobą całe dnie na tej samej plaży, na której bywała z Ajetesem. Początkowo śmiertelnik był przerażony obecnością bogini, od wielu pokoleń krążyły opowieści wśród ludzi o boskim okrucieństwie i kaprysach. Jednak nie tylko on czuł się nieswojo w trakcie pierwszego spotkania. Kirke, nieprzyzwyczajona do tego, że jako bogini wzbudza strach i zmusza do oddawania jej czci, również zachowywała się nienaturalnie. Patrząc na niego, widziała odbicie swoich zachowań w obecności innych bogów:

> Jakże byłam sztywna z tym boskim poczuciem godności, chociaż nawet nie wiedziałam, że potrafię je okazywać. Ale on był jeszcze sztywniejszy. Zadrżał, gdy otarłam się o niego rękawem. Uciekał wzrokiem, kiedy się do niego zwracałam. Ze wstrząsem zdałam sobie sprawę, że znam takie zachowania. Sama się tak zachowywałam – wobec ojca, dziadka i wszystkich potężnych bogów, którzy pojawili się na mojej drodze. Miałam swój szczebelek na wielkiej drabinie strachu (s. 42).

Zakochana Kirke nie była w stanie znieść myśli, że jej ukochany w końcu umrze, a ona pozostanie na tym świecie sama, dlatego postanowiła uczynić go bóstwem. Dokonanie tego wymagało użycia zakazanej magii, tj. wykorzystania mocy kwiatu *pharmaka*, który rósł wyłącznie w miejscach, gdzie przelała się krew tytanów.

Po przemianie ukochanego liczyła na to, iż ten weźmie ją za żonę, jednak gdy znalazł się wśród innych bogów, on również przestał zwracać na nią uwagę i uwodził piękniejsze nimfy. Okazało się, że przemiana bohatera była zarówno zewnętrzna, jak i wewnętrzna. Glaukos wyparł swoje wcześniejsze człowieczeństwo i postanowił ożenić się z nimfą Scyllą:

> Każda godzina to był nowy siniak, nowy ból, wieczne zmęczenie, nieustanny ciężar i słabość. Teraz zasiadam na naradach twojego ojca. Nie muszę błagać o każdy kęs. Nimfy cisną do mnie i mogę wybrać najlepszą pośród nich, mogę wybrać Scyllę (s. 61).

Z nienawiści do Scylli, postanowiła wykorzystać jeszcze raz magię *pharmaka,* by pokazać Glaukosowi prawdziwe oblicze nimfy. Liczyła na to, że boginka zbrzydnie i nie będzie w stanie „ukrywać swojej żmijowatej ohydy" (s. 64). Jednak efekt jej działań przeszedł najśmielsze oczekiwania. Scylla po kąpieli w wodzie zmieszanej z sokiem *pharmaka*, stała się potworem, który uciekł w głębokie morze i zaczął pożerać żeglarzy.

Kirke oczekiwała, „że kochający i zawsze wierny Glaukos z żalu za Scyllą wypłacze całą sól z żył" (s. 67) i poprosi ją o rękę, jednak ten błyskawicznie zaczął się rozglądać za innymi kandydatkami na żonę. Rozgoryczona nimfa postanowiła zrobić to, czego nie dokonałby żaden bóg – przyznać się do winy. Początkowo nikt jej nie uwierzył, publicznie naraziła się na śmieszność i wybuch gniewu ojca:

> – Śmiesz mi się przeciwstawiać? Ty, która nie potrafisz zapalić jednego płomyka ani przywołać kropli deszczu? Najgorsze z moich dzieci, przygasła i słaba, której nie mogę znaleźć męża nawet za największy posag? Litowałem się nad tobą od urodzin i pozwalałem ci na wiele, ale wyrosłaś na nieposłuszna i hardą. Zmuszasz mnie do tego, bym jeszcze bardziej cię nienawidził (s. 70–71).

Dopiero słowa Ajetesa potwierdzające moc *pharmaka* przekonały bogów, że to Kirke dokonała przemiany Glaukosa i Scylli. Okazało się, że nie ona jedna posiada takie umiejętności – jej rodzeństwo również potrafiło używać magii:

> – Ta umiejętność to *pharmakeia*, czyli posługiwanie się *pharmaka*, ziołami mającymi moc przemiany, zarówno takimi, które wyrosły z krwi bogów, jak i powszechnie spotykanymi. Zdolność posługiwania się tą mocą to dar i nie ja jeden go posiadłem. Na Krecie Pazyfae rządzi truciznami, a w Babilonie Perses przywraca ciałom duszę. No i wreszcie Kirke (s. 74).

Kirke okazała się *pharmakis*, czarownicą której umiejętnością było przemienianie postaci i rzeczy.

Choć początkowo Kirke dręczyły wyrzuty sumienia, to zamiana Scylli w potwora, okazała się przysługą. Zdaniem Ajetesa, prawdziwą karą dla nimfy byłaby

docelowa brzydota, która sprawiłaby, że stałaby się bezwartościowa. Stanie się potworem oznaczało dla Scylli wolność oraz chwałę, której nigdy by nie zaznała jako nimfa, skazana na zamążpójście i rodzenie dzieci. Natomiast dla samej Kirke przemiana drugiej nimfy stała się przepustką do wolności („Nie mogłam powiedzieć, że żałuję tego, co zrobiłam. Przecież dzięki temu moje życie nabrało rumieńców" s. 106):

> Nawet najpiękniejsze nimfy są zwykle bezużyteczne, ale brzydka byłaby warta tyle co nic, mniej niż nic. Nigdy nie wyszłaby za mąż, nie urodziłaby dzieci. Byłaby ciężarem dla rodziny, skazą na obliczu świata. Żyłaby w cieniu, pogardzana i wyszydzana. Potwór natomiast znajdzie sobie miejsce. Scylla będzie miała tyle chwały, ile sobie wyszarpie kłami. Nikt nie będzie jej uwielbiał, ale też nikt nie będzie jej ograniczał. [...] Moim zdaniem, przydałaś jej chwały (s. 78–79).

Kirke, warta mniej niż nic, ciężar i skaza, odkrywając swoje zdolności, stała się niebezpieczna w oczach bóstw. Gdy bogowie odkryli nowe moce o których im się nie śniło, byli przerażeni i nie wiedzieli, co począć. Odpowiednie wykorzystanie tych umiejętności mogło doprowadzić do wojny między tytanami a bogami Olimpu. Zeus postanowił zostawić rodzeństwo Kirke w spokoju, lecz ją, krnąbrną i nieposłuszną, ukarać dla przykładu za użycie mocy wobec innego bóstwa. Jej karą zostało wieczne wygnanie na bezludną wyspę, na której życie Kirke dopiero się rozpoczęło.

Choć początkowo wizja samotności i sama wyspa napawały ją przerażeniem, to z czasem zaakceptowała swój los, a jej „tchórzostwo już się zużyło" (s. 89). Skazana na izolację, bohaterka zaczęła doskonalić swoje umiejętności magiczne metodą prób i błędów. Musiała cierpliwie uczyć się magii, właściwości roślin i sporządzania z nich mikstur. Zadbała też o wyspę, z którą stopniowo oswajała się aż do momentu, gdy stała się jej domem i po raz pierwszy poczuła się wolna:

> Dotychczas żyłam bowiem jak tkaczka bez wełny, jak statek bez morza. Teraz wiedziałam już, dokąd żeglować. Nocą wracałam do domu. Jego cienie już mi nie przeszkadzały, bo ich obecność oznaczała, że ojciec nie spoziera z nieba i czas należy do mnie. Nie przeszkadzała mi pustka. Przez tysiąc lat starałam się wypełnić przestrzeń między mną a rodziną (s. 90).

Początkowo jej jedynymi towarzyszami były dzikie zwierzęta, lecz któregoś dnia na jej wyspę zawitał Hermes, wysłannik bogów, który zaczął składać Kirke nieregularne wizyty. Stali się kochankami. Bohaterka od samego początku miała świadomość, że nie ma co liczyć na zaangażowanie ze strony Hermesa a ona sama jest dla niego wyłącznie ciekawostką, więc nie oczekiwała od niego niczego poważnego. „Nie leżałam za dnia, marząc o nim, nie mówiłam do poduszki jego imienia. Nie był

moim mężem, tylko przyjacielem. On był jednym jadowitym wężem, a ja drugim i na takich warunkach dostarczaliśmy sobie nawzajem rozkoszy" (s. 103).

Kirke najbardziej pochłonęło doskonalenie swoich niezwykłych umiejętności, co, wbrew boskiej naturze, wymagało od niej uporu i ogromnego wysiłku: „Na dobrą sprawę nigdy nie powinnam opanować czarnej magii. Bogowie nie cierpią wszelkiego trudu, taka jest ich natura" (s. 91). Mimo początkowych niepowodzeń, nie poddawała się i zaczynała pracę od nowa, a wszystko to dzięki wytrwałości, wyniesionej z okresu dzieciństwa. Jej wygląd również uległ zmianie: „Moje oczy patrzyły ostrzej, twarz miała wyraziste rysy, a za mną kroczyła moja towarzyszka, dzika lwica. [...] nogi miałam unurzane w błocie, spódnicę przewiązaną na wysokości kolan" (s. 96). Wraz z poznawaniem magii przychodziło poznawanie samej siebie:

> Krok po kroku zaczęłam lepiej słyszeć: ruch soku w roślinach, krew w żyłach. Uczyłam się zrozumienia własnych intencji, samoograniczania się i zwiększenia wymagań, wyczuwania miejsc, w których gromadzi się moc, i wypowiadania odpowiednich słów, które potęgują ją do granic. Kiedy wszystko stało się jasne i zaklęcie rozbrzmiewało najczystszą nutą, osiągałam moment, dla którego żyłam (s. 93).

Kirke nabrała pewności siebie i śmiałości. Dziwiła się samej sobie, że przez tysiące lat przemykała „chyłkiem jak myszka" (s. 96) i obawiała się innych bogów. Zesłanie bohaterki na wyspę można odczytać jako metaforę samopoznania kobiet w wieku dojrzałym.

Cykl życia Kirke spędzanego na wyspie, był podporządkowany naturze, a jej obowiązki, przyjemności oraz praktyka magiczna uzależnione od cyklu pór roku. Bohaterka czuła więź z otaczającą ją fauną i florą, swoje życie na wyspie rozpoczęła od oswojenia dzikiej przyrody. Zawieszona w czasie i przestrzeni, skupiała się wyłącznie na swoich zadaniach i zmianach przyrody.

Po jakimś czasie, spokój i samotność Kirke zaczęły być zakłócane. Najpierw na jej wyspę przypłynął statek wysłany przez Pazyfae, by zabrać bohaterkę na Kretę, na której rządziła królowa Krety wraz z mężem Minosem. Na czele załogi statku stał Dedal, wzbudzający w Kirke pożądanie, z którym później wdała się w krótki romans. Natomiast celem jej wizyty na wyspie było odebranie porodu Pazyfae, która po zbliżeniu ze świętym bykiem, urodziła potwora Minotaura.

Następnie na jej wyspę zaczęli przybywać inni żeglarze, często próbujący wykorzystać dobroć gospodyni. Przy pierwszym spotkaniu z ludźmi, Kirke została zgwałcona, i swoich oprawców zamieniła w świnie. Od tej pory każdego gościa poiła

magicznie doprawionym winem i w zależności od jego intencji – zamieniała w świnię lub puszczała wolno. Ta transformacja uwłaczała płci męskiej i była karą dla owładniętych chucią mężczyzn. Przemiana w świnię miała odsłonić prawdziwą zwierzęcość męskiej natury – nie potrafiących zachować wstrzemięźliwości i trzeźwości mężczyzn[427]. Sama wyspa stała się symbolem transformacji, której poddaje się każdy, kto na niej się pojawi. Może to być transformacja wewnętrzna, jak w przypadku Kirke, bądź też zewnętrzna, jak to było w przypadku zwyrodniałych żeglarzy[428].

Tak jak w eposie Homera, na wyspę w końcu trafił Odyseusz wraz ze swoją załogą, który spędził u bogini rok. Odyseusz stał się kochankiem Kirke, która świadomie tuż przed jego odejściem, przestała używać środka wczesnoporonnego. Ciąża miała być sposobem na odegnanie samotności na wyspie:

> Wyobrażałam sobie, że chodzi obok mnie – dziecko, chłopiec i mężczyzna, którym miał się stać. Miałam mu pokazać wszystkie cudowności, które dla niego zgromadziłam, wyspę i jej niebo, owoce i owce, fale i lwice. Ta idealna samotność nigdy więcej nie miała być samotnością. Położyłam rękę na brzuchu. Twój ojciec powiedział, że chciał więcej dzieci, ale nie dlatego żyjesz, pomyślałam. Jesteś dla mnie (s. 252).

Trudna ciąża i jeszcze trudniejszy poród (Kirke sama na sobie przeprowadziła cesarskie cięcie) miały zwiastować trudne macierzyństwo. Życie syna Kirke, Telegonosa, od początku było zagrożone. Bogini Atena już w pierwszym okresie jego istnienia chciała go uśmiercić, ponieważ w wizji widziała, iż ten zabije własnego ojca, Odyseusza, który był ulubieńcem bogini. Zrozpaczona Kirke otoczyła wyspę czarami ochronnymi, lecz nie była w stanie zatrzymać swojego dziecka na zawsze na Ajai. W wieku szesnastu lat postanowił samodzielnie popłynąć na Itakę i spotkać się z ojcem, którego przypadkowo zabił. Dlatego na wyspie Ajai pojawiła się żona Odyseusza, Penelopa, z synem Telemachem. Kirke, początkowo niechętna gościom, przyzwyczaiła się do ich obecności, „odcięła pępowinę" i pozwoliła Telegonosowi wyruszyć samodzielnie w świat, zaprzyjaźniła się z Penelopą oraz związała się z Telemachem, z którym opuściła wyspę.

Ciekawa jest relacja głównej bohaterki z żoną Odyseusza. Najpierw wysłuchała z ust kochanka wielu pochlebnych opowieści na jej temat, a gdy ta przybyła na jej

[427] J. Gniady, dz. cyt., s. 108.
[428] C. Macmilian, *The Witch(ES) of Aiaia: Gender, Immortality and the chronotope in Madeline Miller's Circe*, https://content.sciendo.com/configurable/contentpage/journals$002fgenst$002f18$002f1$002farticle-p27.xml [dostęp: 22.10.2020].

wyspę – podejrzewała Penelopę o chęć zemsty za zabicie męża. W rezultacie kobiety, obie doświadczone życiem, zaprzyjaźniły się oraz zamieniły się miejscami: Kirke, po rozmowie z Heliosem, dostała możliwość opuszczenia wyspy, natomiast Penelopa zdecydowała się pozostać czarownicą z Ajai:

> Circe clearly echoes Penelope: both appear to be condemned to a life of waiting, weaving and domesticity, both are single mothers attempting to bring up a son of Odysseus in his absence, both are forced to use their wits to keep unwanted suitors at bay. The similarities between the two characters are such that, at the end of the novel, they switch roles or even fates; Penelope takes over Circe's role as the witch of Aiaia after Circe, having transformed herself into a mortal, leaves with Telemachus for a journey to Egypt[429].

> [Kirke wyraźnie powtarza los Penelopy: obie wydają się być skazane na życie w czekaniu, tkaniu i prowadzeniu domu, obie są samotnymi matkami usiłującymi wychować syna Odyseusza pod jego nieobecność, obie są zmuszone do użycia sprytu, aby powstrzymać niechcianych zalotników. Podobieństwa między tymi dwiema postaciami są takie, że pod koniec powieści zamieniają się rolami, a nawet losami; Penelopa przejmuje rolę Kirke jako wiedźmy z Aiai po tym, jak Kirke, przemieniwszy się w śmiertelniczkę, wyrusza z Telemachem w podróż do Egiptu][430].

Trzeba podkreślić fakt, że Penelopa jest pierwszą kobietą, z którą Kirke weszła w bliższe relacje. Wcześniej nie miała przyjaciółki, a na członkiniach rodziny nie mogła polegać. Do tej pory jedyne bliższe relacje międzyludzkie nawiązywała z mężczyznami.

Wygrała końcową konfrontację z ojcem, bogiem Heliosem, gdyż jej efektem było zakończenie wygnania oraz, wreszcie, przeciwstawienie się ojcu po raz pierwszy i danie mu szansy. Odwołała się do szantażu i gróźb, by w końcu uwolnić się od kary.

O losie Kirke od samego początku decydowali mężczyźni. Najpierw na patriarchalnym dworze jej ojca musiała się podporządkować panującym tam normom, później o jej dalszym losie, czyli o wygnaniu, zadecydowali również mężczyźni. Trzeba podkreślić, że ona jako jedyna została z całego rodzeństwa ukarana za wykorzystanie swojej czarodziejskiej mocy. Na wyspie również pojawiali się przedstawiciele płci przeciwnej, którzy wpływali na jej los: żeglarze przemieniani w świnie, Odyseusz, a nawet jej własny syn. Główna bohaterka choć dojrzewa, ma szansę wykorzystać tylko to, co dał jej los. Kirke mimo zesłania, pozostawała od nich ciągle zależna. Pobyt na wyspie i związane z nim doświadczenia sprawiły jednak, że zdołała sprzeciwić się woli ojca i odzyskać „swój głos".

[429] C. Macmilian, dz. cyt.
[430] Tłumaczenie własne.

6. Podsumowanie

W latach sześćdziesiątych kobiety wkroczyły w świat literatury fantastycznej i zaczęły zmieniać jej oblicze. Gatunki *fantasy* i *science fiction*, początkowo tworzone przez pisarzy i skierowane do mężczyzn, stały się medium do walki o emancypację kobiet, pokazywały formy dyskryminacji płci żeńskiej i łączyły literaturę popularną z przekazem treści feministyczno-społecznych. Kultura masowa, ze względu na swoją ogólnodostępność i ilość czytelników, jest doskonałym narzędziem do tego typu zabiegów oraz silnie oddziałuje na odbiorcę.

Początkowo kobiety tworzące fantastykę, skupiały się na zmianie postrzegania kobiecych bohaterek w utworach tego gatunku. Dzięki temu protagonistki przestały być wyłącznie tłem wydarzeń, podkreślającym niezwykłość i męskość głównego bohatera, a stały się pełnokrwistymi postaciami, reprezentującymi wyemancypowane modele kobiecości. Z każdą falą feminizmu, rozwój kobiecej fantastyki postępował dalej. Z czasem autorki zaczęły poruszać wątki związane z kobiecą seksualnością, rozważały tematy dotyczące natury płciowości i związanych z nią podziałów ról społecznych, czego przykładem jest powieść Ursuli Le Guin *Lewa ręka ciemności,* w której brak podziału na odrębne płcie wpływał na sposób myślenia mieszkańców planety Gethen oraz ich sposób postrzegania świata – nie było tam gwałtów i innych form przemocy seksualnej, a słownictwo opisujące takie formy zachowań nawet nie istniało.

Innym zabiegiem charakterystycznym nie tylko dla literatury fantastycznej, ale istniejącym w nurcie literatury feministycznej, jest prze-pisywanie baśni i mitów, które ze względu na historyczno-socjologiczne uwarunkowania były pisane z perspektywy patriarchalnej. Taki zabieg pojawia się w *Mgłach Avalonu* Marion Zimmer Bradley, która przedstawiła legendy arturiańskie z kobiecej perspektywy. W opowieściach o królu Arturze kobiety są postaciami drugoplanowymi, natomiast w interpretacji Bradley zostały wysunięte na pierwszy plan. Główną bohaterką zostaje Morgiana Czarodziejka, która w oryginale była antagonistką króla Artura. W powieści urasta do rangi symbolu końca matriarchatu i wiary w Wielką Boginię, których miejsce zajmą patriarchat i mizoginistyczna religia chrześcijańska. Sam Avalon można interpretować jako utraconą kobiecość, która, gdy przyjdzie odpowiedni czas, wyłoni się z mgieł historii.

Prze-pisywanie mitu jest osią kompozycyjną powieści *Kirke* autorstwa Madeline Miller. Tytułowa postać, znana z *Odysei*, staje się narratorką swojej historii i walczy

o własne szczęście i niezależność. Dzięki wytrwałej pracy staje się czarodziejką i panią na wyspie Ajaja, która docelowo miała być jej więzieniem, a stała się miejscem, dzięki któremu Kirke rozkwitła i zaczęła żyć po swojemu.

Fantastyka stała się jedną z najpopularniejszych odmian literatury popularnej. Autorki tworzące w tym gatunku mają możliwość dotarcia do wielu odbiorców i zaprezentowania m.in. dorastającym czytelniczkom i czytelnikom konkretnych wzorów. Na przykład Hermiona Granger, wykreowana przez J.K. Rowling, pokazuje jak ważne w życiu są przyjaźnie, dążenie do celu i nauka. Bohaterka, która urodziła się w niemagicznej rodzinie mugoli, udowadnia, że niezależnie od pochodzenia, można wiele osiągnąć. Jednak spopularyzowanie literatury fantastycznej niesie też ryzyko promowania toksycznych relacji i szkodliwych wzorców zachowań, co widoczne jest na przykładzie serii *Zmierzch* Stepehnie Meyer. Główna bohaterka, Bella Swan, traci własną tożsamość i rezygnuje z relacji rodzinnych na rzecz związku z wampirem, Edwardem Cullenem. W konsekwencji podejmowanych przez nią decyzji, jej najbliżsi byli w niebezpieczeństwie, a ona odsunęła się od swoich przyjaciół i rodziny, tylko po to, by być ze swoim ukochanym. Jej jedynym życiowym celem stała się przemiana w wampira, która gwarantowała wieczne życie u boku Edwarda.

Kultura popularna, zwłaszcza fantastyka, odzwierciedla niepokoje związane z aktualną sytuacją na scenie politycznej i społecznej. Autorki reagują na bieżące wydarzenia, krytykują je i nie boją się w swojej twórczości przedstawiać ich konsekwencji w swojej twórczości. W ten sposób powstały kobiece dystopie opisujące państwa totalitarne oraz wykorzystywany w nich system represji. W dystopiach tworzonych przez autorki, ważnym wątkiem jest problem uprzedmiotowienia kobiet i zdobycie przez mężczyzn kontroli nad ich ciałem i seksualnością. Brutalną rzeczywistość świata przedstawionego stworzyła Margaret Atwood, której *Opowieść Podręcznej* stała się symbolem opresji kobiet i kobiecej rewolucji. Dzięki rosnącej popularności serialu opartego na motywach tego utworu, podręczne stały się synonimem dyskryminacji kobiet w społeczeństwie, walki ze zmianami w prawie godzącymi w wolność wyboru i ograniczeniem swobody seksualnej płci żeńskiej – podczas protestów w Stanach Zjednoczonych i w Polsce kobiety występowały w strojach inspirowanych bohaterkami powieści Atwood.

Fantastyka, która umożliwia kreację dowolnych światów przedstawionych, pozwala pod płaszczem niesamowitości na przekazanie dowolnych treści, odwołujących się do naszej rzeczywistości. Umożliwia to krytykę współczesnych wydarzeń

politycznych i wyrażanie obaw związanych z ruchami społecznymi. Kobieca fantastyka pozwala autorkom na prze-pisanie historii, mitów i baśni i zinterpretowanie ich w taki sposób, by podkreślić w nich idee feministyczne. Tworząc utwory dla młodszych czytelników, pisarki mogą przekazywać wzorce i tworzyć bohaterki godne naśladowania. Powieści fantastyczne, skupiające się na kwestiach kobiecych, zmieniły oblicze gatunku, który początkowo był zdominowany przez mężczyzn. Po wielu dekadach pracy i walki z dyskryminacją na rynku wydawniczym, autorki w końcu zajęły należne im miejsce w historii rozwoju gatunku, zostały docenione przez krytyków i, co najważniejsze, mogą kształtować i podkreślić wagę kobiecości zarówno w twórczości, jak i w życiu codziennym. Dzięki temu fantastyka stała się jednym z najważniejszych współczesnych mediów w walce o emancypację kobiet i dyskusji o miejsce kobiety w społeczeństwie i w ogóle na świecie.

Rozdział 3.

Polska fantastyka kobieca jako glos w dyskusji nad feminizmem

1. Rozwój fantastyki po 1989 roku

Najogólniej można stwierdzić, że w Polsce popularność literatury fantastycznej zaczęła rosnąć za sprawą trzech literackich zjawisk: zbierających żniwo popularności utworów Andrzeja Sapkowskiego, niezwykłej kariery cyklu o Harrym Potterze J.K. Rowling oraz atrakcyjności powieści J.R.R. Tolkiena[431]. Dzięki wznowieniu *Władcy Pierścieni* w 1981 oraz wydaniu *Wszystkich stron świata* Ursuli Le Guin w 1980 polska literatura *fantasy* zaistniała w kraju na początku lat osiemdziesiątych. Istotny również był rok 1982, kiedy powstało czasopismo „Fantastyka", w którym pojawiały się tłumaczenia literatury fantastycznej zachodniej, m.in. *Świat Czarownic* Andre Norton[432], a polscy pisarze fantaści mogli tam publikować swoje opowiadania. Zjawiskiem typowym dla debiutantów w obszarze fantastyki jest ogłaszanie opowiadań, „głównie na łamach prasy specjalistycznej – drukowanej i/lub elektronicznej), a dopiero później debiut powieściowy lub wydanie autorskiego zbioru opowiadań"[433]. Od 1982 do lat dziewięćdziesiątych polską *fantasy* publikowano więc głównie w formie opowiadań. Był to okres kształtowania się gatunku, który jeszcze nie wyszedł z cienia fantastyki naukowej. Według Małgorzaty Tkacz pierwsze polskie opowiadanie *fantasy* – *Twierdza Trzech Studni* Jarosława Grzędowicza – wydrukowano w 1982 roku w czasopiśmie „Odgłosy"[434]. W 1986 roku zostało wydane w „Fantastyce" opowiadanie Andrzeja Sapkowskiego *Wiedźmin.*

Sześć lat od druku pierwszego opowiadania, w 1988, ukazała się w Polsce pierwsza pozytywnie oceniona powieść z gatunku *high fantasy*, czyli *Gar'Ingawi Wyspa Szczęśliwa* Anny Borkowskiej[435]. W głównym obiegu wydawniczym dominowały

[431] D. Jankowiak, *Pisarstwo fantastyczne w kontekście kształtowania się rynku wydawniczego w Polsce po 2000* roku, „Rynek – Społeczeństwo – Kultura" 2012, nr 3, s. 39–44.
[432] M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe…*, dz. cyt., s. 29.
[433] D. Jankowiak, *Pisarstwo…*, dz. cyt., s. 42.
[434] M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe…*, dz. cyt., s. 30.
[435] K. Kaczor, *Polskie czytanie fantasy*, „Jednak Książki. Gdańskie czasopismo humanistyczne" 2017, nr 8, s. 101.

przekłady *high fantasy*, natomiast w tzw. trzecim obiegu, który istniał w formie wydawnictw klubowych nakładem fandomu, liczniej wydawano utwory z gatunku *heroic fantasy* oraz *high fantasy*[436].

Gdy nastąpiło uwolnienie rynku księgarskiego w latach dziewięćdziesiątych, literatura *fantasy* rozkwitła. W 1990 roku pojawiają się nowe czasopisma poświęcone tematyce fantastycznej: „Fenix", „Magia i Miecz" oraz „Voyager". W tym okresie zostają opublikowane zbiory opowiadań Sapkowskiego, *Miecz przeznaczenia* (1992) i *Ostatnie życzenie* (1993), które miały niewątpliwy wpływ na rozwój gatunku. Wtedy właśnie dominują opowiadania wydawane na łamach czasopism „Fenix" i „Fantastyka" (w 1991 roku zmieniła nazwę i jest wydawana jako „Nowa Fantastyka"). Najczęściej publikowali w tych magazynach: Ewa Białołęcka, Jacek Komuda i Andrzej Sapkowski. W tym samym okresie na rynku fantastyki pojawiły się utwory Konrada T. Lewandowskiego, Feliksa W. Kresa, Tomasza Bochińskiego i Eugeniusza Dębskiego[437].

Dzięki zniesieniu cenzury[438], deregulacji rynku wydawniczego oraz ogólnodostępności przekładów zagranicznych twórców, literatura popularna cieszyła się coraz większym zainteresowaniem, a fantastyka zaczęła błyskawicznie się rozwijać. Również w tym okresie po raz pierwszy stworzono definicję *fantasy*, wyodrębniając ją z fantastycznonaukowej konwencji literackiej. Antoni Smuszkiewicz[439] wskazał na elementy stylistyczne, według których ustalił podgatunki *fantasy*, podkreślając ich pokrewieństwo z baśnią, będącą źródłem inspiracji dla wielu autorów[440]:

> *Fantasy* w literaturze polskiej objawiło się w momencie, kiedy nikt się tego nie spodziewał, ani, sądząc po reakcjach, poza jej czytelnikami nie był na to przygotowany. W ciągu trzydziestu lat z literatury adresowanej dla wąskiego grona fanów, publikowanej w wydawnictwach klubowych i dwóch czasopismach literackich: „Nowej Fantastyce" i „Feniksie", polskie utwory fantasy stały się przedmiotem środowiskowych polemik

[436] Tamże, s. 100.
[437] M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe…*, dz. cyt., s. 32.
[438] Więcej na temat przełomu w literaturze po 1989: P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska I976–I998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999; P. Czapliński, M. Adamiec, *Bez namaszczenia. Książki i literatura polska*, Lublin 1995; J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy" 1994, nr 2 (18); P. Czapliński, *Powrót centrali?*, „Kresy" 2005, nr 1–2, s. 31–46; B. Darska, *Znaczenie przełomu 1989 roku w Polsce dla czasopiśmiennictwa kulturalnego: rekonesans*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna" 2006, nr 2, 167–172.
[439] Hasło: *fantasy*, A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon…*, dz. cyt., s. 288.
[440] K. Kaczor, *Polskie czytanie fantasy*, dz. cyt., s. 101.

> krytycznych, zainteresowania szerokiego grona czytelników i motywowanej nim swoistej nadprodukcji literackiej[441].

Od 1994 roku zaczęto przyznawać Nagrodę Sfinks, „której laureatami zostawali coraz częściej pisarze *fantasy*, podobnie jak działo się to w przypadku funkcjonującej od 1984 roku Nagrody Fandomu Polskiego im. Janusza A. Zajdla"[442].

Uwolnienie rynku wydawniczego oraz sukces cyklu powieściowego o Wiedźminie spowodował wzrost zainteresowania rodzimą literaturą *fantasy*[443]. W tym okresie autorzy polskiej fantastyki powoli zaczęli odchodzić od Tolkienowskiego kanonu i anglosaskiego wzorca. Polscy twórcy mieli do wyboru dwa sposoby kreacji światów fantastycznych: pierwszy polegał na kontynuacji tradycji, a drugi – wykraczał poza konwencję *high fantasy*. Zaczęto kwestionować jej podstawowe cechy: autorzy odeszli od patosu i skierowali się w stronę literatury rozrywkowej. Twórcy zaczęli bawić się konwencją, szczęśliwe zakończenia przestały być obowiązkowe, a niektóre stawały się wręcz absurdalne i groteskowe oraz przeznaczone dla dojrzałego czytelnika, któremu autor proponował udział w swoistej grze intelektualnej[444].

> Odbiór *fantasy* w Polsce w ogóle jest nieco skrzywiony na skutek faktu, że najpopularniejszy jej autor tworzy raczej *postfantasy* niż *fantasy per se*; trudno bowiem wskazać utwór Sapkowskiego, w którym świat przedstawiony nie byłby wzięty w nawias ironii, a same elementy składowe tego świata – podebrane z setki innych utworów, *fantasy* i nie *fantasy*. Tutaj nie wymaga się od czytelnika zawieszenia niewiary, autor od początku daje znaki, że sam w wykreowaną przez siebie rzeczywistość nie wierzy; tekst oczekuje nie naiwności dziecka, lecz przymrużenia oka dorosłego[445].

Od lat dziewięćdziesiątych zaczęły pojawiać się powieści, inspirowane szeroko pojętą słowiańszczyzną[446]. Ta tendencja wywołała polemikę zapoczątkowaną na łamach czasopisma „Nowa Fantastyka". Dyskusję rozpoczął Andrzej Sapkowski, który w swoim artykule *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*[447] krytycznie wypowiedział się na temat tego zjawiska:

---

[441] K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrophe*, w: *Anatomia wyobraźni*, red. S.J. Konefał, Gdańsk 2014, s. 184.
[442] M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe…*, dz. cyt., s. 32–33.
[443] Tamże, s. 31.
[444] Tamże, s. 13–14.
[445] J. Dukaj, *Polska fantastyka po Lemie,* „Dekada Literacka" 2002, nr 1–2, http://www.polonica.ru/node/314 [dostęp: 20.12.2019].
[446] Przykładami są *Skarby Stolinów* Rafała Ziemkiewicza (1990), *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny* Anny Brzezińskiej (2002), *Herbata z kwiatem paproci* Michała Studniarka (2004), *Władca Nawi* Tadeusza Hładki (2005) czy *Kiedy Bóg zasypia* Rafała Dębskiego (2008).
[447] A. Sapkowski, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka" 1993, nr 5, s. 65–72.

> Panująca u nas totalna niewiedza co do kanonu gatunku, nie powstrzymała jednak rodzimych autorów przed próbami napisania *fantasy made in Poland.* [...] Komuś bowiem przypomniało się, żeśmy nie gęsi i nie jacy tacy. [...] Nagle zrobiło się w naszej *fantasy* słowiańsko, prząśnie i kraśnie, jurnie, żurnie, podpiwkowo i lnianie. Swojsko. [...] Ni z tego, ni z owego zniknęły wampiry, pojawiły się wąpierze i strzygaje (sic!), zamiast elfów mamy bożęta i inne niebożęta, zamiast olbrzymów i trolli mamy stoliny. Zamiast czarodziejów i magów mamy wieszczych, wołchwów i żerców[448].

Artykuł Sapkowskiego wywołał niemałe poruszenie wśród czytelników i autorów. W kolejnym numerze „Nowej Fantastyki" w obronie rodzimej kultury stanęli Tomasz Kołodziejczak, Jacek Piekara, Rafał A. Ziemkiewicz oraz Jakub Z. Lichański[449], którzy nie zgodzili się z jego tezą, że anglosaski dorobek kulturowy stanowi lepszy wzorzec dla literatury *fantasy* niż kultura słowiańska.

Mimo trudnych i niekiedy niezbyt udanych początków, słowiańska *fantasy*, nazywana również *slavic fantasy*, cieszyła się coraz większą popularnością zarówno wśród autorów, jak i czytelników. W 2008 roku Elżbieta Żukowska na podstawie wcześniejszych artykułów dotyczących słowiańskiej *fantasy* wyróżniła jej odmiany funkcjonujące w Polsce: słowiańską *fantasy* ludową, historyczną, mityczną, słowiańskie *urban fantasy*, obszar romantycznych odniesień oraz rozległe pogranicze gatunku[450]. W rozwoju słowiańskiej *fantasy* badaczka wyodrębniła dwie fale: pierwsza przypada na okres zmian ustrojowych i początek rozkwitu *fantasy* w Polsce, czyli na lata dziewięćdziesiąte, kiedy pojawiały się pytania dotyczące tożsamości narodowej, odrębności historycznej i kulturowej. Druga fala przypadła na początek XXI wieku. Od tego momentu polska fantastyka przechodzić zaczęła odrodzenie, co zaowocowało powstawaniem powieści w konwencji słowiańskiej *fantasy*.

Pod koniec XX wieku zaczęły pojawiać się utwory, które gatunkowo należały do *fantasy* humorystycznej, satyrycznej i historycznej[451]. Na przełomie wieków XX i XXI przedstawiciele polskiej fantastyki zostali zauważeni przez oficjalny obieg literatury oraz prasę ogólnoliteracką i publicystyczną: w 1998 roku Sapkowskiego nagrodzono Paszportem Polityki, w 2002 „Dekada Literacka" poświęciła cały numer literaturze *science fiction*, a w 2003 – RPG, w 2008 roku Jacek Dukaj otrzymał Nagrodę Fundacji im. Kościelskich za powieść *Lód*. Po 2000 roku polska fantastyka cieszyła się coraz większym zainteresowaniem, wypierając anglojęzyczną, co mogło wynikać z nasycenia się zagranicznym rynkiem w latach dziewięćdziesiątych, pełną wolnością

[448] Tamże, s. 69.
[449] *Polemiki*, „Nowa Fantastyka" 1993, nr 12, s. 65–70.
[450] E. Żukowska, *Typologia Piroga polskiego, czyli o fantasy słowiańskiej piętnaście lat później*, „Czas Fantastyki" 2008, nr 3, s. 3–11.
[451] M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe…*, dz. cyt., s. 33.

słowa i wydawaniem coraz bardziej interesujących tytułów w kraju. Początek XXI wieku był okresem istotnych zmian paradygmatów *fantasy*, ponieważ dzięki coraz lepszej dostępności do obcojęzycznej literatury przedmiotu oraz fali nowych polskich autorów, polska *fantasy* zaistniała w dyskursie literackim i akademickim[452]. Nastąpiła jej nobilitacja w kręgach naukowo-badawczych, a co za tym idzie, wzrosło zainteresowanie tym gatunkiem wśród literaturoznawców.

Rozwój polskiej fantastyki wspomógł również rynek czasopism i wydawnictw literackich. Powstało wówczas wiele periodyków, portali internetowych i oficyn wydawniczych, poświęconych wyłącznie fantastyce. Na początku lat dziewięćdziesiątych Wydawnictwo SuperNowa zainwestowało w polską fantastykę, co okazało się ogromnym sukcesem. W 2001 w Lublinie powstała Fabryka Słów[453], inwestująca zwłaszcza w fantastykę rozrywkową, a w 2002 roku Anna Brzezińska, Edyta Szulc i Paulina Braiter-Ziemkiewicz założyły Agencję Wydawniczą Runa, która była konkurencją dla Fabryki Słów. Do wzrostu zainteresowania polską fantastyką przyczyniła się również Runa, a Anna Brzezińska właśnie tam publikowała swoje utwory[454]. Dodatkowo wydawnictwo współpracowało z Ewą Białołęcką (cykl *Kroniki Drugiego Kręgu*) i Marcinem Mortką (*Ragnarok 1940*, trylogia *Miecz i Kwiaty*). Inne oficyny związane z literaturą fantastyczną to Wydawnictwo MAG, Solaris, Wydawnictwo Isa, Amber i Almaz z 2011 roku.

Na początku XXI wieku najwięcej w obszarze polskiej fantastyki ukazywało się utworów *fantasy*. Dalej plasowało się *science fiction*, później horror, a wydawnictwa były nastawione na druk i lansowanie polskich autorów fantastycznych. Na rynku były dostępne czasopisma: „Nowa Fantastyka", „SFinks", „Click! Fantasy", „SFera" i „Science Fiction". W pierwszej dekadzie XXI wieku dominował typ fantastyki rozrywkowej, a do najpoczytniejszych autorów tego podgatunku można było zaliczyć Andrzeja Pilipiuka (najpopularniejszy stał się cykl opowiadań o Jakubie Wędrowyczu, umiejscowiony na pograniczu humorystycznej, słowiańskiej i *rural fantasy*[455]), Jacka

[452] K. Kaczor, *Polskie czytanie fantasy*, dz. cyt., s. 103.
[453] Od 2006 roku w Fabryce Słów zaczęli publikować początkujący pisarze: Magdalena Kozak, Milena Wójtowicz czy Jakub Ćwiek.
[454] *Saga o zbóju Twardokęsku*, cykl opowiadań o Babuni Jagódce, inspirowany słowiańszczyzną: *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny*, *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny*. Autorka zadebiutowała w 1998 w „Magii i Mieczu" opowiadaniem *A kochał ją, że aż strach*.
[455] Określenie *rural fantasy* funkcjonuje głównie wśród czytelników; Małgorzata Tkacz w *Baśniach...* (s. 46) twórczość Andrzeja Pilipiuka określiła jako *contemporary fantasy*, czyli współczesną *fantasy*, nowoczesną lub lokalną fantasy, która charakteryzuje się tym, iż wydarzenia dzieją się we współczesności, bohaterowie odkrywają istnienie istot o nieludzkiej proweniencji. Następuje przenikanie

Piekarę, któremu popularność przyniósł *Cykl inkwizytorski*[456], Maję Lidię Kossakowską znaną głównie z cyklu należącego do tzw. *angel fantasy*[457], Jarosława Grzędowicza (*Pan Lodowego Ogrodu – fantasy science*[458]) oraz Jacka Komudę. W tym czasie debiutowało wielu pisarzy urodzonych w latach 70. lub 80.: Robert Wegner, Milena Wójtowicz, Jakub Ćwiek, Łukasz Orbitowski czy Marcin Przybyłek.

Na polskim rynku książki pod względem gatunku ciągle dominowała *high* (Anny Brzezińskiej *Saga o zbóju Twardokęsku,* 1999–2006) i *heroic fantasy* (Wita Szostaka cykl o Smoczogórach, 2003–2005). Coraz większą popularnością zaczął się cieszyć nurt *fantasy* inspirowanej różnymi mitologiami, np. Mai Lidii Kossakowskiej *Ruda Sfora* (2007), Jakuba Ćwieka cykl *Kłamca* (2005–2012), często porównywany do *Amerykańskich Bogów* Neila Gaimana (2001), oraz Rafała Dębskiego *Kiedy Bóg zasypia* (2007).

Od początku XXI wieku coraz większą popularność zdobywał również gatunek fantastyki postapokaliptycznej. Ta odmiana wyraża obawę społeczeństwa przed rozwojem technologii[459], prowadzącym do niepokoju społecznego, którego efektem jest strach przed końcem cywilizacji. Owe lęki poruszają wyobraźnię pisarzy, którzy coraz chętniej sięgają po gatunek fantastyki postapokaliptycznej, co daje im możliwość krytyki nadmiernej technicyzacji życia oraz kierunku rozwoju społeczeństw zachodnich. Ów postęp technologiczny

> [...] łączy się również z zanikiem dawnych form zmniejszania poczucia zagrożenia jednostek. Płynąca z religii i tradycji pewność odeszła wraz z narastającą sekularyzacją społeczeństw [...] Jej narracja nadal nadaje się do ostrzegania o zagrożeniach, nie jest już jednak dość przekonująca, żeby zaniepokojonych ludzi uspokoić. Tę rolę spełnia sztuka, która może dowolnie kształtować fikcyjne historie[460].

---

się świata rzeczywistego z magicznym. Fikcja literacka często odzwierciedla bliskie autorowi realia czy lokalny koloryt.

[456] W *Cyklu inkwizytorskim* znalazły się powieści i zbory opowiadań: *Sługa Boży* (2003), *Młot na czarownice* (2003), *Miecz Aniołów* (2004), *Łowcy dusz* (2006), *Płomień i krzyż, tom 1* (2008), *Ja, inkwizytor. Wieże do nieba* (2010), *Ja, inkwizytor. Dotyk zła* (2010), *Ja, inkwizytor. Bicz Boży* (2011), *Ja, inkwizytor. Głód i pragnienie* (2014), *Ja, inkwizytor. Kościany galeon* (2015), *Płomień i krzyż, tom 2* (2018), *Płomień i krzyż, tom 3* (2019), *Ja, inkwizytor. Przeklęte krainy* (2019), *Ja, inkwizytor. Przeklęte kobiety* (2020), *Ja, inkwizytor. Przeklęte przeznaczenie* (2020).

[457] U Małgorzaty Tkacz funkcjonuje polskie tłumaczenie, czyli anielska *fantasy*. W utworach pojawia się anielska i demoniczna tematyka, a głównym wątkiem jest walka dobra ze złem, większość akcji rozgrywa się w zaświatach, co może świadczyć o pokrewieństwie z *bangsian fantasy* (s. 167–168).

[458] Jest to podgatunek łączący elementy *science fiction* i *fantasy*. Magia w wykreowanym świecie stanowi kolejne prawo naturalne lub istnieją siły, których zasady funkcjonowania nie są wytłumaczone (zob. M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe…*, dz. cyt., s. 44).

[459] P. Gąska, *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie- Skłodowska Lublin-Polonia" 2016, nr 2, s. 13.

[460] Tamże, s. 14.

Do wzrostu popularności tego podgatunku w Polsce przyczyniła się trylogia Dmitrija Głuchowskiego (*Metro 2033, Metro 2034, Metro 2035*), w której przedstawił postapokaliptyczną wizję społeczeństwa żyjącego w moskiewskim metrze. Autor skłania czytelnika do zastanowienia się nad kondycją człowieka i człowieczeństwa oraz poszukiwaniem „granic czyniących z ludzi istoty uczłowieczone"[461]. Ludzi przeraża „nadciągający chaos i dalszy rozpad. To jeden z głównych powodów popularności fantastyki postapokaliptycznej", która „jest więc wywołana [...] obawą przed powszechnym chaosem, totalną anarchią, oznaczającą kres państwa i cywilizowanych stosunków społecznych"[462].

Powieści Głuchowskiego miały duży wpływ na polskich autorów. Powstało tzw. *Uniwersum Metro,* czyli seria książek zainspirowanych twórczością rosyjskiego autora. Przykładami są utwory Pawła Majki *Dzielnica obiecana* (2014) i *Człowiek obiecany* (2016), trylogia Roberta J. Szmidta *Nowa Polska* (*Otchłań,* 2015; *Wieża* 2016; *Riese,* 2019) oraz Artura Chmielewskiego *Achromatopsja* (2017). Innymi polskimi powieściami utrzymanymi w konwencji fantastyki postapokaliptycznej są: Pawła Majki *Berserk* (2017) i *Berserk: Spowiednik* (2019), Pawła Palińskiego *Polaroidy z zagłady* (2014), Marcina Szczygielskiego *Serce Neftydy* (2017), Jacka Dukaja *Starość aksolotla* (2015), Magdaleny Kozak *Fiolet* (2010), Andrzeja Pilipiuka *Operacja Dzień Wskrzeszenia* (2006) oraz Roberta J. Szmidta *Apokalipsa według Pana Jana* (2003) i *Samotność anioła zagłady* (2009).

Polscy twórcy *fantasy* zmieniają utrwalone już wzorce, czerpią inspiracje z pogranicza gatunkowego, przez co ich dzieła często są trudne do sklasyfikowania. Polską fantastykę zdominowała historia, autorzy chętnie sięgają do wybranych wydarzeń historycznych i proponują ich nowe odczytanie, przedstawiają własną wizję przebiegu zdarzeń czy kreują alternatywne historie Polski. Autorzy i czytelnicy, dzięki zabiegom literackim, poddają analizie własne przekonania, spostrzeżenia na temat kultury, historii czy tradycji. Dokonywana jest re-interpretacja oraz re-konstrukcja wydarzeń historycznych[463]. Zastosowanie konwencji gatunku *fantasy* „nie zaprzecza czy nie odrzuca historii, stanowi jej dekonstrukcję ukazującą, że odsłonięcie prawdy

[461] K. Wierel, *Postapokaliptyczna wizja człowieka w trylogii Dmitra Głuchowskiego: Metro 2033, Metro 2034, Metro 2035*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin-Polonia" 2016, nr 2, 78.
[462] A. Polak, *Metro 2033, czyli postapokaliptyczna przestrzeń labiryntu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze" 2013, t. 23, s. 127.
[463] L. Gąsowska, *Fantasy gra z czytelnikiem o historię*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2011, nr 1, s. 45.

(dziejowej) ma strukturę fikcji (literackiej)”[464]. Autorzy *fantasy* historycznej korzystają również z mitów i legend, podań czy dawnych wierzeń, prowadzą swoistą grę z czytelnikiem[465] weryfikującą stan wiedzy odbiorcy. Idealnym przykładem jest *Trylogia husycka* Andrzeja Sapkowskiego[466].

Pisarzem, którego powieści czerpią z zasobów historii Polski, jest Jacek Komuda. Akcja utworów rozgrywa się w Polsce XVII wieku, a jego twórczość można określić jako „fantastykę sarmacką”, czyli podgatunek charakteryzujący się fabułą umieszczoną na przełomie wieków XVI i XVII w Polsce sarmackiej[467].

Innymi przykładami wyraźnych nawiązań do historii Polski są powieści *Kiedy Bóg zasypia* Rafała Dębskiego, należąca do historycznego odłamu słowiańskiej *fantasy, Dagome iudex* – powieść Zbigniewa Nienackiego z lat 1989–90, odnosząca się do czasów przedchrześcijańskiej Polski i będąca swoistą odpowiedzią na *Starą Baśń* Józefa Ignacego Kraszewskiego, trzy powieści Joanny Żamejć, należące do trylogii o Prusach, *Nawrócenie wiedźmy* (2015), *Perkunowe wyroki* (2018) i *Dary Laimy* (2021). Z kolei w twórczości Anny Berezińskiej, która ukończyła mediewistykę, można odnaleźć wiele nawiązań kulturowych do odległych wieków. W *Opowieściach z Wilżyńskiej Doliny* oraz w *Wiedźmie z Wilżyńskiej Doliny* widoczne są istotne dla konstrukcji świata przedstawionego i kreacji bohaterów inspiracje folklorem słowiańskim. Podobny charakter ma licząca już pięć tomów seria *Kwiat paproci* Katarzyny Bereniki Miszczuk (*Szeptucha* z 2016, *Noc Kupały* z 2016, *Żerca* z 2017, *Przesilenie* z 2018, *Jaga* z 2019), która jest idealnym przykładem mitologicznej słowiańskiej *fantasy*.

Połączenie historii i fantastyki zaowocowało powstaniem jeszcze jednego nowego podgatunku – historii alternatywnej – inspirowanego przełomowymi wydarzeniami, wpływającymi na późniejsze losy polityczne i społeczne kraju. W polskiej prozie najczęściej przywołane są rozbiory, druga wojna światowa czy okres komunizmu. Na polskim rynku wydawniczym po roku 1989, po zniknięciu cenzury i zmianie ustrojowej, historie alternatywne zaczęto publikować w coraz większych ilościach. W *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* znajdujemy następującą definicję tego terminu:

---

[464] K. Uniłowski, *Historia jako parodia. Saga o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego*, „Dekada Krakowska. Dwumiesięcznik Kulturalny” 2017, nr 1/2, s. 26.
[465] L. Gąsowska, *Fantasy gra...*, dz. cyt., s. 48.
[466] *Narrenturm* (2002), *Boży bojownicy (*2004), *Lux perpetua (*2005).
[467] A. Kobus, *Sarmatotopie. Formacja sarmacka w twórczości Jaska Komudy*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 278.

> Historia alternatywna – fikcyjny przebieg zdarzeń dziejowych w mniejszym lub większym stopniu zbliżony do faktów znanych z autentycznej historii. Mechanizm historii alternatywnej polega na pokazywaniu innych wariantów procesu historycznego, zapoczątkowanych wydarzeniami fikcyjnymi, które aczkolwiek możliwe, w istocie się nie ziściły. Jest więc taki sam jak w eksperymencie myślowym fantastyki naukowej, ponieważ sprowadza się do odpowiedzi na pytanie, co by było, gdyby… Materiałem jednakże, z którego budowany jest świat przedstawiony utworu, są realia historyczne, a celem owych zabiegów – poznanie ukrytych sprężyn[468].

Magdalena Wąsowicz[469], rozszerzając tę definicję, wskazała następujące funkcje tego podgatunku: kompensacyjną, historiozoficzną, rewizyjną, edukacyjną, poznawczą, polityczno-społeczną i rozrywkową.

Historie alternatywne często pogłębiają wiedzę historyczną odbiorcy i zmuszają do głębokich refleksji. Autorzy nawiązując do licznych wydarzeń historycznych i kulturowych, uczą czytelników, a utwory tego typu pełnią funkcję poznawczą. Historie alternatywne podejmujące problematykę polityczno-społeczną są komentarzem do przeszłości, ale jednocześnie odnoszą się do bardzo aktualnej, współczesnej rzeczywistości. Ciekawą propozycją jest powieść *Przenajświętsza Rzeczpospolita* Jacka Piekary. Polska ukazana jest w niej jako państwo totalitarne, na czele którego stoi skorumpowany i zepsuty do granic możliwości kościół. Autor przedstawił wizję Polski, gdy po upadku komunizmu do władzy doszedł Kościół, zmieniający kraj w państwo policyjno-wyznaniowe.

Obecnie aktywni na rynku wydawniczym autorzy polskiej fantastyki w swych powieściach coraz częściej odchodzą od kreacji światów fantastycznych *(never never landów*), nie opisują niezwykłych i tajemniczych krain, lecz akcję swych utworów osadzają w realiach polskich współczesnych miast czy wsi[470].

Cechą charakterystyczną fantastyki są cykle powieściowe, które mogą wynikać albo z początkowego założenia piszącego lub polityki wydawnictwa[471]. Zjawisko to obnaża także komercjalizację tego typu literatury[472]:

> *Fantasy* ma swą pewną i niezawodną grupę konsumencką i dba wyłącznie o gusta tejże. Najlepszym przykładem na takie dbania o gusta są słynne cykle, seriale *fantasy*, potworne kobyły o zatrważającej ilości odcinków[473].

---

[468] Hasło: *Historia alternatywna,* w: A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 300.
[469] M. Wąsowicz, *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematyka, funkcje*, w: „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2016, 59.2, s. 91–105.
[470] Przykładem *rural fantasy* są opowiadania o Jakubie Wędrowyczu Andrzeja Pilipiuka, Autor umiejscowił tenże cykl w popegeerowskiej wsi Wojsławice. Owe opowiadania o egzorcyście-bimbrowniku bogate są również w liczne odniesienia do popkultury oraz poszczególnych wydarzeń historycznych (czasy PRL-u czy Carskiej Rosji i Polski pod zaborami).
[471] D. Jankowiak, *Pisarstwo fantastyczne …*, dz. cyt., s. 43.
[472] B. Kruk, *Współczesna literatura fantastyczna wobec problematyki cyklu literackiego*, „Pamiętnik Literacki" 2010, z. 2, s. 141.

Głównym celem fantastyki jest dostarczenie rozrywki i eskapizm, więc charakterystycznym zjawiskiem dla jego realizacji jest powstanie wielu powieści o błahej tematyce, które czytelnik błyskawicznie może przeczytać. Ważnym elementem procesu twórczego autora fantastyki jest kreacja świata przedstawionego. Niekiedy powstaje rozbudowana mitologia, fantastyczna flora i fauna czy system geopolityczny. Mając oparcie w postaci dokładnie samodzielnie wykreowanego i zaplanowanego świata przedstawionego, autorzy często wracają do niego, umieszczając nowe historie w tych realiach. Mogą to być kontynuacje przygód danego bohatera lub przedstawienie genezy postaci i konkretnych wydarzeń. Do najpopularniejszych polskich cykli fantastycznych można zaliczyć *Sagę o Wiedźminie* Andrzeja Sapkowskiego, *Cykl inkwizytorski* Jacka Piekary, cykl o Jakubie Wędrowyczu Andrzeja Pilipiuka, *Pan Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza, cykl o *Zastępach Anielskich* Mai Lidii Kossakowskiej czy cykl o *Siedmioksięgu Gniewu* Michała Gołkowskiego.

W 2010 na podstawie badań czytelnictwa przeprowadzanych przez Bibliotekę Narodową, stwierdzono, że 10% czytelników sięga po literaturę fantastyczną, dzięki czemu ten gatunek uplasował się na czwartym miejscu zainteresowania charakterystycznymi typami beletrystyki (po sensacji, romansie, literaturze wysokoartystycznej)[474].

W styczniu 2020 roku przeprowadziłam ankietę, której celem było określenie najpopularniejszych gatunków fantastycznych oraz ich autorów w Polsce. Wyniki zostały opublikowane w „Pracach Literaturoznawczych”[475]. Według ankietowanych od samego początku pojawienia się *fantasy* na rynku polskim, najczęściej wybieranym podgatunkiem jest *high fantasy*. Na drugim miejscu uplasowała się *science fiction,* a na trzecim znalazła się fantastyka postapokaliptyczna, która cieszy się coraz większą poczytnością od polskiego wydania w 2010 roku *Metra 2033* Dmitra Głuchowskiego. Na czwartym miejscu znalazły się *sword and sorcery* i historia alternatywna, również zdobywająca coraz większą popularność od początku wieku, a na piątym miejscu – słowiańska *fantasy* (35%).

Wśród ankietowanych w 2020 roku twórczość Andrzeja Sapkowskiego ciągle zdobywała ogromne uznanie. Na drugim miejscu znalazł się Andrzej Pilipiuk. Dalej

[473] A. Sapkowski, *Piróg*..., dz. cyt., s. 68.
[474] D. Jankowiak, *Pisarstwo fantastyczne…*, dz. cyt., s. 40.
[475] L. Wieczorek, *Zmiana preferencji…*, dz. cyt., s. 258–280.

w rankingu uplasowali się Jacek Piekara, Jarosław Grzędowicz, Jacek Dukaj oraz Jakub Ćwiek.

2. Mizoginizm polskiego *science fiction*

W Polsce sytuacja literatury fantastyczno-naukowej reprezentowanej przez kobiety, wyglądała znacznie gorzej niż na zachodzie. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy w Stanach Zjednoczonych literatura *sci-fi* pokazała swoje „sfeminizowane" oblicze, u nas rynek podbiła mizoginiczna fantastyka socjologiczna[476]. Najważniejszymi przedstawicielami polskiej fantastyki socjologicznej są Stanisław Lem, Janusz Zajdel, Marek Oramus oraz Edmund Wnuk-Lipiński. Postać Lema jest szczególnie kontrowersyjna w omawianym w pracy kontekście. Choć jego twórczość należy do klasyki gatunku i jest wymieniana wśród najpopularniejszych utworów fantastyki naukowej[477], a sam autor został patronem roku 2021[478], to w niektórych kręgach uważany jest za mizogina[479].

Natalia Lemann[480] dokonując charakterystyki *science fiction* z perspektywy kobiecej, zaznaczyła: „W nurcie tym odżywają wszelkie stereotypy płci, głęboko sięgające w historię i kulturę koncepcje kobiecości, postrzeganej jako gorszej, funkcjonującej w Biosie, a nie w męskim, intelektualnym Logosie"[481]. W tym nurcie *sci-fi* dominował więc wizerunek kobiety jako postaci uległej, podporządkowanej woli mężczyzny, z utęsknieniem oczekującej na powrót swojego bohatera. Kobieta nie była nigdy główną bohaterką utworu, pełniła jedynie funkcję poboczną bądź dekoracyjną. Jej najważniejszym zadaniem czyniono doprowadzenie głównego bohatera do działania w odpowiednim kierunku. W wykreowanych przez pisarzy światach to mężczyźni sprawowali władzę, dbali o dobro społeczeństwa i kontrolowali każdy aspekt życia kobiecego (nawet płodność) dla dobra ogółu. Kobiety traktowane były przedmiotowo, przekazywane z rąk do rąk i wykorzystywane seksualnie. Stawały się nagrodami dla dzielnych i wytrwałych bohaterów, musiały być piękne i młode:

[476] W tej odmianie fantastyki naukowej porusza się zagadnienia społeczne dotyczące bliższej bądź dalszej przyszłości. Często funkcjonuje wraz z fantastyką polityczną, skupiającą się na współczesnych zagadnieniach politycznych, ubranych w kostium fantastyczny (zob. hasło: *Fantastyka socjologiczna*, A. Smuszkiewicz, A. Niewiadomski, w: *Leksykon…*, dz. cyt., s. 286).
[477] Zob. L. Wieczorek, *Zmiana preferencji…*, dz. cyt.
[478] Zob. https://roklema.pl [dostęp: 3.02.2021].
[479] Zob. Sporothix, *Mizogin Lem*, https://sporothrix.wordpress.com/?s=mizogin+lem [dostęp: 3.02.2021].
[480] N. Lemann, *Wielka cisza w (polskim kosmosie) – (nie)obecność kobiet w polskiej fantastyce socjologicznej doby PRL-u*, „Kultura Popularna" 2014, nr 2(40), s. 102–117.
[481] Tamże, 108.

> [...] polska fantastyka socjologiczna proponowała obraz kobiety pasywnej, domowej, właśnie jako subwersywny manifest sprzeciwu wobec kojarzonego z komunizmem hasła równouprawnienia. Fantastyka socjologiczna, która odegrała tak znaczącą rolę w walce z systemem komunistycznym w Polsce, czyniła to kosztem kobiet[482].

Współcześnie sytuacja kobiet w obiegu *science fiction* jest niewiele lepsza. W 2013 roku Maria Głowacka w artykule *Wstęp do teorii trzech kręgów*[483] *kobiecej science fiction w Polsce. Na przykładzie twórczości Antoniny Liedtke i Anny Kańtoch*[484] przedstawiła sytuację potwierdzającą dyskryminację kobiet w nurcie fantastyki naukowej. Gdy obie, wskazane w tytule artykułu autorki za swoje utwory zdobyły nagrody i wyróżnienia[485], znalazły się w ogniu męskiej krytyki, umniejszano ich zasługi i zestawiano utwory z twórczością pisarzy płci męskiej. Nie dość, że kobiety stanowiły i w dalszym ciągu stanowią mniejszość w środowisku pisarstwa fantastyczno-naukowego, to ich szanse przebicia się przez krytykę są niewielkie:

> [...] niemalże wszystkie teksty polskich twórczyń prozy *science fiction* oceniane i recenzowane są głównie przez mężczyzn. Autorki kobiece skazane są zatem na podwójne wykluczenie. Doznają go nie tylko ze strony mainstreamu, lecz także ze strony męskocentrycznego środowiska *science fiction*, które zajmuje się oceną ich twórczości i stanowi przepustkę do zaistnienia w tym kręgu[486].

„Męskocentryczny" jest również podział fantastyki: kobiety liczebnie przewodzą w *fantasy*, natomiast *sci-fi* w dalszym ciągu jest zdominowana przez mężczyzn:

> W powszechnym mniemaniu kierunki techniczne oraz szeroko pojęte SF nadal stanowią niemal wyłącznie męską domenę. Nic zatem dziwnego, że to *fantasy* przypadła rola sztandarowej konwencji dla pisarek[487].

Po latach supremacji na rynku wydawniczym, *science fiction*[488] ustąpiła miejsca młodszej siostrze – *fantasy*. Choć oba gatunki cieszą się największą popularnością na rynku „fantastycznym", to gatunkiem ciągle ewoluującym i najchętniej czytanym w Polsce jest właśnie *fantasy*. Polscy autorzy odchodzą od zachodniego kanonu

---

[482] Tamże, s. 114.

[483] Owe tytułowe trzy kręgi, to obieg środowiskowy (wąska grupa odbiorców, środowisko czytelników *sci-fi*), obieg branżowy oraz obieg główny.

[484] M. Głowacka, *Wstęp do teorii trzech kręgów kobiecej science fiction w Polsce. Na przykładzie twórczości Antoniny Liedtke i Anny Kańtoch*, „Wielogłos" 2013, nr 4(18), s. 117–128.

[485] Liedtke za opowiadanie *Cyber Joy Drim* w 1999 została laureatką Literackiej Nagrody Online „Elektrybałt", a w 2000 otrzymała Nagrodę im. Janusza Zajdla i Srebrnego Globa. Kańtoch w roku 2009 za pierwszy tom trylogii *Przedksiężycowi* otrzymała Nagrodę im. Janusza Zajdla oraz wyróżnienie Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego.

[486] M. Głowacka, *Wstęp do teorii trzech kręgów…*, dz. cyt., s. 122.

[487] J. Kułakowska, *Fantastyka, kobieca przygoda*, „Nowa Fantastyka" 2012, nr 3(354), s. 6.

[488] O współczesnej polskiej fantastyce naukowej szerzej pisze Adam Mazurkiewicz (zob. A. Mazurkiewicz, *O (nie tylko estetycznych) pożytkach z lektury fantastyki naukowej*, w: „Bibliotekarz Podlaski" 2021, nr 3, s. 9–44).

i poszukują własnych nisz i inspiracji. Powstają nowe podgatunki, a stare są modyfikowane, dzięki czemu polska fantastyka jest różnorodna oraz trudna do sklasyfikowania, a fazy jej rozwoju można opisać następująco, powołując się na słowa Małgorzaty Tkacz:

> [...] od mariażu z *science fiction*, przez fascynację rodzimą mitologią, mechanizmami religii, przez "przetwarzanie" bajek magicznych i odzieranie ich z naiwnej, czarno-białej wizji świata, po związki z polską historią, a wreszcie – niemal całkowite zaniechanie „światotwórstwa" na rzecz bliskiej czytelnikowi rzeczywistości, pod podszewką której ukazuje się całkiem inny świat[489].

3. Rozwój krytyki feministycznej i jej wpływ na fantastykę

Krytyka feministyczna jest jednym z najbardziej ekspansywnych i z tego powodu widocznych kierunków we współczesnym literaturoznawstwie. Najpierw skupiała się na dyskutowaniu o problemie nieobecności autorek w kanonie literackim i tworzyła dyskurs literaturoznawczy na ten temat, później polegała na analizowaniu literatury pisanej przez kobiety, zarówno w obszarze prozy, jak i poezji[490]. Podstawowym postulatem krytyki feministycznej było „odzyskiwanie" tradycji kobiecej twórczości, które przejawiało się w trzech aspektach: poszukiwań źródłowych pisarstwa kobiet pominiętych w historiografii literackiej, feministycznej reinterpretacji ważnych i cenionych utworów kobiet, które wcześniej nie były rozpatrywane z perspektywy feministycznej oraz tworzeniu charakterystyki kobiecego pisarstwa w kontekście czasu i przestrzeni[491]:

> W szerszym ujęciu feministyczna myśl literaturoznawcza stanowi krytyczny namysł nad dominującymi dyskursami w sferze literatury i teoretycznej refleksji nad nią. Od początku swego istnienia dla wielu obserwatorów orientacja ta była sposobem rewindykacji, czy nawet kontestacji, rzekomej uniwersalności standardów kultury Zachodu, w tym także norm i zasad obowiązujących w systemie literaturoznawstwa, co oznaczało przede wszystkim ogląd „neutralnych" dotąd zakresów badań i konceptów literaturoznawczych przez pryzmat płci uznanej w tym nurcie za istotny regulator procesu twórczego, poetyki tekstu, a także mechanizmów tworzenia, odbioru oraz interpretacji literatury[492].

---

[489] M. Tkacz, *Baśnie…*, dz. cyt., s. 14.

[490] Na szczególną uwagę zasługują prace poświęcone krytyce feministycznej autorstwa Ingi Iwasiów (*Rewindykacja. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004), Grażyny Borkowskiej (*Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie" 1995, 3–4 , s. 31–44), Krystyny Kłosińskiej (*Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece"* Katowice 2006, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010) oraz prace zbiorowe m.in. *Pisarki polskie – od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, red. G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, Gdańsk 2000.

[491] E. Kraskowska, *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX – projekt syntezy*, „Ruch Literacki" 2012, Zeszyt 2 (311), s. 138.

[492] K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku*, Kraków 2012, s. 31–32.

W Polsce na początku XIX wieku pojawił się nowy sposób myślenia o kobietach oraz powstała „nowa formacja myślowa kontestująca ówczesne przekonania o roli mężczyzn, kobiet i o relacjach pomiędzy płciami”[493]. Feminizm w literaturze polskiej związany jest z powstaniem Ruchu Entuzjastek (lata trzydzieste XIX wieku). Pisarki tamtego okresu, m.in. Narcyza Żmichowska[494], skupiały się na działalności publicystycznej, edukacyjnej i politycznej. Wtedy emancypacja była związana z ideą wyzwolenia narodowego, co było spowodowane sytuacją polityczną, historyczną i kulturową[495]. Dlatego też w swojej twórczości pisarki poruszały tę tematyką wraz z zaangażowaniem w walkę o prawa kobiet. Takimi autorkami były m.in. Maria Konopnicka, Eliza Orzeszkowa, Maria Ilnicka (pisarka, tłumaczka, redaktorka „Bluszczu”), Emilia Gosselin (autorka gramatyki języka polskiego), Anna z Sokołowskich Skimborowiczowa (autorka literatury dziecięcej) oraz Bibianna Moraczewska (publicystka, działaczka konspiracyjna)[496].

W roku 1918, kiedy Polska odzyskała niepodległość, kobiety otrzymały prawa wyborcze. W okresie dwudziestolecia międzywojennego[497] pojawił się w literaturze polskiej feminizm wewnątrzpokoleniowy, którego głównym celem były opis i krytyka patriarchalnego społeczeństwa. Pisarki zdobywały powoli popularność i uznanie krytyków. W kobiecej literaturze tego okresu uwidaczniał się feminocentryzm, który przejawiał się w widzeniu całej rzeczywistości przez pryzmat osobowości kobiecej[498].

Autorki w swojej twórczości skupiały się na tzw. kobiecych tematach, przełamywały stereotypy i zabierały głos w sprawach tak ważnych, jak seksualność,

---

[493] S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiecy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2006, s. 8.

[494] Do entuzjastek należały: Maria Ksawera Bolewska, Małgorzata Ciemniewska, Tekla Dobrzyńska ("Seweryna"), Anna Domaszewska-Krajewska, Anna Dzwonkowska, Stefania Dzwonkowska, Emilia Gosselin, Grabowska, Augusta Grotthusowa, Teresa Kossowska-Zglinicka, Waleria Lewicka, Bibianna Moraczewska („Felicja”), Faustyna Morzycka starsza („Anna”), Leonida Popiel, Wiktoria Rembiewska, Sybilla Rzewuska, Kryspina Stelmowska, Urszula Holz, Anna Skimborowiczowa („Emilia”), Ludwika z Lindów Górecka, Wincenta Zabłocka ("Tekla"), Paulina Zbyszewska, Kazimiera Ziemięcka („Jadwiga”). Z grupą związane były luźniej: Julia Baranowska, Julia Janiszewska, Anna Kisielnicka, Józefa Kucharska, Zofia Mielęcka-Węgierska („Augusta”) Scholastyka Ostaszewska, Ewelina Porczyńska, Wanda Umińska, Wanda Żeleńska.

[495] E.I. Wejbert-Wąsiewicz, *Feminizm w polskiej literaturze kobiet*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska 2017, vol. XV, s. 101.

[496] Tamże, s. 100.

[497] Twórczością pisarek dwudziestolecia międzywojennego zajmowały się badaczki: Agata Zawiszewska, (*Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2015; *Literatura kobiet w latach 1918–1939 z perspektywy feministycznej. Rekonesans*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2006, nr 1) oraz Grażyna Borkowska (*Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996; *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996; *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, Kraków 1999).

[498] E.I. Wejbert-Wąsiewicz, *Feminizm…*, dz. cyt., s. 101.

rodzicielstwo, małżeństwo, czy miłość. Jest to szczególnie widocznie w twórczości Gabrieli Zapolskiej[499], Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej oraz Ireny Krzywickiej[500]. Przełamywanie tabu w literaturze było możliwe dzięki przemianom obyczajowo-społecznym. Kobiety w swojej twórczości poruszały tematy związane z poetyką codzienności[501]:

> Jedną z pionierek i gorszycielek była Irena Krzywicka, która jako pierwsza uznała za ważne dla literatury takie tematy jak menstruacja (*Pierwsza krew*, 1933), czy antykoncepcja (*Walka z miłością*, 1936). Lata 30. XX wieku to także czas, gdy Maria Dąbrowska napisała sagę rodzinną z narracją kobiecą (*Noce i dnie*) a Maria Jasnorzewska-Pawlikowska podjęła się w poezji i dramatach opisu tematów bulwersujących politycznie i obyczajowo, stając po stronie krzewicieli idei świadomego macierzyństwa (takich jak Irena Krzywicka i Tadeusz Boy-Żeleński)[502].

Po drugiej wojnie światowej tematyka kobieca literatury zeszła na dalszy plan, a feministyczne tradycje nie były kontynuowane przez wiele lat.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych debiutowały twórczynie literatury popularnej, np. Joanna Chmielewska, autorka powieści sensacyjnych, Krystyna Kofta, pisarka i felietonistka czy Maria Nurowska powieściopisarka i nowelistka. Zasługą tych autorek był powrót silnych bohaterek do literatury polskiej. Autorki opisywały ich portret psychologiczny, wewnętrzny świat uczuć i doświadczeń[503]. Dopiero w latach siedemdziesiątych duże wrażenie wywołały dwa opublikowane tomy wierszy *Jestem baba* (1972) i *Budowałam barykadę* (1974) Anny Świrszczyńskiej. Autorka opowiedziała własnym głosem i własnym językiem o powstaniu warszawskim i o codziennym losie kobiet, żon i matek. Jednakże poezja Świrszczyńskiej wydawała się wówczas zbyt bezpośrednia i ekshibicjonistyczna[504].

Z kolei w latach osiemdziesiątych zachodnia myśl feministyczna pojawiała się w Polsce rzadko, co nie znaczy, że była nieobecna. Istotną publikacją dla rozwoju polskiej krytyki feministycznej była publikacja *Nikt nie rodzi się kobietą*, pod redakcją Teresy Hołówki z 1982 roku, która zawierała tłumaczenia artykułów zachodnich badaczek feministycznych (m.in. fragmenty fundamentalnej dla tego nurtu książki Kate

[499] O twórczości Gabrieli Zapolskiej szerzej pisała badaczka Krystyna Kłosińska (*Ciało, pożądanie ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999).
[500] Prozą Ireny Krzywickiej zajmowała się Agata Zawiszewska (*Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*, Szczecin 2021).
[501] E.I. Wejbert-Wąsiewicz, *Feminizm…*, dz. cyt., s. 101.
[502] Tamże.
[503] Tamże, s. 102.
[504] Tamże, s. 107.

Millett *Teoria polityki płciowej*)[505]. Z kolei seria *Transgresje*[506], będąca efektem konwersatoriów profesor Marii Janion, prowadzonych na Uniwersytecie Gdańskim, świadczyła o postępującej feminizacji literaturoznawstwa w latach osiemdziesiątych[507].

W latach dziewięćdziesiątych, po zmianie ustroju w 1989 roku, miała miejsce następna rewolucja w polskiej literaturze. Transformacja ustrojowa przyczyniła się do rozkwitu inicjatyw kobiecych oraz pogłębiła świadomość feministyczną autorek, krytyków i literaturoznawców[508]. Krytyka feministyczna nie we wszystkich kręgach była odbierana pozytywnie. Początkowo w dyskursie akademickim podchodzono do niej z rezerwą, „w środowiskach humanistów na uniwersytetach i w Polskiej Akademii Nauk odnoszono się zawsze z dużym lekceważeniem do problemów feministycznej dekonstrukcji kultury"[509]:

> Czy literatura ma płeć? Czy kobiety piszą inaczej? Czy kobiece to tyle co feministyczne? Te i temu podobne pytania w początkach lat 90. pojawiały się na łamach nieistniejących już dziś czasopism, takich jak „bruLion", „ExLibris", „Nowy Nurt". Ostrożnie stawiano je na zajęciach akademickich, a gwałtownie podczas spotkań, jeszcze wtedy nazywanych wieczorami autorskimi, jako że aspirująca do klasy średniej inteligencja z trudem uczyła się słowa „promocja". Słowo „ideologia" uchodziło za obelgę, a wśród krytyków literackich krążył termin „literatura menstruacyjna", stworzony – jak głosiła legenda – przez samego profesora Jana Błońskiego[510].

Pisarki związane z czasopismem „bruLion" szokowały autobiografizmem, mitologizacją losu kobiet, „innym" językiem[511]. Twórczość debiutantek związanych z „bruLionem" „stawiała bezpośrednie pytania o feminizm, ciało, specyfikę płci, konfrontacje płci"[512]. Pisarki Manuela Gretkowska, Izabela Filipiak, Olga Tokarczuk i Natasza Goerke w wywiadach i swojej twórczości mówiły wprost o swoich poglądach feministycznych. W tym okresie zadebiutowały również Małgorzata Saramonowicz, Magdalena Tulli i Zyta Rudzka. W ich twórczości kobieca bohaterka, żeńska narracja czy wewnętrzne przeżycia kobiet są bardzo istotne. Jan Błoński określił pisarstwo Izabeli Filipiak „literaturą menstruacyjną", choć

[505] K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury…*, dz. cyt., s. 35.
[506] W serii znalazły się następujące tomy: *Galernicy wrażliwości* (1981), *Odmieńcy* (1982), *Osoby* (1984), *Maski* (1986), *Dzieci* (1988).
[507] K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury…*, dz. cyt., s. 36.
[508] Tamże, s. 32.
[509] Tamże, s. 37.
[510] K. Szczuka, *Rewolucja jest kobietą*, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/276030,1,rewolucja-jest-kobieta.read [dostęp: 12.01.2022].
[511] E.I. Wejbert-Wąsiewicz, *Feminizm…*, dz. cyt., s. 107.
[512] Tamże, s. 103.

> opisy cielesności kobiecej, niezwykle intymnej i przekraczającej kulturowe tabu nie są charakterystycznym rysem współczesnej prozy polskiej, już bowiem twórczość Gabrieli Zapolskiej określano jako „studia położnicze" i „literaturę brukową"[513].

Pojawił się nowy typ bohaterki literackiej, którą Przemysław Czapliński określił jako „Kobietę Rozproszoną", kobietę z ruchomą tożsamością. Bohaterki Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej czy Nataszy Goerke są „obce" wszędzie. Są to kobiety samodzielne, samoświadome i samowystarczalne, podlegają negatywnej ocenie patriarchalnego społeczeństwa. Ucieczka jest możliwa, ale inny, lepszy świat nie istnieje[514].

Myśl feministyczna coraz częściej pojawiała się w oficjalnym obiegu i w czasopismach[515]: „W 1992 roku w Krakowie ukazał się zbiór tekstów feministycznych *Głos mają kobiety* pod redakcją Sławomiry Walczewskiej. W latach 1993–1997 wydawany był w Warszawie periodyk »Pełnym Głosem« podejmujący kwestie kobiece w perspektywie społecznej, politycznej i kulturowej"[516]. W 1999 roku powstało ukazujące się do 2014 roku pismo feministyczne „Zadra".

Jedną z najważniejszych publikacji poświęconych polskiej krytyce feministycznej jest książka *Kobiety i duch inności* Marii Janion (1996), w której badaczka stworzyła własną historię kobiet oraz kobiecych symboli. Poszczególne rozdziały dotyczą m.in. Marii Komornickiej, Izabeli Filipiak, Elisabeth Badinter, Nicole Müller, omawiają romantyczny motyw Lenory, Marianny, Grażyny oraz kobiety będącej symbolem rewolucji:

> Tematyka tej pracy dotyczy nie tyle kobiet tworzących literaturę, choć i one w niej się pojawiają, ile literackich postaci kobiecych oraz tych uwiecznionych w posągach, na obrazach – ucieleśniających wielkie idee rewolucji, szaleństwa i wolności. Projekt kobiecej tradycji autorstwa M. Janion można by odczytywać jako antropologizujące studium; przykład piśmiennictwa, w którym historia literatury postrzegana jest nie tyle w kategoriach dziejów literatury, ile jako przestrzeń zanurzona w pryncypiach określonej kultury, w której manifestują się one poprzez wizerunki kobiece – ucieleśniające określone idee[517].

W 1999 roku ukazała się książka Sławomiry Walczewskiej *Damy, rycerze i feministki. Kobiecy dyskurs emancypacyjny w Polsce* (1999). Ta publikacja

---

[513] Tamże, s. 104.
[514] P. Czapliński, *Kobiety i duch tożsamości*, Tegoż, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004, s. 113–118.
[515] Dwa artykuły poświęcone polskim czasopismom i tematom feministycznym napisała Bernadetta Darska (*Czas Fem. Przewodnik po prasie feministycznej i tematach kobiecych w czasopismach kulturalnych po 1989 roku*, Olsztyn 2008; *Głosy Kobiet. Prasa feministyczna po roku 1989 wobec tożsamości i dyskursu*, Olsztyn 2009).
[516] K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury…*, dz. cyt., s. 36.
[517] Tamże, s. 183.

poświęcona była współczesnym feministkom oraz ich prababkom żyjącym w XIX wieku. Walczewska opisała szczegółowo dawne ruchy kobiece w Polsce oraz postawiła tezę, że współczesna polska kultura jest na etapie porzucania „kostiumów teatralnych" ról płciowych.

W kontekście badań inicjowanych przez krytykę feministyczną, podjęto starania o sformułowanie definicji literatury kobiecej. Jest to zagadnienie problematyczne, ponieważ ten rodzaj twórczości daje duże możliwości interpretacyjne. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy tym terminem można określić literaturę tworzoną przez kobiety w ogóle, czy jednak są potrzebne konkretne wyznaczniki umożliwiające przypisanie danej twórczości do tej odmiany. Polska badaczka Grażyna Borkowska zaproponowała słynną metaforę drożdży[518] jako określenie kobiecego pisarstwa. Według Borkowskiej literatura kobiet podkreśla cielesność kobiety i jej związek z aktem twórczym:

> Wydaje się, że wszędzie tam, gdzie możemy mówić o literaturze/poezji kobiecej, a więc tam, gdzie dochodzi do odsłonięcia kategorii płci, przyczyną i siłą sprawczą jest presja seksualności, nieforemnej, rozlanej jak pączkujące drożdże. Jeśli akcentuje się płciowość podmiotu mówiącego, to po to, by podkreślić – jak w poetyce renesansowej – związek pomiędzy ciałem a tekstem, pomiędzy seksualnością a pisaniem, lub w wersji bardziej pruderyjnej — [...] między „biografią" a „twórczością"[519].

Jednak badaczka wskazuje, że biologiczna płeć autora nie decyduje o przynależności do rodzaju literatury, tylko podmiot mówiący, który akcentuje swoją płciowość i cielesność.

Mimo trudności zdefiniowiania pojęcia – popularność literatury kobiecej rosła. W efekcie ten nurt został skomercjalizowany i trafił do obiegu literatury popularnej:

> W ciągu kilku lat w każdym wydawnictwie powstały tzw. babskie serie: „z miotłą", „owocowa", „w spódnicy", „w szpilkach", „do torebki" itd. Niektóre z nich prezentują dzieła ambitne, inne – kompletne chały, ale tak czy owak kpiny z literatury kobiecej się skończyły, odkąd stało się jasne, że można na tym nieźle zarobić. Po zalewie brydżetów przyszła epoka klimatycznych sag rodzinnych i wielkomiejskiego chick litu[520].

Polska krytyka feministyczna do końca lat dziewięćdziesiątych była pod wpływem zachodniej myśli feministycznej. Po 1989 roku w Polsce zaczęły się pojawiać tłumaczenia tekstów przedstawicielek feministycznego literaturoznawstwa ze Stanów Zjednoczonych, Anglii i Francji. Polskie autorki inspirowały się tymi dziełami a polska

[518] G. Borkowska, *Metafora drożdży...*, dz. cyt., s. 31–44.
[519] Tamże, s. 44.
[520] K. Szczuka, *Rewolucja...*, dz. cyt.

krytyka literacka „kształtowała swój warsztat badawczy, inspirując się teoriami dotyczącymi różnych zjawisk literackich”[521].

Kazimiera Szczuka określiła kolejny etap literatury feministycznej w 2008 roku w tekście *Rewolucja jest kobietą*. Badaczka zanalizowała utwory Bożeny Keff, Sylwii Chutnik i Doroty Masłowskiej, w których zauważyła genealogię matrylinearną wszystkich historii oraz próbę odnowienia znaczeń paradygmatu narodowego, opowiedzenia historii ojczyzny – Polski[522].

W twórczości pisarek reprezentujących najmłodsze pokolenie poruszane są tematy dotyczące codzienności życia kobiet w Polsce, a także pojawia się krytyka rzeczywistości polskiej i globalnej. Autorki krytykują konsumpcjonizm i bazują na wątkach autobiograficznych:

> W ten sposób nierzadko dochodzi do ujawniania najskrytszych tajemnic prywatnych. Marta Dzido napisała aborcyjny „coming out”. Temat przerwania ciąży funkcjonuje u niej raczej jako pewien fetysz, bo gdyby nie słowo wstępne, czytelnikowi trudno byłoby odczytać utwór jako literaturę o przerwaniu ciąży. [...] W literaturze polskiej prekursorskie opisy ciąż, porodów, bycia matką pojawiły się znacznie wcześniej np. u Jolanty Brach-Czainy (*Szczeliny istnienia*) i Anny Nasiłowskiej (*Domino. Traktat o narodzinach, Księga początku*), potem u Manueli Gretkowskiej (*Polka*), Doroty Terakowskiej (*Ono*) czy Sylwii Chutnik (*Dzidzia, Mama ma zawsze rację*). Natomiast poronienia, które są powszechnym doświadczeniem wielu kobiet, nie były dotąd uznawane za szczególnie ważne dla literatury. [...] Ewa Schilling (podobnie jak I. Filipiak) ukazuje miłość lesbijską, czyniąc z tego deklarację swojej seksualności[523].

Literaturoznawcy badając ślady myśli feministycznej w tekstach literackich przede wszystkim skupiają uwagę na głównym obiegu poezji i prozy kobiecej oraz na utworach publikowanych w czasopismach. Badaczka Ewa Kraskowska w swojej syntezie kobiecego pisarstwa XX wieku[524] podkreśliła myśl Elaine Showalter[525], która stwierdziła, że tradycję kobiecego pisarstwa nie tworzą wyłącznie

> „filary” w postaci autorek wybitnych i włączonych do kanonu ogólnego, lecz pisarki drugorzędne (*minor*), ignorowane w „antologiach, historiach literatury, podręcznikach i teoriach”, a stanowiące „ogniwa łańcucha wiążącego kolejne generacje”. Bez wiedzy o nich nie jesteśmy w stanie uchwycić „ciągłości pisarstwa kobiecego” a także uzyskać „miarodajnych informacji o związkach między życiem pisarek a przemianami w prawnym, ekonomicznym oraz społecznym statusie kobiet”[526].

[521] K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury…*, dz. cyt., s. 32.
[522] E.I. Wejbert-Wąsiewicz, *Feminizm…*, dz. cyt., s. 104.
[523] Tamże, s. 105.
[524] E. Kraskowska, *Polskie pisarstwo kobiet...*, dz. cyt., s. 137–153.
[525] E. Showalter, *A literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, New Jersey 1997, s. 7.
[526] E. Kraskowska, *Polskie pisarstwo kobiet...*, dz. cyt.,, s. 139.

Polska fantastyka kobieca była niesłusznie pomijana w kontekście literatury kobiecej i krytyki feministycznej. W ostatnich latach na polskim rynku wydawniczym pojawia się coraz więcej autorek, które w swojej twórczości inspirują się poszczególnymi fragmentami myśli feministycznej, co przejawia się w sposobie kreacji niektórych wątków i bohaterek literackich.

Roksana Sitniewska[527] wyróżniła kilka technik, wykorzystywanych przy kreacji kobiecych postaci w polskiej *fantasy*. Pierwszą z nich jest zabieg hiperbolizacji, który ma zapewnić bohaterkom fantastyczny wygląd. Jeśli protagonistki nie należą do kanonu klasycznej urody, to muszą mieć jakąś cechę charakterystyczną: oczy bądź włosy w niezwykłym kolorze, blizny, tatuaże lub znamiona, a czasem posiadają nawet atrybuty zwierzęce, czyli kły, ogon lub pazury. Istotnym elementem występującym w polskiej *fantasy* jest metamorfoza bohaterek, zarówno zewnętrzna, jak i wewnętrzna, jaka dokonuje się pod wpływem wydarzeń fabularnych.

Inną ważną kwestią są atrybuty protagonistek. Główną bohaterką nie będzie tzw. „szara myszka", niczym niewyróżniająca się z tłumu. Co prawda na początku fabuły bohaterka może sprawiać takie wrażenie, lecz wraz z rozwojem wydarzeń dziewczyna odkrywa w sobie magiczną moc, bądź prawdziwe przeznaczenie[528]. Często posiadanie wrodzonych magicznych zdolności nie jest jednoznaczne z umiejętnościami ich wykorzystania, dlatego wiąże się to z długotrwałą praktyką, która nie zawsze kończy się sukcesem: „Czasami wykorzystanie magicznych mocy odbywa się w momentach bardzo dramatycznych i bynajmniej nie przychodzi z łatwością. Zazwyczaj taka sytuacja występuje, gdy w grę wchodzi życie ukochanego mężczyzny lub innej bliskiej osoby"[529]. Roksana Sitniewska zauważa, że:

> [...] bez względu czy kobiety w *fantasy* są piękne, szpetne czy po prostu dziwaczne, bez względu jaki jest ich status i funkcja w utworze oraz bez względu na rodzaj i sposób wykorzystania swych magicznych umiejętności, za każdym razem wyróżnia je urzekająca nietuzinkowość[530].

W *fantasy* często występują motywy inicjacyjne. Czytelnicy są świadkami dojrzewania bohaterek, ich pierwszych miłości i kontaktów seksualnych, które są nieodłączną częścią wchodzenia w dorosłość młodych protagonistek. Innym elementem

[527] R. Sitniewska, *Współczesny wizerunek kobiety w kulturze masowej na przykładzie literatury fantasy. Stereotyp kobiety na tle polskich przemian społeczno-kulturowych XX wieku,* „Okolice" 2009, t. 7, s. 7–26.
[528] Tamże, s. 16.
[529] Tamże, s. 17.
[530] Tamże.

są również relacje homoseksualne, często będące formą eksperymentów oraz nieuniknioną fazą wchodzenia w dorosłość[531].

Mimo swej siły i nadludzkich zdolności bohaterki są „uczuciowe, nierzadko zbyt wrażliwe i delikatne”[532]. Takie połączenie cech męskich i żeńskich sprawia, iż czytelnik odbiera postaci kobiece jako osoby złożone i skomplikowane. Dzięki temu zabiegowi protagonistki

> odgrywają zatem podwójną rolę: pewnego siebie, dzielnego i zdeterminowanego wojownika oraz pięknej, subtelnej i uduchowionej księżniczki. Swoim wyglądem ucieleśniają marzenia erotyczne męskiej części czytelników, zachowaniem zaś udowadniają silny, niepokorny charakter i heroizm[533].

Bohaterki równie często borykają się ze swoją odmiennością, są napiętnowane statusem odmieńca. Lecz by osiągnąć wyznaczony cel, muszą zaakceptować swoją inność. Dlatego też walka odbywa się na dwóch poziomach: wewnętrznym (konflikt z samą sobą) oraz zewnętrznym (konflikt z siłami wroga).

Fantastyka kobieca odwraca również utarty schemat, w którym to mężczyzna ratuje niewiastę z opresji. Mamy tutaj do czynienia z kobietą-wybawicielką oraz mężczyzną w opresji (co niejednokrotnie bohaterzy traktują jako skazę na ich honorze). Dzięki temu zabiegowi

> nastąpiła dezaktualizacja średniowiecznego mitu eterycznej białogłowy biernie czekającej, aż dzielny rycerz rozprawi się ze złym ojcem, mściwą wiedźmą, smokiem, strzygą, demonem, lodową górą, lasem cierniowym i wszelkimi przeszkodami na drodze do szczęśliwego zakończenia[534].

Ważnym aspektem kreacji bohaterek oraz schematu fabularnego jest działanie protagonistki nie w pojedynkę, mimo swych nadzwyczajnych umiejętności, nie jest samowystarczalna: „Każda pretendentka do miana superbohaterki potrzebuje swojej świty, lojalnej walecznej drużyny równie pięknych kompanek”[535]. Razem walczą ze złem i wspólnie rozwiązują napotkane na swej drodze problemy. Dzieje się tak, albowiem jednym ze sztandarowych przesłań literatury *fantasy* jest założenie, iż nikt w pojedynkę nie jest w stanie zwalczyć wszystkich przeciwności losu. W niektórych gatunkach *fantasy* bohaterka ze swymi towarzyszami bierze udział w wydarzeniach kluczowych dla świata: „Niejednokrotnie same noszą w sobie krzesiwo dla wielkiego

[531] Tamże, s. 19.
[532] Tamże.
[533] Tamże, s. 20.
[534] Tamże, s. 21.
[535] Tamże, s. 22.

przełomu, który wybucha poprzedzony licznymi, acz subtelnymi symptomami i w kilka chwil powołuje do życia nową rzeczywistość”[536].

W *fantasy*, tak jak w innych licznych gatunkach literatury popularnej, nie może zabraknąć wątku miłosnego. Zdaniem Sitniewskiej

> Nie istnieje powieść *fantasy* z kobietą w roli pierwszoplanowej, w której nie pojawiałby się wątek miłosny (lub co najmniej erotyczny). Nie ulega wątpliwości, że nie obędzie się bez przeszkód pojawiających się na krętej drodze do szczęścia zakochanych[537].

Choć miłość łącząca bohaterów wydawać się może wielka, to nie zawsze łączy się z „respektowaniem zasady wierności i monogamii”[538].

Nie da się ukryć, że wątki miłosne w niektórych gatunkach fantastyki stanowią podstawę schematu fabularnego (za przykład może posłużyć *paranormal romance*[539]), jednak w *fantasy* mogą być tylko jednym z motywów pojawiających się w utworze.

Przydatne w klasyfikacji typów postaci kobiecych w *fantasy* jest zestawienie dokonane przez Sitniewską. Wyróżniła ona:

1. czarodziejki;
2. nianie, stare opiekunki, przewodniczki, które mają wpływ na kształtowanie osobowości i umiejętności protagonisty. „Tym sposobem literatura *fantasy* wprowadza modyfikację w konwencjonalny schemat uczeń-mistrz, czyniąc mentora kobietą”[540];
3. pierwszoplanowe superbohaterki.

Wnioski badaczki są inspirujące, aczkolwiek biorąc pod uwagę fakt, iż fantastyka, z samą *fantasy* na czele, jest gatunkiem szybko rozwijającym się i tworzącym coraz to nowe odmiany, trzeba przyznać, iż aktualnie (czyli ponad dekadę później od publikacji) pojawiło się wiele innych kontekstów interpretacyjnych dotyczących postaci kobiecych w fantastyce o których należałoby wspomnieć.

---

[536] Tamże, s. 24.
[537] Tamże, s. 23.
[538] Tamże, s. 23.
[539] Małgorzata Tkacz podaje nazwę *romantic fantasy*, łączącą elementy romansu i *fantasy*. Głównym wątkiem jest relacja między głównymi protagonistami. Jednak w obiegu wydawniczym częściej spotykane jest określenie *paranormal romance*, które łączy elementy romansu, horroru, *science fiction* czy *urban fantasy* (zob. M. Tkacz, *Baśnie…*, dz. cyt. s. 50).
[540] R. Sitniewska, dz. cyt., s. 19.

4. Kreacja kobiet w polskiej literaturze fantastycznej

Przedstawicielkami popularnego typu bohaterek pojawiających się w literaturze *fantasy* są także, obok wymienionych przez Sitniewską czarodziejek, czarownice bądź wiedźmy. W zdecydowanej większości utworów można znaleźć wspomniany typ kreacji kobiecej, jednak możliwości gatunkowe *fantasy* i swoboda tworzenia w tej konwencji pozwala autorom na własne interpretacje i wizje bohaterek posiadających magiczną moc.

Zanim zostaną omówione teksty literackie, w których występują wskazane typy bohaterek, należy wspomnieć o funkcjonowaniu postaci czarownic i czarów w kulturze i folklorze. Samo pojęcie „czary" jest odpowiednikiem magii (z grec. *mageia*) i można zdefiniować je jako postępki bądź wydarzenia nadnaturalne, jednak nie mające nic wspólnego z cudami, albowiem cuda są uznawane za wynik interwencji bóstwa dodatniego (pozytywnego), natomiast czary to domena bóstwa ujemnego (negatywnego). Dlatego też w religii chrześcijańskiej cuda były przypisane ingerencji Boga w ludzkim świecie, a ich wykonawców nazywano cudotwórcami. Te praktyki były uprawiane przez odpowiednio usankcjonowane prawnie instytucje czy organizacje kapłańskie. Jednocześnie posiadały one swój niedozwolony odpowiednik. Stąd czary były określane jako dzieło szatana a osoby posiadające umiejętność czarowania określano mianem czarodziejów, czarnoksiężników i czarownic. Ludzie obdarzeni nadnaturalnymi zdolnościami zawsze budzili strach i podziw wśród ludności[541], dlatego byli często wykluczani ze społeczeństwa i poddawani prześladowaniom.

W czasach masowej chrystianizacji, religie dominujące wcześniej na podbitych terenach, zaczęto traktować jako objaw czarów. Niektóre dawne tradycje, rytuały czy praktyki odnalazły się w nieco zmienionej formie w nowym porządku chrześcijańskim, natomiast inne starano się wykorzenić, stosując prześladowania[542].

Czarownice i wiedźmy, z powodu inkwizycji i prowadzonych przez nią procesów, jednoznacznie kojarzyły się z kobietami mającymi konszachty z diabłem, czy też stojącymi po stronie sił zła i ciemności. Jednak przed „okresem palenia czarownic" były to kobiety-znachorki, posiadające podstawową wiedzę medyczną, znające się na ziołach i innych naturalnych specyfikach leczniczych, które pomagały okolicznej

[541] Hasło: *Czary*, w: *Słownik folkloru polskiego,* red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 72–73.
[542] Tamże, s. 73.

ludności i cieszyły się jej szacunkiem. Posiadana przez nie wiedza, była przyczyną ich prześladowań i ataków ze strony mizoginicznych mężczyzn, którzy w swej podświadomości zrównywali płeć piękną z siłami zła[543], nieczystością i uosobieniem grzechu. Prześladowania i krwawe polowania trwały niemalże do końca XVIII, czyli do momentu, gdy w powszechnym światopoglądzie zaczął dominować oświeceniowy racjonalizm, który czary traktował jako zabobon, a nie jak dotychczas, jako zbrodnie. Od tego momentu wszelkie przejawy czarów stały się przedmiotem zainteresowania etnografów, folklorystów i innych badaczy kultury[544].

Poprzez folklor i baśnie do świadomości zbiorowej trafił wizerunek czarownicy jako kobiety zajmującej się magią, przeważnie związanej z siłami zła, za pomocą których wyrządza innym krzywdę. Wyobrażano sobie, że typowym okryciem wierzchnim wiedźmy jest spiczasty kapelusz i czarne szaty, zaś głównym zajęciem przyrządzanie eliksirów i rzucanie zaklęć. W stereotypie mieściło się jeszcze przemieszczanie na miotle i towarzystwo czarnego kota, sowy bądź ropuchy[545]. Czarownica stała się uosobieniem:

> wiekowej, wysmaganej wichrem baby, zgarbionej tak, że podbródkiem dotyka kolan, wspartej na lasce, bezzębnej, o głęboko osadzonych oczach i złej twarzy, członkach powykręcanych od paraliżu, która włóczy się po drogach mamrocząc coś do siebie [...][546].

Taki wizerunek można spotkać głównie w baśniach. W folklorze narodów słowiańskich istnieje postać Baby Jagi, mieszkającej w domku na kurzej stópce w środku lasu. Płot wokół jej ogrodu był zbudowany z ludzkich kości i zawieszonych na nim czaszek. Rolę zasuwy w drzwiach pełniła ludzka noga lub ręka, a zamiast zamka – szczęka z ostrymi zębami. Wygląd Baby Jagi wzbudzał przerażenie: miała haczykowaty nos, długi podbródek, ogromne obwisłe piersi, kościaną nogę oraz najczęściej nie widziała na jedno oko. W ogromnym piecu piekła żywcem ludzi (przeważnie dzieci), których potem zjadała. Stąd został zaczerpnięty motyw wykorzystany później w baśni braci Grimm o Jasiu i Małgosi. Często towarzyszył jej kot, sowa, kruk lub wąż. To, co odróżniało Babę Jagę od innych czarownic, to sposób przemieszczania się. Nie używała w tym celu miotły, lecz moździerza bądź kotła.

[543] E. Jong, *Czarownice*, Poznań 2003, s. 170.
[544] Hasło: *Czary* w: *Słownik folkloru...,* dz. cyt., s. 73.
[545] Hasło: *Czarownica,* w: K. Haka-Makowiecka, M. Makowiecka, M. Węgrzecka, *Leksykon fantastyki. Postacie, miejsca, rekwizyty, zjawiska*, Warszawa 2009, s. 76.
[546] Hasło: *Czarownik, czarownica*, w: R.H. Robbins, *Encyklopedia czarów i demonologii,* Warszawa 1998, s. 69–70.

W rosyjskim folklorze można znaleźć informację, że podróżowała dzięki chodzącej chatce na kurzej nóżce. W niektórych wersjach Baba Jaga jest przedstawiana jako strażniczka świata umarłych[547], a jej miejsce zamieszkania, znajdujące się na uboczu, można odczytywać jako symbol miejsca inicjacji „do którego wysyłano młodych ludzi, gdy przyszedł w ich życiu czas wkroczenia w świat dorosłych”[548].

Andrzej Sapkowski w swoim kompendium wiedzy na temat literatury *fantasy* opracował zwięzłą definicję Baby Jagi:

> wstrętna wiedźma, ohydna ludojadka z wielkimi żelaznymi zębami, kościste i zgarbione babsko z długim nosem ozdobionym potężną brodawką, nierzadko (w folklorze rosyjskim), jednookie i kulawe, z jedną nogą uschłą. Bytuje w matecznikach ciemnych lasów i puszcz, w samobieżnym domku na kurzych nóżkach, sama zaś na krótsze rajdy i wypady jeździ w stępie lub moździerzu, ślady za sobą miotłą zamiatając[549].

Na terenach polskich między XVII a XIX wiekiem słowa: jędza, Baba Jaga, czarownica i wiedźma stały się synonimiczne. Jedynie na niektórych obszarach odróżniano jędze i Baby Jagi od innych czarownic. W wierzeniach ludowych jędze były jednymi z groźniejszych demonów, które rozszarpywały małe dzieci i dorosłych. Pojawił się również motyw łapania przez jędze i Baby Jagi ludzi, tuczenia ich, a następnie zjadania. W wierzeniach z terenów północnego Podlasia można znaleźć tzw. babę jagodową, czyli starą kobietę w sukni uplecionej z leśnych roślin, która chodziła po lesie i straszyła dzieci zbierające jagody bądź grzyby lub wyprowadzała je na manowce, a czasem nawet i dusiła[550]. Baśń o Jasiu i Małgosi braci Grimm rozpowszechniła wizerunek czarownicy-ludożerczyni. Na terenach Ukrainy, Białorusi czy Rosji pojawiły się lokalne odmiany wiedźmy, co świadczy o wspólnych korzeniach motywu. Geneza słowiańskiej Baby Jagi nie jest znana, choć ta postać występuje w folklorze wschodniosłowiańskim już od XVIII wieku. Nazwa prawdopodobnie wywodzi się z prasłowiańskiego rdzenia -ęga/-ęsa, oznaczającego zło, koszmar, boleść. Utożsamiano ją z licznymi bóstwami, takimi jak indyjska Maja, żona słowiańskiego Peruna czy bogini Kali. Czasem określano ją jako wcielenie Wielkiej Bogini i archetyp Wielkiej Matki. W baśniach często pełniła funkcję przewodniczki w procesie

[547] Hasło: *Баба Яга*, w: *Мифы народов мира. Энциклопедия*, red. С. А. Токарев, Moskwa 2008, s. 124.
[548] Hasło: *Baba Jaga*, w: *Polska bajka ludowa. Słownik*, red. V. Wróblewska, https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=28 [dostęp 16.04.2020].
[549] Hasło: *Baba Jaga*, w: A. Sapkowski, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 174.
[550] B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków...*, dz. cyt., s. 209–210.

inicjacyjnym bądź strażniczki zaświatów, co podkreślało jej związek ze sferą śmierci. Baba Jaga mieszkała w lesie, co przyczyniło się do określania jej duchem lasu[551].

W polskiej kulturze ludowej czarownice nazywano wiedźmami lub ciotami i były elementem folkloru mleczarskiego (szkodziły bydłu i odbierały mu mleko), lekarskiego (rzucały uroki, by zaszkodzić zdrowiu lub zupełnie na odwrót – usiłowały pomóc w ciężkich przypadkach, kiedy medycyna okazywała się nieskuteczna), myśliwskim, zbójnickim, wojennym czy złodziejskim[552]. Wiedźmy organizowały na Łysej Górze sabaty, czyli spotkania odbywające się na początku każdego kwartału. Owym zebraniom przewodniczył diabeł pod postacią kozła, a czarownice przybywały wierzchem na koźle, ośle czy ożogu bądź miotle. Odprawiano parodystyczne nabożeństwo mszy, zdawano sprawozdania z wiedźmiej działalności oraz wtajemniczano nowe adeptki. Sabaty były zwieńczane orgią trwającą do samego rana[553].

Jednak nie tylko płeć żeńska posiadała umiejętność rzucania czarów i używania magii. W kulturze europejskiej zostały zakorzenione postacie czarowników, którzy za pomocą magicznych umiejętności potrafili pozbyć się szkodników (np. szczurołap czy zaklinacz węży), a w dorobku literackim wielu narodów europejskich istnieją utwory o czarnoksiężnikach i ich dokonaniach. Przykładem jest włoski czarnoksiężnik Wirgiliusz, niemiecki doktor Faust z XVI wieku oraz z tego samego okresu polski mistrz Twardowski[554], nazywany polskim Faustem. Co ciekawe, Twardowski jest postacią na poły legendarną, na poły historyczną. Rzekomo był polskim szlachcicem, który zaprzedał duszę diabłu za zdolności alchemiczne[555]. Istnieje mnóstwo wariantów historii polskiego Fausta, nawet Adam Mickiewicz wykorzystał jego postać w *Pani Twardowskiej*.

Przeciwieństwem złej czarownicy jest baśniowa czarodziejka, będąca przepiękną młodą kobietą, posługująca się dobrą magią i mająca na celu pomoc innym. W kreacji obu bohaterek zaznaczona jest opozycja dobro – zło: to, co złe musi być szpetne i paskudne, stąd niezbyt urodziwy wygląd czarownicy, wiedźmy i Baby Jagi, natomiast dobro jest uosobieniem piękna. W baśniach pojawiają się postaci o skąpo rozbudowanym zarysie psychologicznym, jednowymiarowe, więc ich wygląd

[551] Hasło: *Baba Jaga*, w: *Polska bajka ludowa...*, dz. cyt.
[552] Hasło: *Czary*, w: *Słownik folkloru ...*, dz. cyt., s.73.
[553] Hasło: *Sabat czarownic*, w: tamże, s. 356.
[554] Hasło: *Czary*, w: tamże, s. 73.
[555] Hasło: *Twardowski*, w: tamże, s. 405.

i usposobienie muszą być zgodne ze sobą, również dlatego, iż głównymi odbiorcami baśni są dzieci, które dopiero uczą się rozpoznawać różnicę między dobrem a złem.

Baśnie pozytywnie wpływają na rozwój dziecka, a ich konstrukcja ułatwia zrozumienie zawartego w niej przesłania. Dzięki prostocie i jednowymiarowości świata przedstawionego oraz obecności elementów magicznych, przekaz utworów baśniowych jest czytelny dla dzieci. Młodzi czytelnicy utożsamiają się z bohaterami baśniowymi i razem z nimi uczą się i wyciągają wnioski:

> Opowieści te dotyczą uniwersalnych problemów człowieka, zwłaszcza tych, które zajmują umysł dziecka, przemawiają do jego pączkującego ego i pobudzają jego rozwój, łagodząc zarazem przedświadome i nieświadome napięcia. W miarę rozwoju fabuły presje id zyskują wiarygodne uwyraźnienie i ucieleśnienie; jednocześnie opowieść ukazuje, jak zezwolić na zadośćuczynienie tym spośród nich, które zgodne są z wymaganiami ego i superego[556].

Percepcja baśni może ułatwić dzieciom radzenie sobie z lękami, osamotnieniem i stratą oraz oswajanie ze śmiercią. Dzięki ich uniwersalności, młodzi czytelnicy uczą się różnic między dobrem a złem, przeżywania nieszczęść i trudności. Baśnie ułatwiają również wchodzenie w okres dojrzewania: „Utożsamianie z bohaterem baśni oraz pokonywanie wspólnie z nim trudności i przeszkód ułatwia modelowanie określonych zachowań”[557], co ma wpływ na emocjonalny rozwój dziecka, kształtowanie jego kompetencji społecznych i rozwój moralny[558].

Pod koniec XX wieku wizerunek wiedźm, czarownic i czarodziejek został zredefiniowany. Wpływ na ten proces miała coraz większa siła feministycznego przekazu. Z ofiary wiedźmy stały się symbolem wyemancypowania i niezależności oraz uduchowienia[559]. Odejście od negatywnego wizerunku czarownic zaowocowało grą ze stereotypem, a postać wiedźmy często traktowana jest jako „nowy wymiar duchowości feministycznej, przejaw kobiecego *sacrum*”[560]. Kreacje takich bohaterek w literaturze fantastycznej, przeważnie bazujące na ich mitologicznych oraz folklorystycznych wzorcach, nie ograniczają kreatywności autorek i autorów, wyposażających je w dodatkowe cechy.

---

[556] B. Bettelheim, dz. cyt., s. 43.
[557] A. Tychmanowicz, *Dawno, dawno temu… O roli baśni w wychowaniu i edukacji*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin–Polonia” 2018, VOL. XXXI, nr 3, s. 103.
[558] Por. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, dz. cyt.; A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wrocław 1993; *Kulturowe konteksty baśni*, tom 1 i 2, red. G. Leszczyński, Poznań 2005; V. Wróblewska, *Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń 2014.
[559] G. Lasoń-Kochańska, *Czy wiedźmy nadal leczą? Postać znachorki w polskiej literaturze popularnej po roku 1989*, w: *Kobiety i choroby. Literackie i pozaliterackie obrazy doświadczeń życiowych*, red. B. Walęciuk-Dejneki, Kraków 2019, s. 115.
[560] G. Lasoń-Kochańska, *Czy wiedźmy...*, dz. cyt., s. 115.

W świecie *fantasy* czarownice i czarodziejki są najczęściej występującym typem bohaterek. Jednak w tym gatunku nie obowiązuje jednowymiarowość kreacji postaci kobiecych. Bycie czarownicą nie musi świadczyć o obcowaniu z siłami nieczystymi oraz złym usposobieniu, natomiast bycie czarodziejką nie oznacza opowiadania się po stronie dobra. Określenie czarownica i czarodziejka niekiedy bywają używane zamiennie[561]. W kanonie anglojęzycznym literatury *fantasy* ciekawym zabiegiem kompozycyjnym jest prezentacja czarownic i czarodziejek „na tle czy w opozycji do czarodziejów, czarnoksiężników, magów, a więc postaci męskich wykorzystujących magię w swoich poczynaniach"[562].

Interesującym przykładem pokazującym walkę o równość płci w świecie magicznym jest powieść *Równoumagicznienie* Terry'ego Pratchetta (oryg. *Equal Rites,* 1987) będąca częścią obszernego uniwersum *Świata Dysku.* W tym świecie występują magowie i magiczki, jednak ich umiejętności oraz źródło posiadania magii są inne. Magowie kształceni są na Niewidocznym Uniwersytecie, do którego kobiety nie mają prawa wstępu. Natomiast moc czarownic jest naturalna i niewyuczona[563]. Fabuła powieści koncentruje się wokół głównej bohaterki Eskariny, która ma zostać magiem, nie czarownicą. Spowodowane jest to pomyłką maga, który biorąc dziewczynkę za chłopca, naznaczył ją na maga. Jej moc była ogromna, więc piastunki-czarownice, nie mogąc okiełznać posiadanych przez nią umiejętności, skierowały ją do Niewidocznego Uniwersytetu, co było przyczyną dalszych perypetii i nieporozumień. Oczywiście, w świecie, w którym o „równoumagicznieniu" mowy być nie mogło, prośba Eskariny została odrzucona, ponieważ:

> Kobiety nigdy nie bywały magami. To wbrew naturze. To tak, jakby powiedzieć, że czarownica może być mężczyzną. [...] Gdyby kobietom było przeznaczone zostać magami, to rosłyby im długie białe brody[564].

Motyw magicznej akademii można odnaleźć w zbiorze opowiadań *Róża Selerbergu* Ewy Białołęckiej, w którym główni bohaterowie, bliźnięta Ricky i Margerita von Selerberg, uczęszczają do kontrowersyjnej, bo koedukacyjnej szkoły. Rodzeństwo znalazło się tam przez pomyłkę:

---

[561] K. Kraśnier, *Czarownice i czarodziejki w literaturze fantasy*, w: *„Gorsza" kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, Wrocław 2008, s. 191.
[562] Tamże.
[563] Tamże, s. 197.
[564] T. Pratchett, *Równoumagicznienie*, tłum. P.W. Cholewa, Warszawa 2004, s. 34.

> Landgraf nie dość, że francońskie słowo *coeducation* w niepojęty sposób zrozumiał jako „dobra edukacja", to jeszcze jednego dnia podpisał dokumenty Margerity, a drugiego Rinalda, święcie przekonany, że wysyła swoje dzieci do zupełnie różnych przybytków wiedzy. Zdziwił się jedynie przelotnie, że obie dyrektorki nazywają się identycznie: Flageolet. Było to jednak bardzo popularne nazwisko i nie wzbudziło w nim żadnych podejrzeń. W ten sposób rodzeństwo von Selerbergów, zamiast przebywać osobno w „jednopłciowych" szkołach z internatem dla dzieci z ich sfery, wylądowało razem w wesołej instytucji madame Flageolet, wraz z potomstwem urzędników, kupców i młynarzy albo podejrzanymi rasowo latoroślami aktorów i muzyków[565].

Magia w świecie wykreowanym przez pisarkę jest powszechna, każdy zna choćby podstawowe zaklęcia, a magiczne przedmioty, jak czasopisma z ruchomymi okładkami czy samozawiązujący się gorset, są ogólnodostępne.

Zbiór opowiadań Białołęckiej jest przykładem humorystycznej *fantasy*. Pratchett wykorzystał konwencję tego gatunku, by w sposób dowcipny poruszyć istotny temat równouprawnienia i dyskryminacji, natomiast polska autorka w opowiadaniach skupiła się na dojrzewaniu młodych bohaterów i ich pierwszych miłościach, doskonale oddając atmosferę szkoły z internatem. Na szczególną uwagę zasługuje postać Margerity, która różniła się od typowych bohaterek *fantasy*. Szesnastoletnia dziewczyna, która miała prawie metr osiemdziesiąt wzrostu, krótko obcięte włosy, wieczory spędzała na siłowni, gdzie trenowała krasnoludzki boks. Bohaterka uważała, że skoro ma męskie cechy fizyczne, powinna być też wysportowana. Margerita nie będąc fizycznym uosobieniem kobiecości, miała typowo kobiece potrzeby, chcąc wzbudzać zainteresowanie płci przeciwnej. Renaud Apollon Loussier, starszy kolega ze szkoły, zanim zaprosił bohaterkę na pierwszą randkę, zaproponował jej wspólny trening i boksowanie, czego później żałował:

> Renaud Apollon Loussier usiłował ustalić położenie swoich organów wewnętrznych i uznał w końcu, że prawdopodobnie znajdują się gdzieś w okolicach jego kolan, w formie szczątkowej. Czuł się, jakby przejechał go wóz z węglem. [...] Po raz pierwszy w życiu bił się z kobietą i był kompletnie wytrącony z równowagi widokiem jej mięśni przesuwających się gładko pod skórą na ramionach oraz kołyszącym się w zasięgu wzroku biustem. Na dodatek głęboko zaszczepiony szacunek dla płci pięknej nie pozwalał mu pokazać pełni swych umiejętności. Selerberg za to nie miała takich obiekcji i prała go bezlitośnie. [...] Von Selerberg wyglądała jak... jak Walkiria. Brakowało jej tylko hełmu z rogami i blaszanego biustonosza. Zwłaszcza biustonosza. Przepocona koszulka przykleiła się jej do ciała, ujawniając to i owo[566].

Innym interesującym zabiegiem literackim nawiązującym do myśli feministycznej, jest przedstawienie fantastycznej *herstory* autorstwa Marion Zimmer

[565] E. Białołęcka, *Róża Selerbergu*, Warszawa 2006, s. 14.
[566] Taż, *Margerytka, czyli erotyk kulturystyczny*, tamże, s. 30–31.

Bradley w powieści *Mgły Avalonu,* opartej na legendach arturiańskich. Autorka wykorzystała dobrze znane opowieści o królu Arturze i całą historię przedstawiła z kobiecej, feministycznej perspektywy. Głównymi bohaterkami są czarodziejki zamieszkujące magiczny Avalon – Viviana i Morgana. Obie są kapłankami pogańskiej Bogini, będącej źródłem ich mocy. Jednak pod napływem postępującej męskiej chrystianizacji ich spokój, suwerenność, a nawet i życie, są zagrożone. Magiczne zdolności kobiet są uznawane za przejaw sił zła, które należy wytępić. Autorka silnie podkreśliła opozycję mężczyzna – kobieta, w której pierwszy jest uosobieniem destrukcyjnej i mizoginicznej siły, dążącej do zniszczenia wszelkich przejawów pierwotnej i kobiecej mocy:

> Oni uważają [...], że Bogini nie istnieje, gdyż domeną kobiet, jak mówią, jest początek wszelkiego zła. To przez jakąś kobietę, jak mówią, zło dostało się na ten świat. Mają jakąś fantastyczną żydowską baśń o jabłku i wężu[567].

Obie bohaterki stają do nierównej walki z chrześcijańskim patriarchatem. Pragną ocalić dotychczasowy porządek świata, swoją wolność oraz wiarę w Wielką Boginię. Jednak w nowym formującym się nieuchronnie świecie ich poglądy zdają się być anachronizmem[568].

Czarodziejki i czarownice weszły do kanonu gatunku anglojęzycznej *fantasy*. Mogą być przedstawiane jako uosobienie sił nieczystych, bądź mogą stać się symbolem walki o równouprawnienie. Często są pokazywane jako kobiety zagrożone, walczące z destrukcyjnym pierwiastkiem męskim. Chociaż posiadają magiczne moce, to niekiedy pozostają samotne, bezsilne czy wręcz bezbronne i odrzucone[569]. Jednak *fantasy* rządzi się własnymi prawami, które umożliwiają autorom na swobodną interpretację postępowania wiedźm i czarodziejek. Oczywiście, większość tych bohaterek posiada cechy wspólne, lecz zauważalna jest tendencja dążąca do urozmaicenia dobrze znanego wizerunku magiczek.

4.1. *Wiedźma.com.pl* Ewy Białołeckiej

Przykładem kreacji współczesnej, „popkulturowej" wiedźmy usytuowanej w polskich realiach jest bohaterka powieści *Wiedźma.com.pl* autorstwa Ewy

[567] M. Z. Bradley, *Mgły Avalonu*, dz. cyt., s. 21.
[568] K. Kraśner, dz. cyt., s. 195.
[569] Tamże, s. 199.

Białołęckiej[570]. Twórczość autorki można określić jako humorystyczną *fantasy*, jednak nie oznacza to rezygnacji z poruszania problemów społecznych. W powieści *Wiedźma.com.pl* Białołęcka w sposób zabawny przedstawia obraz samotnej matki, zestawiając go ze sposobem myślenia charakterystycznym dla polskiej, anachronicznej wsi.

Akcja rozgrywa się we współczesnej Polsce. Główną bohaterką jest Krystyna Szyft, zwana przez najbliższych Reszką, z zawodu pani redaktor, ani zamężna, ani rozwiedziona, ani wdowa. Ma sześcioletniego syna o imieniu Jeremi, z którym mieszka u swoich rodziców. Brak środków finansowych nie pozwala jej na posiadanie własnego mieszkania, a nawet zaspokojenie podstawowych potrzeb życiowych. Rozwiązaniem jej problemów materialnych wydaje się niespodziewany spadek po dalekiej ciotce – Katarzynie Szyft-Kobielak, o której wcześniej nie słyszała. Po dalekiej krewnej bohaterka odziedziczyła dom w maleńkiej i niewidocznej na mapie Polski miejscowości o nazwie Czcinka, pozbawionej jakichkolwiek przejawów postępu cywilizacyjnego. Dla uzależnionej od Internetu bohaterki, nieoczekiwany spadek staje się bardziej kłopotliwy niż przypuszczała.

Już pierwsza wizyta w zapomnianej przez świat wsi uświadamia bohaterce, że jej zmarła krewna nie należała do najbardziej lubianych osób w okolicy. Na sam dźwięk nazwiska Szyft mieszkańcy reagują strachem i nieufnością. Sama wieś została opisana z perspektywy głównej bohaterki, nieprzywykłej do wiejskiego stylu życia i uzależnionej od wygód cywilizacyjnych. Zachwyt nad lokalnym sklepem, w którym można kupić „prawdziwe" jajka, mleko, wędliny oraz np. domowej roboty kwas chlebowy, kontrastuje z brakiem Internetu, kanalizacji oraz dostępu do artykułów luksusowych, jak choćby ulubiona marka papierosów. Wszelkich informacji o życiu społeczności dostarcza sprzedawczyni, doskonale o wszystkim poinformowana.

Powieść Białołęckiej jest przykładem interesującego odejścia od stereotypu wiedźmy i czarownicy w utworach fantastycznych. Autorka wykreowała dwie skrajnie różne bohaterki, wokół których toczą się wszystkie wydarzenia – Krystynę Szyft oraz

[570] Ewa Białołęcka (1967) debiutowała w roku 1993 opowiadaniem *Wariatka* („Fenix" 1993, nr 5). Od tego czasu ukazało się kilkanaście opowiadań autorki oraz trzy powieści z cyklu *Kroniki Drugiego Kręgu*, w których opisuje dorastanie grupy młodych i zbuntowanych czarodziejów. Cztery opowiadania autorki zostały wyróżnione przez czytelników nominacją do Nagrody im. Zajdla, z czego dwa zostały nagrodzone statuetką (*Tkacz Iluzji* – za rok 1994 i *Błękit maga* – za rok 1997). Ewa Białołęcka opublikowała także zbiór opowiadań *Róża Selerbergu* oraz nominowaną w 2009 roku do Nagrody im. Janusza Zajdla powieść *wiedźma.com.pl*. Zawodowo jest związana z wydawnictwami Papierowy Księżyc i Fabryką Słów. Jest również członkinią grupy literackiej Harda Horda (zob. https://www.hardahorda.org/ewa-bialolecka/; http://zajdel.fandom.art.pl/nominowani.html [dostęp: 3.03.2021]).

Katarzynę Szyft-Kobielak. Obie są posiadaczkami zdolności nadnaturalnych, których pochodzenie jest ściśle związane z Czcinką.

Katarzynę Szyft-Kobielak poznajemy już jako ducha, a geneza jej zdolności jest nieznana, natomiast Reszka uzyskuje swoje moce po symbolicznym złożeniu „ofiary krwi", czyli w momencie, gdy ze skaleczonej ręki parę kropel krwi spadło na ziemię koło domu jej ciotki. Ciotka Krystyna jest uosobieniem zamierzchłych czasów, starej i złej magii, ukierunkowanej głównie na czynienie krzywdy współmieszkańcom i mającej na celu utrzymanie całej wioski z dala od postępu technicznego. W schowku, będącym jej sanktuarium i niedostępnym dla innych, Reszka znajduje różne przedmioty i części garderoby, obcięte paznokcie czy włosy należące do wszystkich mieszkańców wsi, dzięki którym jej przodkini mogła mieć nad nimi kontrolę. Mieszkańcy bez jej pozwolenia nie mogli nawet opuścić wsi na dłużej, wszelkie próby wprowadzenia rozwojowej infrastruktury czy nowinek technicznych kończyły się fiaskiem (np. sprzęt budowlany nieustannie psuł się podczas budowy dróg).

Właścicielka domu w Czcince przez całe życie była niezwykle atrakcyjną kobietą o nienagannej figurze z „talią osy i nogami do szyi"[571] oraz surowym wyrazie twarzy. Jej aparycja przyciągała mężczyzn, dzięki czemu była trzykrotnie zamężna, a wszystkich mężów przeżyła i pochowała. Jej małżonkowie ginęli teoretycznie w nieszczęśliwych wypadkach. Po śmierci drugiego męża zaczęto ją w tajemnicy nazywać czarownicą. Jej odmienny styl życia tylko mnożył plotki, ponieważ „nie pospolitowała się, nie latała na ploty po sąsiadkach, ale i tak wszystko o wszystkich wiedziała. A kto jej się nie spodobał, to prędzej czy później zdarzało mu się coś niemiłego" (s. 77).

Wśród okolicznej ludności Katarzyna budziła jednocześnie ogromny strach i szacunek. Nikt nie ośmielił się podważyć jej zdania. Pojawienie się Reszki w Czcince wzbudziło niemałą sensację i pewne obawy, gdy zaczęła wypytywać o ciotkę, która zmarła „sama z siebie" (s. 38), jak podkreślił jeden z miejscowych. Jednak odejście ze świata żywych nie przeszkodziło jej w kontrolowaniu sytuacji w wiosce, gdyż, zdaniem pasierba – Andrzeja Kobielaka – „od kiedy to śmierć może jej przeszkodzić w czymkolwiek? [...] Nawet z grobu wtyka nos w moje sprawy" (s. 73).

Przez Kobielaka była nazywana wprost wiedźmą a „sądząc z reakcji sołtysa na sam dźwięk nazwiska Szyft, Katarzyna była megierą nie z tej ziemi" (s. 72). Kreacja

[571] E. Białołęcka, *Wiedźma.com.pl*, Lublin 2008, s. 142. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania, a numery stron są oznaczone w nawiasie.

bohaterki kojarzy się ze stereotypową „czarownicą, taką od mioteł, sabatów i gotowania żab" (s. 72), które zresztą raz podała w charakterze potrawki na imieninach, a goście po jej zjedzeniu dostali kurzajek.

Katarzyna była osobą, która oparła się dominacji patriarchatu i nie pozwalała sobą kierować. Biorąc pod uwagę, że kobieta mieszkała w zacofanej, małej miejscowości, taki styl życia nie cieszył się szczególną popularnością. W tradycyjnej wiejskiej mentalności to kobiety są podporządkowane mężczyznom w domu, a ich głównym zadaniem jest dbanie o gospodarstwo i rodzenie dzieci. Z powieści nie można wywnioskować, jakie pobudki doprowadziły ją do trzykrotnego zamążpójścia, lecz należy przypuszczać, iż małżeństwa były zawarte bardziej ze względów zdroworozsądkowych niż z miłości, co niespodziewane zgony małżonków potwierdzały. Bohaterka była bezdzietna i nie utrzymywała żadnych kontaktów z rodziną, lecz gdy zaczęła przeczuwać nadchodzącą śmierć, zajęła się poszukiwaniami odpowiedniej osoby z rodziny, która miałaby przejąć po niej majątek i mogłaby spełnić jej wolę, mającą na celu utrzymanie Czcinki z dala od cywilizacji i „zagranicy".

Jej spadkobierczyni, Reszka, okazała się przeciwieństwem Katarzyny Jednym z pierwszych przejawów mocy nadnaturalnych tej bohaterki stały się wizje i sny, w których ukazywała się jej zmarła ciotka. Z czasem Reszka zaczęła widzieć inne duchy „zamieszkujące" Czcinkę. Geneza jej umiejętności jest nieznana. Z rozmowy z ciotką dowiedzieć się można, że Reszka otrzymała spadek, gdyż inni członkowie rodziny „nie nadawali się. [...] Krew ma moc, ale nie myślałam, że coś takiego się stanie, nawet jak wylejesz swoją na tutejszą ziemię. Jesteś przecież obca..." (s. 124). Paradoksalnie Katarzyna również nie jest miejscowa, gdyż zamieszkała w wiosce z matką jako szesnastoletnia panna zaraz po wojnie.

Po przybyciu do wioski Reszka zaczyna widzieć duchy osób, które zmarły w okolicy. Emanacje zmarłych nie zawsze są świadome swojej śmierci, więc Reszka pełni rolę podobną do wiejskiego guślarza. Bohaterka co prawda nie przeprowadza duchów na symboliczną „drugą stronę", lecz próbuje pomóc w rozwiązaniu ich problemów i w zapewnieniu godnego pochówku:

> W literaturze *fantasy* mamy także styczność z bytami, które pochodzą z zaświatów, czyli duchami zmarłych kontaktującymi się z żyjącymi w snach, bądź poprzez nawiedzanie (duchy w powieści Ewy Białołęckiej *wiedźma.com* nawiedzają dom bohaterki, prezentują dwa typy świadomości i zajmują dwie przestrzenie – duch ciotki przybywa z zaświatów, by udzielać wskazówek i żądać spełnienia swojej woli, duchy niemieckiego żołnierza i dwojga żydowskich

> dzieci są zawieszone między światami, nie zdają sobie sprawy z faktu, że umarli i utracili swoją materialną powłokę) [572].

Chociaż niezwykłe umiejętności Reszki zaczęły coraz mocniej dawać o sobie znać w Czcince, to już w dzieciństwie nieświadomie wykorzystywała swój dar:

> Już w dzieciństwie miałam szczęście do znajdowania różnych przedmiotów. Z wycieczek zawsze przynosiłam najwięcej grzybów, na ulicy ciągle trafiał mi się drobny bilon [...]. Natomiast w szkole ze zmiennym powodzeniem "czarowałam" nauczycieli, [...] wpatrywałam się intensywnie w belfra przeglądającego dziennik, powtarzając w myślach dwa lub trzy nazwiska uczniów [...]. Zadziwiająco często działało (s. 129).

Później, coraz bardziej świadoma swoich zdolności, zaczęła zabawę z magią, tworząc własne amulety, mające zapewnić ochronę niektórym mieszkańcom wsi lub szukając sposobów na pozbycie się niechcianego ducha poprzedniej lokatorki.

Bohaterka Białołęckiej nie jest typową przedstawicielką literackich wiedźm i czarownic. Świadczy o tym jej wizerunek: samotna matka ledwo wiążąca koniec z końcem, mieszkająca kątem u rodziców, z lekką nadwagą, wiecznie ubrana na czarno i z tzw. jeżem na głowie. Reszka nie miała najłatwiejszego charakteru, ale jak sama twierdziła: „Po linii żeńskiej wszystkie Szyftówny mają fatalne charaktery. Ja też nie jestem wyjątkiem" (s. 72). Ani wdowa, ani rozwódka, za to bezgranicznie oddana swemu sześcioletniemu synkowi. Reszka miała świadomość, iż jest inna od pozostałych kobiet, jednak gdy przejawiała niektóre „kobiece" zachowania, czuła się lekko zażenowana swoją osobą. Przykładem jest jej dosyć „głośna" reakcja na widok słoja z główkami dziecięcymi w szafie doktora Kobielaka. Jak sama stwierdza:

> Od niepamiętnych czasów okropnie mnie wkurzały w horrorach rozmaite dziewoje [...], nie potrafiące trzymać dzioba zamkniętego kiedy należy. Nieodmiennie darły się w nieodpowiednim czasie i miejscu, w kryptach wampirów lub w domach, gdzie grasował morderca, albo zawilkołaczonym lesie, i oczywiście sprowadzały sobie kłopoty na tlenione łby. W tej chwili jakoś bardziej rozumiałam biedaczki (s. 140).

Mimo swojego wizerunku i małej pogardy dla „tlenionych łbów", w sytuacji przerażenia zachowuje się w sposób, w jaki zapewne znaczna większość kobiet mogłaby się zachować. Szok sprawia, że zapomina o zdrowym rozsądku i przestaje nad sobą panować. Dzięki takiemu zabiegowi autorki, postać Reszki wypada jeszcze wiarygodniej i odnosi się wrażenie, że mamy do czynienia z pełnokrwistą bohaterką, być może wzorowaną na samej autorce (styl ubierania oraz fryzura są bardzo zbliżone do preferencji autorki). Biorąc pod uwagę podobieństwo między główną bohaterką

[572] M. Jakubowska, *Manifestacje sacrum w wybranych utworach polskiej literatury fantasy, Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, red. M. M. Leś i P. Stasiewicz, Białystok 2014, s. 170.

a autorką, można odnieść się do krytyki feministycznej, a konkretniej koncepcji arachnologii Nancy K. Miller, czyli idei tekstu z wyraźną obecnością jego twórczyni[573]. Miller wyznaczyła postać Arachne na patronkę wszystkich piszących kobiet, które w swojej twórczości pozostawiają ślady samych siebie[574]. Narracja pierwszoosobowa, dedykacja powieści („wszystkim znanym mi feministkom") oraz notka od autorki[575] świadczą o wyraźnych powiązaniach między główną bohaterką a Białołęcką. Koncepcja Arachne uwydatnia związek między twórczością kobiety a życiem codziennym, co jest wyraźnie zarysowane w powieści *Wiedźma.com.pl*. Za Grażyną Borkowską można powtórzyć:

> Historia Arachne to obrazowa metafora twórczości kobiecej – cokolwiek tworzysz, tworzysz siebie. Cokolwiek odsłaniasz, odsłaniasz siebie. Kobiety piszące (tworzące) tkwią wewnątrz konstruowanego dyskursu, niezdolne do dystansu, zerwania łączących je z tekstem więzi, niezdolne do samo-skrycia, przysłonięcia i ucieczki[576].

Krystyna Szyft nie była typową przedstawicielką płci pięknej, a gdy odkryła swoje nadzwyczajne umiejętności, zaczęła poszukiwać informacji na temat magii i czarownic w Internecie, co utwierdziło ją w przekonaniu, że stereotypową wiedźmą również nie jest:

> Jeśli brać pod uwagę tradycyjny wizerunek wiedźmy, kompletnie nie mieściłam się w żadnych kategoriach, bo ani nie byłam wiejską guślarką, zbieraczką ziół i akuszerką, ani miejską specjalistką od kabały, kącikiem złamanych serc i psychoanalizy w jednym. Biorąc pod uwagę zaś wytyczne literackie, brakowało mi garbu, bielma na oku, wystającego zęba, kurzajek i czarnego kota. Oraz miotły. Jak przypuszczałam, odkurzacz był zbyt nowoczesny. Z kartami zaznajomiona byłam jedynie w zakresie remika, pokera i Czarnego Piotrusia. Palenie na stosie też było jakby leciutkim przeżytkiem (s. 218–219).

Reszkę można nazwać wiedźmą nowoczesną, która odkrywszy swoje nowe moce, zaczyna improwizować, traktując magię jako przejaw indywidualności. Wiszące na starych wiśniach kawałki luster, mające na celu utrzymanie duchów z dala od domu, zastępuje kawałkami płyt CD, chroniącymi ją przed „nie do końca zmarłą ciotką". Jednemu z miejscowych zabijaków, który „ma uroki" (s. 237), tworzy coś na kształt ochronnego naszyjnika, czyli „naprawdę porządny kawałek voodoo... w stylu łowickim" (s. 252), składającego się z czerwonej nitki, jej włosów i śliny, a w trakcie

[573] A. Burzyńska, M. Markowski, dz. cyt., s. 410.
[574] Więcej na temat koncepcji arachnologicznej można znaleźć u Kazimiery Szczuki (*Prządki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w: K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, dz. cyt.).
[575] „Wszelkie podobieństwa do realnych osób i miejsc są przypadkowe. (Prócz tych, które zostały świadomie i z premedytacją zamierzone)" (s. 7).
[576] G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 13.

pracy mamrocze pod nosem improwizowane inkantacje, katujące „biednego Moniuszkę na rozmaite sposoby. [...] Podśpiewywanie nie było chyba niezbędne, ale jeśli istniała w czarownictwie tradycja mamrotania magicznych inkantacji, to może był w tym jakiś sens i nie powinnam się wyłamywać" (s. 252). Jak bohaterka sama stwierdza: „w Internecie nie było jednoznacznych przepisów na wykonanie tego rodzaju gadżetów" (s. 253).

W trakcie prowadzenia śledztwa w sprawie wykrytych we wsi morderstw jej nietypowy, mało kobiecy wygląd, dociekliwość oraz inteligencja wprawiają w konsternację stróżów prawa, znajdujących się na miejscu zbrodni. W lokalnej społeczności wszelkie przejawy emancypacji kobiet nie były mile widziane, a słowo „feministka" wypowiadano z pogardą i niechęcią. „Piekielna baba. Szurnięta jakaś. Na pewno feministka. Ale chwilami gada z sensem, może się przyda" (s. 306–307).

Reszka była przede wszystkim matką, ale nie stereotypową Matką Polką[577]. Większość jej działań i decyzji była podporządkowana dobru oraz bezpieczeństwu syna. Gdy Katarzyna Szyft zaczęła grozić Jeremiemu, to wykorzystując wszelkie dostępne środki i własne sposoby, Reszka próbowała zapewnić mu ochronę i bezpieczeństwo. Wspomniany wcześniej krąg wiśni przyozdabia kawałkami płyt CD, które miały trzymać ciotkę, nienawidzącą wszelkiej technologii, z dala od domu.

Życie uczuciowe bohaterki przed przyjazdem do Czcinki nie istniało. Niewiele wiadomo na temat jej poprzedniego związku oprócz tego, że w czasie jego trwania cierpiała na depresję i przyjmowała leki. Wątek byłego partnera pojawia się wyłącznie w nielicznych wtrąceniach narratorki, a bohaterowie o nim nie wspominają. W przypadku rodziców Reszki jest to zrozumiałe, natomiast w przypadku sześciolatka taki brak zainteresowania ojcem może być zastanawiający.

Wraz z rozwojem akcji między Reszką a doktorem Kobielakiem zaczyna rodzić się uczucie. Ich relacja jest daleka od romantycznej, bardziej przypomina zaloty gimnazjalistów, polegające na ciągłym dogryzaniu, oskarżaniu o popełnione zbrodnie, ale to – jak się okazuje później – niesłusznie. Wątek miłosny nie jest pierwszoplanowy, stanowi raczej interesujący dodatek do fabuły. Relacja między Reszką a Andrzejem nabiera tempa tuż pod koniec powieści, kiedy dochodzi do pierwszego pocałunku

[577] Określenie „Matka Polka" istnieje w polskiej wspólnocie narodowej: „Przez macierzyństwo kobieta w Polsce wkupia się w tę wspólnotę. Macierzyństwo realizuje się w wypadku optymalnym przez urodzenie syna i wychowanie go w duchu patriotycznym" (S. Walczewska, dz. cyt., s. 53). Matką Polką są też określane kobiety, które poświęciły się macierzyństwu i rodzinie, a ich zadaniem jest przekazanie tradycyjnych wartości.

i do najmniej satysfakcjonującego seksu w jej życiu: „W kategorii seksu było beznadziejnie, natomiast w każdej innej super” (s. 354).

Jedyne, co można by zarzucić powieści, to brak relacji głównej bohaterki z innymi kobietami. W trakcie lektury poznajemy matkę Reszki, z którą żyje w bardzo dobrych stosunkach, jednak częściej pojawia się postać jej ojca. Druga krewna, Katarzyna Szyft-Kobielak, jest jego daleką rodziną i pełni rolę antagonistki.

Poza matką i Katarzyną występują inne mieszkanki Czcinki, nie będące najlepszymi przykładami nowoczesnych i wyemancypowanych kobiet. Oprócz sklepowej, która posiada wiedzę na temat wszystkich mieszkańców okolicznych wsi, pojawia się Luśka, która jest jedyną kobiecą postacią przejawiającą chęć ucieczki z miejscowości i poprawy jakości życia. Przed śmiercią pracowała za granicą jako kelnerka. Po powrocie do domu ze względu na jej niezbyt skromny strój i styl życia, została wygoniona z domu przez ojca. Nie zraziło jej to do rodziny i planowała wsparcie finansowe rodziców oraz pojednanie. Jednak nie zdążyła, gdyż stała się jedną z ofiar, grasującego w Czcince mordercy. Jako duch wplątana w spisek Katarzyny, przychodzi do Reszki i prosi ją o odnalezienie jej ciała, żeby „miała pogrzeb jak człowiek. I żeby moja matka nie myślała Bóg-wi-co... żem uciekła i na tą... spod latarni się wykierowała. Bo wróciłam! I pieniądze dla niej miałam!” (s. 264).

Sposób prowadzenia się Lucyny Dziewońskiej raził starszych mieszkańców wsi, a negatywna opinia ciągnęła się za nią aż poza grób: „Wiejskie społeczności nie są zbyt pobłażliwe dla kobiet, ehm... zbyt wyzwolonych” (s. 265). Dopiero po wyjaśnieniu okoliczności jej śmierci zmienia się opinia na temat Luśki wśród społeczności wiejskiej.

Powieść Ewy Białołęckiej mieści się w typie feministycznej *fantasy,* w której pojawiają się wątki charakterystyczne dla powieści kryminalnej. Autorka stworzyła nieszablonową postać, wzorowaną na własnej osobie (łudząco podobny wygląd, wspólne uzależnienie od kawy i Internetu), która może posłużyć za wzór dla dzisiejszych kobiet. O feministycznym aspekcie książki informuje już fragment wspomnianej wcześniej dedykacji, czyli „wszystkim znanym mi feministkom”. Powieść Białołęckiej jest przykładem powieści, w której za pomocą elementów fantastycznego świata przedstawionego zostały przemycone istotne kwestie emancypacyjne, takie jak chęć kobiet do niezależności od patriarchalnej tradycji i potrzeba wolności wyboru sposobu życia. Pisarka pokazała małomiasteczkowy stosunek do zachowania wyzwolonych kobiet, opierający się na funkcjonujących od wieków przyzwyczajeniach i stereotypach.

4.2. *Kwiat paproci* Katarzyny Bereniki Miszczuk

Od lat dziewięćdziesiątych fascynacja fantastyką opartą na wierzeniach i folklorze słowiańskim nie słabnie i zyskuje ciągle wielbicieli. Choć w dalszym ciągu na polskim rynku dominuje *epic fantasy*, to coraz więcej autorów pisze powieści w duchu słowiańskiej *fantasy*. Wiele z nich nie trafia do najpopularniejszych wydawnictw skupiających się na fantastyce, jednak Internet umożliwia powstanie fandomów[578] zrzeszających wielbicieli słowiańskiej *fantasy* i prowadzenie blogów poświęconych publikacjom tego nurtu[579].

Jedną z najpopularniejszych autorek słowiańskiej *fantasy* jest Katarzyna Berenika Miszczuk[580], która w cyklu *Kwiat paproci*[581] wykorzystała liczne motywy charakterystyczne dla słowiańskiej mitologii i rodzimego folkloru. W świecie wykreowanym przez autorkę, Polska pozostała krajem pogańskim, a bogowie i pomniejsze bóstwa czy demony żyją wśród ludzi, jednak nie zdradzają swojej prawdziwej tożsamości. Na kartach powieści pojawiają się rusałki, południce i płanetnicy, a bogowie słowiańscy (Swarożyc, Weles) angażują w swoje plany niczego nieświadomych ludzi. W tym cyklu świat mityczny przenika się z realnym. Autorka skrupulatnie opisała poszczególne święta obchodzone przez rodzimowierców, np. Noc Kupały, oraz przedstawiła czytelnikom bohaterów znanym z rodzimego folkloru i tradycji. Fabuła cyklu skupiona jest na postaci wiejskiej znachorki – szeptuchy:

> Na studiach tłumaczyli nam, że szeptuchy to bardzo ważny element medycyny w Królestwie Polskim. Prawie każde mniejsze miasteczko albo wieś miały przynajmniej jedną własną szeptuchę. Poza robieniem niedziałających kremów do twarzy odpowiadały za podstawową diagnostykę i szybkie udzielenie pomocy. To one decydowały, czy chory powinien jechać do przychodni lub szpitala. Stanowiły pierwszą linię obrony polskiej medycyny – sito, które odsiewa naprawdę chorych od pozorantów i hipochondryków. Wiedziałam, że są bardzo potrzebne[582].

[578] Fandom jest określeniem społeczności fanów fantastyki, którzy uczestniczą aktywnie w fanowskich klubach, konwentach, zlotach fantastyki czy wydarzeniach odbywających się w formie online (zob. M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla początkujących*, Kraków 2017).

[579] Jako przykład należy podać blogi *Słowiańska Fantastyka* (zob.: https://www.slowianskafantastyka.pl/) oraz *Slavic Book* (zob.: https://slavicbook.pl/ [dostęp: 2.12.2021]).

[580] Katarzyna Berenika Miszczuk (ur. 1988) jest polską pisarką, scenarzystką oraz lekarką. Pierwszą powieść *Wilk* napisała w wieku 15 lat, trzy lata później opublikowało ją Wydawnictwo Muza SA. Jej kolejną powieść *Wilczyca*, za którą autorka została nominowana w 2009 roku do Nagrody Nautilus, wydało Wydawnictwo Egmont Polska. Od 2010 roku związana z wydawnictwem W.A.B. oraz Uroboros (zob. K.B. Miszczuk, *O* mnie, https://katarzynaberenikamiszczuk.blogspot.com/p/biografia-autorki.html [dostęp: 23.03.2022]).

[581] Do cyklu należą powieści: *Szeptucha* (2016), *Noc Kupały* (2016), *Żerca* (2017), *Przesilenie* (2018), *Jaga* (2019).

[582] K.B. Miszczuk, *Szeptucha*, Warszawa 2016, s. 15.

Szeptuchy miały umiejętności ochronno-lecznicze, rzadziej magiczne, choć niekiedy potrafiły je łączyć. Autorka, kreując świat przedstawiony, dokonała mariażu historii alternatywnej ze słowiańską *fantasy*, umieszczając akcję cyklu we współczesnej Polsce, która nigdy nie przyjęła chrztu. Na porządku dziennym była więc tu wiara w słowiańskie bóstwa, a zakończenie studiów medycznych wiązało się z roczną praktyką u szeptuchy, do której ludzie często mieli więcej zaufania niż do lekarzy.

Główna bohaterka pierwszych trzech części cyklu, Gosława Brzóska, studentka medycyny, która właśnie taki staż musiała odbyć. Młoda dziewczyna nie cieszyła się z tego faktu, albowiem była przekonana o racjonalnej sile skuteczności farmakologicznych medykamentów, a praktyki wykonywane przez jej opiekunkę, Jagę, uważała za oszustwo. Gosia, typowe wielkomiejskie dziewczę, panicznie bała się kleszczy i innego robactwa, dlatego też roczny staż u szeptuchy oraz perspektywa mieszkania na wsi w spartańskich warunkach, ją przerażała:

> Wręcz nie mogę się doczekać, kiedy będę łazić z szeptuchą po lesie (i łapać kleszcze…), zbierać korzenie (i łapać tężec…), zabijać leśne puchate zwierzątka do swoich wróżb oraz magicznego gulaszu (i łapać wściekliznę…). Nawet nie chcę myśleć, co jeszcze mogę złapać w lesie. Nie cierpię przyrody, tej całej brudnej ziemi, robaków i zwierząt. O wiele lepiej czuję się w wybetonowanej Warszawie[583].

Na domiar złego, Gosława była zatwardziałą ateistką: „Sceptycyzm bohaterki znika dopiero, gdy bogowie w sposób realny pojawiają się w jej życiu. Nie znika natomiast niechęć do ludowych metod leczenia, poznawanych podczas obowiązkowej praktyki u prowincjonalnej szeptuchy”[584].

Przeciwieństwem Gosławy jest jej mentorka, Jaga, nazywana przez uczennicę Babą Jagą. W częściach skupiających się na historii Gosi, poznajemy Jagę jako już starą kobietę, od lat mieszkającą we wsi Bieliny. Natomiast w książce *Jaga*[585], mamy możliwość śledzenia jej młodości i początków praktyki znachorskiej. Bohaterka po śmierci babki, która zostawiła jej dom w Bielinach, świadomie wybrała rolę szeptuchy. Jako młoda dziewczyna początkowo nie cieszyła się autorytetem i nie miała wielu klientów. Zarzucano jej zbyt młody wiek i brak doświadczenia. Jej wygląd i sposób bycia również nie pasowały do wizerunku prowincjonalnej szeptuchy. Dopiero z wiekiem wizerunek zaczęła traktować „jako narzędzie PR”[586]:

---

[583] Tamże, s. 15–16.
[584] G. Lasoń-Kochańska, *Czy wiedźmy nadal leczą? Postać znachorki w polskiej literaturze popularnej po roku 1989*, dz. cyt., s. 121.
[585] K.B. Miszczuk, *Jaga*, Warszawa 2019.
[586] G. Lasoń-Kochańska, *Czy wiedźmy nadal leczą?*, dz. cyt., s. 121.

– Co się stało…?
– Z czym? – zdziwiła się. – A! Chodzi ci o to, że inaczej mówię?
Pokiwałam głową.
– To dla klientów – wyjaśniła. – Nie wystarczy być dobrą szeptuchą. W tych stronach trzeba jeszcze odpowiednio wyglądać.
Wstała od stołu i przeciągnęła się. Nie zgarbiła się ponownie. Najwyraźniej pochylona sylwetka także była chwytem marketingowym. [...] W końcu Jarogniewa sięgnęła do ust i wyciągnęła z nich złotą licówkę. Położyła ją na serwetce obok talerza.
– Przepraszam – powiedziała. – Zapomniałam wyjąć wcześniej. Bardzo niewygodnie się w tym je.
Następnie ściągnęła z głowy chustkę, odsłaniając zgrabnie związany koczek z gęstych siwych włosów[587].

Jaga podczas udzielania porad mieszkańcom Bielan odgrywała swoisty spektakl, przemieniając się w osobę zgodną z oczekiwaniami pacjentów: zawiązywała staromodną chustkę, garbiła się, zakładała złotą licówkę na zęby, a dodatkowo używała tutejszej gwary, by uwiarygodnić swój związek z miejscem. W ten sposób uosabiała świat przeszłości, daleki od nowoczesności oraz przepełniony wiarą w skuteczność magii i czarów.

Dla Jagi wybór zawodu szeptuchy wiązał się z ucieczką z domu, wolnością i niezależnością. Pozostając w domu rodzinnym, zmuszono by ją do rychłego zamążpójścia. Nieobce jej były relacje damsko-męskie, jednak nie traktowała ich zbyt poważnie i nie chciała przyjąć roli statecznej żony.

Jednak rzeczywistość okazała się odmienna od wyobrażeń o samodzielności. Na młodą dziewczynę ciągle czekał szereg nieprzyjemności, spowodowany brakiem wiary w jej umiejętności, przez co zmuszana była do wchodzenia w skomplikowane układy z mężczyzną, a konkretniej lokalnym kapłanem Mszczujem, który miał zapewnić jej opiekę i bezpieczeństwo:

– Powiedzmy, że ludzie traktują nas różnie. Zwłaszcza póki jesteśmy młode. Nikt nam za bardzo nie wierzy, nie chcą korzystać z naszych usług. [...] Poza tym niektórzy pacjenci bywają... hm... agresywni, dość kłopotliwi. Do mnie często przychodzą pijani ludzie. [...] To dlatego powinnaś dobrze żyć ze swoim kapłanem. [...] Kiedy twoi podopieczni zobaczą, że kapłan otacza cię opieką, będziesz bezpieczna – powiedziała Mirka[588].

Jaga, jako kobieta wyzwolona, nie mogła pogodzić się z takim stanem rzeczy. Choć darzyła sympatią Mszczuja, z którym po krótkim czasie znajomości doszło do zbliżenia w trakcie Nocy Kupały, to nie chciała, by jakikolwiek mężczyzna otoczył ją opieką i zagwarantował jej posłuch wśród potencjalnych klientów. A kwestia założenia rodziny również nie wydawała się szczególnie atrakcyjna:

[587] K.B. Miszczuk, *Szeptucha*, dz. cyt., s. 37.
[588] K.B. Miszczuk, *Jaga*, dz. cyt., s. 40.

> – Nie jestem dobrą partią. Nie roztkliwiam się, nie jestem nawet specjalnie sympatyczna. Nie lubię gotować, a sprzątać jeszcze mniej. Od prania aż mnie wzdryga. Dzieci w żaden sposób mnie nie rozczulają, uważam nawet, że mają w sobie coś obrzydliwego, zwłaszcza jak się ślinią. Już raz usiłowano mnie wyswatać wbrew mojej woli i uciekłam – ostrzegałam go. – Własna rodzina się teraz do mnie nie odzywa, ale nie stanowi to dla mnie zbyt wielkiego problemu[589].

Miszczuk w swoim cyklu odchodzi od przedstawienia typowego wizerunku wiejskiej znachorki i proponuje czytelnikowi grę ze stereotypem szeptuchy, co niewątpliwie ma wymiar komiczny przy kreacji protagonistek i świata przedstawionego[590]. Choć rzecz się dzieje w świecie, w którym religia Słowian jest głównym wyznaniem w alternatywnej Polsce, to można było się spodziewać odejścia od patriarchalnej kultury, typowej dla wiary chrześcijańskiej. Jednak tak nie było. Jaga musiała uciec z domu przed zamążpójściem i borykała się z wieloma problemami i dyskryminacją z racji bycia „tylko" szeptuchą (kobiety nie mogły być żercami). Dopiero jako starsza kobieta, doskonale wcielająca się w rolę małomiasteczkowej szeptuchy, cieszyła się szacunkiem lokalnej społeczności. Podejście do kobiet zmieniło się na przestrzeni lat, więc gdy młoda Gosława zaczynała swój staż, była przychylnie traktowana przez mieszkańców wsi. Roczne praktyki u szeptuchy zmieniły życie dziewczyny, a wyjazd z rodzinnego domu pomógł jej się usamodzielnić:

> Ostatnie dni były dla mnie przełomowe. Po raz pierwszy w życiu byłam na swoim: meblowałam własne mieszkanie, kupowałam samochód (kosztował podejrzanie mało, miałam nadzieję, że nie rozpadnie się po tygodniu na kawałki) i robiłam samodzielnie zakupy. Chociaż już dawno osiągnęłam pełnoletniość, dopiero teraz poczułam się naprawdę dorosła. Przestałam się już tego bać, a nawet mi się to spodobało[591].

Podczas stażu poznała również mężczyznę swojego życia, Mieszka, dzięki któremu dojrzała jako kobieta, odkryła seksualne aspekty życia oraz zaczęła przygotowywać się do macierzyństwa. Z czasem zmieniła zdanie na temat bycia wiejską szeptuchą i postanowiła zostać z Mieszkiem w Bielinach. W całym cyklu autorka wielokrotnie stawia swoich bohaterów przed wyborami związanymi z wzajemną akceptacją potrzeb obu płci. Zarówno kobieta, jak i mężczyzna mają prawo do wolności, którą muszą sobie wzajemnie dać. Jest to rodzaj feminizmu liberalnego, który jest ideologią dialogu oraz „dąży do zrównania kobiet i mężczyzn w świetle prawa oraz do stworzenia idealnego, neutralnego ustroju państwowego,

[589] Tamże, s. 284.
[590] G. Lasoń-Kochańska, *Czy wiedźmy...*, s. 121.
[591] K.B. Miszczuk, *Szeptucha*, dz. cyt., s. 48.

gdzie podejmowane przez człowieka role społeczne pozbawione będą podziału na kategorie męskie i żeńskie”[592].

W cyklu pojawia się również motyw charakterystyczny dla *écriture féminine*, czyli doświadczenie kobiecego ciała. Szczególnie jest to widoczne w tomach, w których Gosława jest narratorką. Pierwszoosobowa narracja umożliwia wgląd w psychikę młodej kobiety, która dopiero zaczyna zdobywać doświadczenia w sferze seksualnej. Bohaterka w myślach analizowała to, co działo się z jej ciałem, zarówno podczas relacji intymnych, jak i w pierwszych tygodniach ciąży.

Świat przedstawiony inspirowany mitologią słowiańską nie pozostaje bez wpływów współczesności, co jest szczególnie widoczne w innym opowiadaniu Katarzyny Bereniki Miszczuk *Płacz cichą nocą się niesie*[593]. Autorka pod mitologiczną osłoną zawarła moralny dylemat związany z problematyką aborcyjną, wciąż aktualną i wzbudzającą skrajne emocje w dzisiejszej Polsce. Biorąc pod uwagę, iż opowiadanie zostało opublikowane w 2022 roku, czyli po Strajkach Kobiet spowodowanych m.in. zaostrzeniem polskiego prawa aborcyjnego, można uznać, że autorka nie przeszła obojętnie wobec tych kwestii.

W opowiadaniu Miszczuk aborcja nabiera negatywnego wydźwięku, jest ona oszukaniem doli (losu), co niesie ze sobą ogromne konsekwencje: „Ale nie każde dziecko zgadzało się skończyć przygodę ze światem zbyt szybko. Bądź to może bogowie czasem postanawiali dać prztyczka w nos ludziom, którzy chcieli oszukać swoje dole”[594]. Znachorkę, która dokonywała zabiegów, główna bohaterka, szeptucha Baba Radomiła, nazywała wprost szarlatanką. Małżeństwo, które zdecydowało się przeprowadzić zabieg, nawiedza później upiór ich nienarodzonego dziecka – poroniec.

Wykorzystując konwencję mitologicznej *fantasy*, autorki mają możliwość wypowiedzenia się na temat współczesnych problemów natury, od wieków aktualnych w społeczeństwie polskim.

4.3. *Córka Czarownic* Doroty Terakowskiej

Powieść pt. *Córka Czarownic*[595] Doroty Terakowskiej[596] z 1998 roku jest przykładem wykorzystania elementów powieści inicjacyjnej w literaturze fantastycznej.

[592] E.I. Wejbert-Wąsiewicz, *Feminizm…*, dz. cyt., s. 97.
[593] K.B. Miszczuk *Płacz cichą nocą się niesie*, w: *Nawia. Szamanki / Szeptuchy / Demony*, red. inicjujący A. Trzeszkowska, Warszawa 2022.
[594] Tamże, s. 18.
[595] D. Terakowska, *Córka Czarownic*, Kraków 2002. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania, a numery stron umieszczone są w nawiasie.

Choć w utworze występuje wiele planów i opowieści, to fabuła skupia się na procesie dojrzewania: fizycznych, duchowych i emocjonalnych zmianach zachodzących w głównej bohaterce – Luelle, w kontekście wielopokoleniowej historii królestwa. Utwór przedstawia ponadczasową przypowieść dotyczącą kondycji człowieka i jego natury[597]. Narrator opisuje jedenaście lat życia bohaterki, od szóstego do siedemnastego roku, dzięki czemu czytelnik staje się świadkiem stopniowej przemiany dziewczyny, wejścia w dorosłe życie oraz „przyjęcia wiedzy o swym imieniu i związanych z tym konsekwencji"[598].

Rzecz dzieje się w Wielkim Królestwie, podbitym przez Najeźdźców, w którym nastąpił rozłam na świat kobiecy i męski. W świecie męskim dominują Najeźdźcy, natomiast w kobiecym – główna bohaterka i sprawujące nad nią opiekę czarownice, pełniące funkcję opiekunek, strażniczek wiedzy oraz Pieśni Jedynej[599]. Co kilka lat

---

[596] Dorota Terakowska (1938–2004) debiutowała w 1962 roku utworem *Opowiadanie pod tytułem: Opowiadanie*, ogłoszonym na łamach „Przekroju". W 1969 podjęła pracę dziennikarską w „Gazecie Krakowskiej". W kwietniu 1975 była współzałożycielką, a następnie członkinią Klubu Twórców i Działaczy Kultury „Kuźnica". Kontynuowała pracę dziennikarską, drukując artykuły, recenzje, noty, reportaże i wywiady w „Przekroju", w kwartalniku „Zdanie" oraz w kwartalniku Ośrodka Badań Prasoznawczych „Zeszyty Prasoznawcze". Autorka była wielokrotną laureatką konkursów na reportaże, m.in. w 1978 uzyskała nagrody w konkursie im. A. Polewki, w 1977 w konkursie „Polaków dzień powszedni", wyróżnienie w Ogólnopolskim Konkursie im. R. Urbana w 1980, nagrodę w Turnieju Reporterów w 1980. Około 1979 rozpoczęła pisanie książek dla dzieci i młodzieży, które wydawano od końca lat osiemdziesiątych. W 1987 otrzymała nagrodę w konkursie literackim im. Cz. Janczarskiego, zorganizowanym przez pismo dla dzieci „Miś" (w dziale utworów fantastycznych). Zajmowała się także redakcją czasopism komiksowych: w 1990–98 „The Amazing Spider-Man" („Spidermen", „Człowiek pająk"), w 1990–97 „The Punisher" („Pogromca"). Kontynuowała działalność literacką, zamieszczając recenzje, artykuły, reportaże i felietony w „Przekroju". Drukowała także w „Polityce" (1992) „Guliwerze" (1995-98), „Nowych Książkach" (1996–97, 2001) i polskiej edycji miesięcznika „Elle" (2003–04). Za całokształt twórczości i działalności artystycznej była nominowana do nagrody Paszport „Polityki" w 1998, a w 2002 za twórczość dla dzieci i młodzieży do I nagrody prezydenta A. Kwaśniewskiego. W 1998 otrzymała Nagrodę Literacką polskiej sekcji Stowarzyszenia Przyjaciół Książki dla Młodych (IBBY) (zob. K. Batora, hasło: *Dorota Terakowska*, w*: Polscy pisarze i badacze lite ratury przełomu XX i XXI wieku*, http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Dorota_TERA KOWSKA [dostęp: 25.03.2022]).

[597] E. Pawłowska, *Rewitalizacja opowieści w literaturze fantasy dla młodzieży – na podstawie wybranych przykładów*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2008, folia 58, s. 121.

[598] Tamże, s. 116.

[599] Pieśń Jedyna w powieści pełni funkcję przepowiedni i strażniczki historii Wielkiego Królestwa. Wśród poddanych krążyło mnóstwo jej wersji. Pieśń nie miała autora, ponoć powstawała sama, a jej słowa szeptał ludziom wiatr. Śpiewanie Pieśni Jedynej w Królestwie pod rządami najeźdźców było karane śmiercią. Jej słowa niosły poddanym nadzieję, podtrzymywały ich na duchu, natomiast najeźdźców napawały lękiem, gdyż przepowiadały koniec ich panowania. Oto jej treść:
„W latach niewoli Czar się rozsnuwa, Czar dawnych dziejów, Czar wyzwolenia. Niosą go wichry, deszcze i śniegi, niosą go rzeki. I Czarownice w Czar ten spowiją Istotę żywą z rodu Luilów, którą powiodą przez wszystkie drogi; Wielkie Królestwo pozna jak swoje. Uzdrowi ludzi, uzdrowi ziemię, pozna Ardżany każdy zakątek i na dwa lata przed wyzwoleniem tam dozna życia swego odmiany. Poczuje ojców swoich odwagę, dumę i godność Luilów miana. I Czar w nią wstąpi.
[...] Mieć będzie ta Istota włosy koloru złota, pszenicy tego kraju, oczy jak niebo przed burzą i dar magiczny nieduży wzięty z Luilów córki, ostatniej z tego rodu, która zbiegła przed wrogiem... [...]" (s. 270–271).

czarownice wymieniają się, każda z nich jest odpowiedzialna za edukację i wychowanie bohaterki w danym momencie życia. Nie mają one imion, wychowanka w myślach numeruje je nazywając Czarownicą Pierwszą, Drugą itd. Przed każdą z nich stoi zadanie do wykonania: Pierwsza miała wychować Dziecko od niemowlęctwa do jedenastego roku życia i nauczyć tajemnic Wielkiej Księgi, w której zawarte były poszczególne zagadnienia wiedzy magicznej. Trzymały się z dala od ludzi, by uniknąć niebezpieczeństw czyhających z ich strony. Nie wszyscy mieszkańcy Wielkiego Królestwa byli im przychylni. Zadaniem Czarownicy Drugiej była opieka nad Dziewczynką i przekazanie wiedzy zawartej w Mniejszej Księdze. Następnie Trzecia spędziła z Panienką rok w miasteczku, który upłynął im na katorżniczej pracy przy budowie mostu. Głównym celem tego doświadczenia miało być zaszczepienie w bohaterce miłości do rodaków, zrozumienia ich sytuacji i uzmysłowienia sobie złożoności ludzkiej natury:

> – Ludzie są dobrzy i źli, odważni i tchórzliwi, szlachetni i godni pogardy [...]. A najdziwniejsze jest to, że najczęściej te wszystkie cechy naraz łączą się w jednym człowieku. I dopiero wówczas jest prawdziwą c a ł o ś c i ą. Całością zarazem silną i słabą, godną szacunku i godną współczucia. Taki właśnie jest człowiek. Wielki i mały jednocześnie (s. 149).

Przed Czarownicą Czwartą stało zadanie pokazania Dziewczynie potęgi zburzonego Królestwa, dlatego też rok spędziły w dawnej stolicy Ardżanie, opuszczonej przez mieszkańców i przejętej przez dżunglę. Zadaniem ostatniej Czarownicy miało być usunięcie wszelkich skaz charakteru Luelle. Niestety, stało się to niewykonalne, gdyż Czarownica zmuszona została wcześniej do porzucenia swojej ludzkiej postaci na zawsze i przeobrażenia się w niemego ptaka.

W powieści Terakowskiej fizycznie czarownice niczym nie odróżniają się od innych ludzi, a ich aparycja jest wręcz przeciętna. Jedyną cechą charakterystyczną są szare i chłodne oczy. Dzięki magii potrafiły sprawić, iż wyglądały na starsze bądź młodsze niż były w rzeczywistości, w zależności od wymaganej sytuacji. W Wielkim Królestwie czarownice początkowo były prześladowane przez innych mieszkańców, dopiero po setkach lat polowań na nie władcy pojęli, iż nie stanowią one zagrożenia i mogą być pomocne. Kobiety znały się na leczeniu, pojmowały prawa natury i dążyły do zachowania równowagi między światem ludzi a przyrodą. Były również strażniczkami wiedzy, ich wielopokoleniowa wiedza okazywała się bezcenna i przed upadkiem Królestwa służyły władcom radą.

Magia istniała po to, by czynić dobro. Wykorzystywana do własnych celów, przeważnie zawodziła. Gdy powstała Akademia, w której uczono adeptki magii, szkolono uczennice w duchu bezinteresownego niesienia pomocy. Nie każda dziewczyna mogła zostać czarownicą, niezbędne były określone predyspozycje magiczne. Wiele uzdolnionych uczennic nie kończyło Akademii ze względu na przeróżne skazy charakteru. Czarownice miały odznaczać się bezinteresownością, darzyć wszystkich ludzi miłością oraz szanować prawa natury – nie mogły uczynić krzywdy żadnej żywej istocie.

Choć czarownice były uosobieniem dobra, to przed powstaniem Akademii oraz po podbiciu Królestwa często palono je na stosie. Oczywiście, rzadko trafiano na prawdziwą czarownicę, przeważnie ofiarami były przypadkowe kobiety. Jednak w Godzinie Stosu czarownice miały prawo wykorzystać Wielką Tajemnicę Czarownic:

> W Godzinie Stosu, jeżeli nie uda się nam jej ominąć, w chwili gdy pierwsze płomienie ognia ogarną nasze ciało, przemieniamy się w ptaka i wyfruwamy z płomieni, lecąc w Wysokie Góry. Tam pozostajemy, wiodąc życie wolnych, lecz niemych ptaków. Nawet najbieglejsza z Czarownic nie jest w stanie porozumieć się z Siostrą Ptakiem. Niemota jest zapłatą za Dar Życia. I to jest właśnie Wielka Tajemnica Czarownic (s. 170).

Czarownice w powieści starzeją się inaczej niż inni ludzie. Gdy czują, że powoli zbliża się ich koniec, znajdują następczynię i w chwili śmierci przekazują jej swoją jaźń a ich stare ciało zamienia się w proch. W ten sposób żyją setki lat, zmieniając jedynie ciała. Jednak wiąże się to z utratą osobowości następczyni, dlatego kandydatki muszą wyrazić dobrowolną zgodę na taką przemianę. Ich wiedza gromadzona przez setki lat, nie ulega zatraceniu. Dzięki temu, tylko one były zdolne do przygotowania Luelle do roli monarchini[600]:

> – [...] każda z nas znajduje uzdolnioną magicznie uczennicę. Oczywiście, musi ona wyrazić zgodę na wybranie losu Czarownicy, gdyż nie każda dziewczyna pragnie takiego życia, mimo że jest ono parokrotnie dłuższe. Jest to jednak żywot bardzo samotniczy, pamiętaj o tym. Żadna z nas nie ma męża, dzieci rodziny. Żadna z nas nie ma prawa pokochać jednego tylko człowieka czy inne stworzenie. Musi kochać wszystkich równo i równo obdarzać swymi darami. A skoro kochamy wszystkich, nas nie kocha nikt (s. 186).

Choć zdolności magiczne wydają się kuszące, to cena, jaką trzeba zapłacić za ich posiadanie, wydawać się może zbyt wysoka. Lata samotnej egzystencji, pozbawionej miłości drugiego człowieka czy braku wdzięczności za użyczenie swych

[600] E. Pawłowska, *Rewitalizacja opowieści…*, dz. cyt., s. 120.

darów, mogą nie rekompensować poświęcenia. Jednak w powieści żadna z czarownic nie skarży się na swój los.

Czarownice w powieści Terakowskiej zostały przedstawione jako kobiety wiedzące, pilnujące równowagi, opiekunki, uzdrowicielki oraz strażniczki Pieśni Jedynej. Dbały o wypełnienie się przepowiedni, dotyczącej odzyskania wolności i niepodległości. Kształtowały swoją podopieczną, by ta okazała się godna przeznaczonego jej tytułu.

W twórczości Doroty Terakowskiej bardzo ważne są postaci osób starszych, które uosabiają wiedzę, doświadczenie i życiową mądrość, którymi dzielą się ze swoimi wychowankami[601]. Pełnią rolę autorytetu, a według wspomnianej wcześniej kategoryzacji Roksany Sitniewskiej, są opiekunkami, przewodniczkami, mającymi udział w kształtowaniu osobowości głównej bohaterki.

Luelle, główna bohaterka *Córki Czarownic*, sierota, była wychowywana przez czarownice, które ukrywały przed nią jej przeznaczenie – jako ostatnia z rodu Luilów miała objąć tron w Wielkim Królestwie, by w ten sposób, po 777 latach, zakończyć okres niewoli. Nieświadoma swojego przeznaczenia, uczona była podstawowej wiedzy i umiejętności magicznych, szacunku i współżycia z przyrodą, lecz mimo szczerych chęci oraz przekazywanej wiedzy opiekunek, bohaterka miała przed sobą długą drogę, by stać się odpowiednią władczynią.

Wychowywana z dala od ludzi, nie była w stanie pojąć ich natury oraz pokochać drugiego człowieka, ponieważ sama nie zaznała tego uczucia wcześniej. Zbyt wczesne poznanie prawdy o sobie, zaowocowało skazą charakteru, uniemożliwiającą objęcie tronu. Bohaterka musiała spędzić rok u Pustelnika, pielęgnując chorych i zapewniając komfort psychiczny umierającym, by wykształcić w sobie empatię i zdolność kochania innych. Posiadana do tej pory wiedza, królewska wyniosłość oraz umiłowanie wolności, nie były wystarczającymi przymiotami, by okazać się odpowiednią władczynią.

Jednak warunki, w jakich była wychowywana nie wpłynęły dobrze na kształtowanie się charakteru dziewczyny. Dzieciństwo z dala od rówieśników, brak miłości i bliskości z drugim człowiekiem, zbyt późny kontakt z innymi ludźmi, łatwość przyswajania wiedzy i umiejętności magicznych oraz zbyt wczesne poznanie prawdy o sobie i swoim przeznaczeniu – wszystko to sprawiło, iż w wieku nastoletnim Luelle

[601] M. Bolińska, *Wokół skryptu generatywnego. Obraz osoby starszej w pisarstwie Doroty Terakowskiej (na wybranych przykładach)*, „Studia Sociala Cracoviensia" 2017, nr 2 (17), s. 215.

była zadufana w sobie, przeświadczona o swojej wyższości, gardziła innymi ludźmi i nie była w stanie pojąć złożoności ludzkiej natury.

Gdy niemalże została zabita przez Święty Kamień[602], wraz z czarownicami udała się do Pustelnika, u którego spędziła następny rok. Jej zadaniem miała być pielęgnacja chorych i kojenie bólu cierpiących. Początkowo nie mogła przezwyciężyć odrazy, powodowanej dotkniętym chorobą ludzkim ciałem, jednak z czasem, gdy zauważyła, że jej pomoc jest niezbędna i przynosi ulgę cierpiącym, powoli zaczęła zmieniać się i pojawiła się u niej Moc Uzdrawiania:

> Moc uzdrawiania ma ten, kto czerpie siłę i radość z pomagania innym, ma ją każdy, kto bierze na siebie cierpienie chorego, i choć sam cierpi, czuje się szczęśliwy. Nie ma w tej Mocy żadnych czarów, jak u was, Czarownic, lecz tylko miłość do ludzi. Wasza wychowanka jest zdrowa. Nie ma już w niej żadnej skazy. Z malutkiego ziarenka wyrósł kwiat, i to bardzo piękny (s. 348).

Luelle, dzięki naukom przekazanym jej przez Czarownice, umiejętnościom magicznym, porozumiewaniu się z gwiazdami i ze zwierzętami, zgłębieniu ludzkiej natury oraz poznaniu możliwości twórczych człowieka, kumuluje w sobie zdobytą wiedzę, łączy w sobie kulturę i naturę[603].

Autorka w powieści ukazała proces dojrzewania bohaterki. Należy wspomnieć, iż motywy inicjacyjne obrazujące dorastanie dziewczynki są rzadkością zarówno w literaturze realistycznej, jak i w fantastycznej:

> Owa inicjacja to przyjęcie określonej roli społecznej w statycznym społeczeństwie: młody człowiek przechodzi, w wyniku mniej lub bardziej sformalizowanych procesów czy obrzędów, od bycia dzieckiem i młodzieńcem do pełnienia określonej funkcji w ramach społeczeństwa. Problem jedynie w tym, że utrwalone w kulturze obyczaje i opisy owych obyczajów dotyczą w zasadzie tylko młodych mężczyzn. […] W większości kultur brak jest wyrazistych rytuałów inicjacyjnych dla kobiet, a jeśli są, są one słabiej rozpoznawalne niż męskie. *Fantasy*, w przeciwieństwie do fantastyki naukowej, bardzo silnie uzależniona jest od tradycyjnych form i motywów narracyjnych. W naturalny sposób powiela więc te schematy kulturowe proponując czytelnikom obserwację procesów inicjacyjnych, które dotyczą tylko młodych mężczyzn. Ponieważ kobiety w kulturze inicjacji w zasadzie nie przeżywają, w *fantasy*, która w tym wypadku – paradoksalnie – jest odbiciem uzusu społecznego, również nie występują w roli aktywnych bohaterek[604].

[602] Święte miejsce, które obdarzone swoistą świadomością, wybierało następnego władcę. Gdy na Święty Kamień stawała osoba niegodna tytułu władcy, pozbawiona cech dobrego człowieka, zdarzało się, iż Kamień zabijał tę osobę.
[603] E. Pawłowska, *Rewitalizacja opowieści…*, dz. cyt., s. 121.
[604] P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016, s. 223–224.

Skupiając się na bohaterce i na etapach jej dojrzewania jako jednostki i przyszłej władczyni, powieść Terakowskiej była jedną z pierwszych, która dekonstruowała dotychczasowy monolit budowania wizerunku władcy w polskiej fantastyce. Luelle, zanim otrzymała swoje imię, musiała okazać się godną następczynią tronu, wcześniej jej życie było podzielone na etapy, w których zmieniały się jej opiekunki i przyswajała konkretną wiedzę. Najpierw była Dzieckiem, Dziewczynką, później Panienką, następnie Dziewczyną, a gdy stała się młodą dorosłą, cechującą się empatią, wrażliwością na krzywdę innych i szanującą zarówno życie ludzkie, jak i przyrodę, stała się Luelle, prawowitą następczynią tronu oraz władczynią Wielkiego Królestwa.

Dorota Terakowska, wykorzystując kostium fantastyki, stworzyła powieść inicjacyjną, wprowadzającą młodzież w etap dojrzewania emocjonalnego i ukazującą proces kształtowania ludzkiego charakteru, niezbędne czynniki owego procesu oraz jego konsekwencje. Narrator wszechwiedzący, opisujący myślenie bohaterów, jest obiektywny, pozwala czytelnikom na wyrobienie własnego zdania na temat danego bohatera bądź bohaterki. Przedstawiając proces myślenia Luelle, młodzi czytelnicy mogą zauważyć podobieństwa między sobą, dowiadują się, co ma wpływ na kształtowanie się charakteru. Przyszła władczyni uczy się odpowiedzialności i idących z nią konsekwencji, poznaje swoją rolę w społeczności, która niesie ze sobą samoograniczenie wolności[605]. Ważnym elementem procesu inicjacyjnego jest również zaakceptowanie własnej płci i jej atrybutów.

Autorka wybierając na główną postać Luelle, przedstawia czytelnikom feministyczną opowieść. Choć w Wielkim Królestwie nie było zabronione, by kobieta zasiadła na tronie, to wszyscy w Królestwie byli przekonani o tym, iż Pieśń Jedyna zapowiada pojawienie się męskiego potomka rodu Luilów. Najeźdźcy, gdy dowiedzieli się, iż zagrażała im młoda dziewczyna, wybuchali śmiechem i lekceważyli ją. Następnie doszli do wniosku, że najlepszym rozwiązaniem sytuacji będzie ożenek Luelle z synem władcy Urga XII – Ajokiem, który, ze strony matki, wywodził się z podbitego ludu.

Luelle posiadała atrybuty typowe przy kreacji głównego bohatera fantastycznej powieści dziecięco-młodzieżowej: była obdarzona wyjątkowymi cechami fizycznymi i umiejętnościami, dorastała nieświadoma swojego prawdziwego pochodzenia i przeznaczenia, musiała odbyć podróż wewnętrzną i zewnętrzną, by dojrzeć i poznać

[605] Tamże, s. 121.

swoją prawdziwą tożsamość, towarzyszyły jej Czarownice-mentorki, przekazujące wiedzę o świecie.

Córka Czarownic „jest baśnią, która kobiecej bohaterce rozdaje inne niż tradycyjne role. Dziewczyna zamiast księcia zdobywa mądrość [...]”[606]. Jednak nie wszyscy badacze podzielają tę opinię, według Grażyny Lasoń-Kochańskiej proces wychowania głównej bohaterki dąży do tego, by utemperować jej charakter i uśpić cechy indywidualne: „Dziecko, Dziewczynka, Panienka, Dziewczyna pod presją edukacji rozwija w sobie przede wszystkim tożsamość rodzajową, nie indywidualną, uwewnętrznia wzorce kulturowe i oczekiwania społeczne”[607]. Powieść Terakowskiej można interpretować również inaczej, jako apoteozę kultury matriarchatu, tożsamego z mądrością, empatią i miłosierdziem. W tej interpretacji Luelle staje się symbolem, nosicielką tych pożądanych cech i władczynią idealną, która z pomocą swoich opiekunek i doradczyń może zaprowadzić pokój i zadbać o dobrobyt Królestwa.

Mając na względzie uwagę Grażyny Lasoń-Kochańskiej, trzeba wspomnieć, że kreacja głównej bohaterki od samego początku zakłada, iż przeznaczeniem dziewczyny jest objęcie tronu, ażeby tego dokonać, musi przejść próby wymagające określonych cech charakteru. Męscy przodkowie bohaterki również przechodzili przez tę inicjację, jednak to oni doprowadzili do upadku królestwa. Po 777 latach nadzieją na odrodzenie stała się ostatnia z rodu i pierwsza kobieta, która objęła władzę. Świadczy to o tym, iż ówcześni władcy-mężczyźni zatracili poczucie rzeczywistości. Nie słuchali radczyń oraz żyli w idylli do tego stopnia, że usunęli wszystkie formacje zbrojne Królestwa i kazali zniszczyć każdy rodzaj broni, co doprowadziło do najazdu i przejęcia władzy przez wrogi lud. Władcy z przeszłości, choć mieli dobre chęci, okazali się nieodpowiedni do pełnionej funkcji. Luelle oraz jej opiekunki, czyli kobiety mądre i doświadczone, miały szansę na ocalenie prawdziwych wartości i utrzymanie suwerenności Królestwa.

5. Obecność baśni i mitu w polskiej fantastyce kobiecej

W polskiej literaturze po roku 1989 powstawały feministyczne reinterpretacje znanych baśni. W 1993 roku w pierwszym numerze czasopisma „Pełnym Głosem” autorka ukrywająca się pod pseudonimem Matka Bolka zreinterpretowana cztery

[606] M. Wójcik-Dudek, *Siostrzaństwo...,* dz. cyt., s. 69.
[607] G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny*, Słupsk 2012, s. 120–121.

klasyczne baśnie: o Kopciuszku, o Jasiu i Małgosi, o Śpiącej Królewnie oraz o Czerwonym Kapturku. Autorka chciała zmienić wizerunki „kobiet pasywnych, głupiutkich, niesamodzielnych, czekających na zbawienie z rąk mężczyzny”[608]. Bohaterki w tych utworach „wykazują inicjatywę, są silne fizycznie, mają hobby dalekie od stereotypów genderowych (motocykle, karate), własne zdanie, rozsądek i plany – nie tylko prywatne, ale i polityczne”[609]. Dyskurs feministyczny, tak jak zawarta w nim reinterpretacja baśni, „konstytuuje nową tożsamość kobiety – i mężczyzny – oraz opisuje i redefiniuje relacje między płciami”[610].

W 2000 roku swoją interpretację *Kopciuszka* przedstawiła Kinga Dunin w zbiorze esejów *Karoca z dyni*:

> Pierwsze życzenia dziewczyny zostają natychmiast spełnione przez matkę, gdy jednak prosi o kolejny cud niezbędny, by dotrzeć na bal – karocę, nic się nie dzieje. Dzięki takiej konstrukcji fabuły powstaje efekt zawiedzionego oczekiwania: dopiero wówczas, gdy czujność bohaterki i czytelnika/czytelniczki jest uśpiona znanym przebiegiem akcji następuje zwrot, zmiana. Wyuczona (także baśniami) bierność, życzeniowe nastawienie do rzeczywistości prowadzi do logicznej konsekwencji – pozostania w punkcie wyjścia. To, co dla baśniowej protagonistki jest zaskakującym, przygnębiającym finałem, przebudzić jednak może/ma odbiorcę, prowadząc go/ją do napisania własnej bardziej optymistycznej i woluntarystycznej opowieści. To już jednak praktyczne, niefikcjotwórcze zadanie wykraczające poza ramy tekstu[611].

Taki zabieg ma uzmysłowić czytelnikowi jak życie codzienne różni się od rzeczywistości baśniowej. Autorka pokazała, że bierność bohaterek baśni jest szkodliwym wzorcem i każdy musi sam zapracować na swoje szczęście i powodzenie.

Baśnie stanowią odbicie wzorców zakorzenionych w naszej kulturze. Niestety w przypadku kobiet są one szkodliwe, powielające stereotypy powstałe w społeczeństwie patriarchalnym:

> […] kobiety nie mają „swoich” fabuł w tradycyjnej kulturze i ich rola zredukowana jest do pełnienia funkcji rozrodczych lub, wobec wymuszonych zewnętrznymi okolicznościami sytuacji, do pełnienia ról męskich. Potwierdzeniem tej paternalistycznej presji są nie tylko powieści realistyczne, ale także baśnie, w których rola kobiet jest jeszcze bardziej uprzedmiotowiona. Najpopularniejsze baśnie, w których występują wyraziste postacie kobiece – Piękna, Kopciuszek, Królewna Śnieżka czy Śpiąca Królewna – są odbiciem ograniczenia ról

[608] Matka Bolka, *Bajki*, „Pełnym Głosem” 1993, nr 1, s. 141.
[609] M. Bednarek, *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym prze-pisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 r.*, „ Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, nr 2, s. 234.
[610] W. Walczewska, *Rycerze…,* dz. cyt., s. 11.
[611] Tamże, s. 237.

kobiecych w świecie mężczyzn. Ostatecznym celem życia bohaterki baśni jest zawsze małżeństwo[612].

Piotr Stasiewicz podkreśla, iż taki obraz kobiety nie występuje w niezmienionej wersji baśni ludowych, w których postaci kobiece były przedstawiane jako silne i niezależne jednostki, często świadome swojej seksualności i atrakcyjności fizycznej. Dopiero zmiany fabularne wprowadzone z biegiem czasu (zwłaszcza w twórczości braci Grimm) zaczęły powielać patriarchalne wzorce. Było to spowodowane tym, iż głównymi odbiorcami baśni byli przedstawiciele kultury mieszczańskiej, w której rola kobiety ograniczona była do małżeństwa i macierzyństwa[613].

5.1. *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci* Doroty Masłowskiej

Dorota Masłowska jest znana przede wszystkim z powieści krytykujących polską rzeczywistość i konsumpcjonizm, jednak autorka spróbowała swoich sił także w bajce współczesnej. W 2014 roku opublikowała książkę *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci*, utwór jest skierowany głównie do starszych dzieci, dzięki konwencji baśniowej autorce udało się przemycić krytykę otaczającej nas rzeczywistości, w której rodzice dążą do zaspokojenia swoich potrzeb materialnych i pogoni za nimi, zaniedbują swoje relacje z dziećmi: „wszędzie siedzą tak samo, telewizję oglądają i liczą, czy więcej, więcej, więcej mają, czy tak jak zawsze: za mało, za mało, za mało”[614]. Jednak trudne tematy nie zrażają młodszych czytelników, ponieważ *Jak zostałam wiedźmą...* jako baśń literacka[615] wpływa na wyobraźnię najmłodszych oraz przekazuje im wiedzę o współczesności: „Baśnie ofiarowują dziecku takie obszary wyobrażeniowe, których nie odkryłoby samo, poddają dziecku obrazy, z których może korzystać kształtując własne fantazje na jawie, przez co może nadawać lepszy kierunek swemu życiu”[616].

[612] P. Stasiewicz, *Między światami…*, dz. cyt., s. 224.
[613] Tamże, s. 224–225.
[614] D. Masłowska, *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci*, Kraków 2014, s. 9.
[615] „Baśnie literackie różnią się między sobą pod względem sposobu interpretacji zasad baśniowego świata przedstawionego, a także stosunkiem do literackiej i folklorystycznej tradycji oraz repertuarem zastosowanych wzorców fabularnych. Łączy je jednak to, że formę pierwotną, embrionalną, stanowi dla nich baśń, która jest zazwyczaj kontynuacją folklorystycznej tradycji gatunku” (J. Ługowska, *W Fantazjanie i gdzie indziej: szkice o baśni literackiej,* Wrocław 2006, s. 14).
[616] B. Bettelheim, dz. cyt., s. 23.

W książce Masłowskiej pojawiają się motywy niesamowitości i cudowności, będące w baśni główną siłą sprawczą zdarzeń[617]. Przykładem tych elementów jest występowanie fantastycznych postaci posługujących się magią, takich jak wiedźma, będąca charakterystycznym motywem w utworach baśniowych. Zła czarownica nigdy nie była dzieckiem, ale została wychowana przez sępy: „Wyklułaś się z jaja, wychowałyśmy cię my w swym gnieździe. I od razu byłaś jak świat stara, wąsy miałaś i zęby"[618].

Wąsata wiedźma porywa dziewczynkę po to, by ją zjeść: „A ja chcę jeść, bo dwa lata nic nie jadłam lub dłużej i głodna jestem jak wilk, a w brzuchu mi nieraz tak zaburczy, że jeden z drugim nagle się w nocy środku przebudzi: co tak grzmi, to chyba zbiera się na burzę"[619]. Jednak sama dziewczynka nie wystarczy, by przygotować pyszny posiłek („Zupa z dzieci – wzmacnia zarost i podnieca złość!"[620]), dlatego mała bohaterka, odurzona czarami, ma porwać niegrzecznego chłopca.

Tak jak w każdej baśni, tak i u Masłowskiej pojawiają się reprezentanci sił Dobra i Zła. Złym charakterem będzie oczywiście wąsata wiedźma-ludożerka, natomiast po stronie dobra stoi porwana dziewczynka i jej mama, które reprezentują postawy przeciwne konsumpcjonizmowi oraz zwyciężają złą czarownicę. Świat powieści nie wydaje się zbyt „magiczny", ponieważ Masłowska przedstawiła znaną nam polską rzeczywistość, w którą ingerują postaci niesamowite i czary. Magiczne zamki i cudowne krainy zostały zastąpione przez markety i stacje benzynowe, a magiczne artefakty przypominają nowinki technologiczne. Baśń Masłowskiej jest krytyką konsumpcjonizmu, ale jednocześnie podkreśla wpływ dorosłych na wychowanie dzieci – zepsuci dorośli wychowają zepsute dzieci, pozbawione jakichkolwiek wartości:

> A dzisiaj? Dzisiejsze dzieci siedzą na cały świat obrażone:
> – Pomóż mi przejść przez ulicę, dziewczynko.
> – Dobrze, ale jak mi dasz pograć w kurczaki na swoim iPhonie.
> – Stara jestem, nie mam żadnego iPhone'a. – To odejdź. Bo zawołam ochronę!
> – To moja odznaka FBI, jesteś aresztowana, koniec.
> Wszystko, co powiesz, może być wykorzystane przeciwko tobie.
> A ile razy strzelali do mnie z laserowych karabinów!
> A ile razy wrzeszczeli: HIMEEEEN!
> i ciosami karate próbowali mnie przewrócić
> albo się targować: Możesz mnie zjeść, ale co mi za to kupisz[621]?

[617] V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003, s. 34.
[618] D. Masłowska, dz. cyt., s. 13.
[619] Tamże s. 22.
[620] Tamże, s. 38.
[621] Tamże, s. 15.

Usytuowanie akcji baśni we współczesnej polskiej rzeczywistości ma zwrócić uwagę czytelników na codzienne problemy. Zabieg hiperbolizacji podkreśla konsumpcyjny charakter społeczeństwa, którego przeciętny przedstawiciel nastawiony jest na pomnażanie dóbr materialnych. Taki styl życia powoduje zapomnienie o najważniejszych wartościach. Utwór Masłowskiej jest przestrogą zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych oraz przypomina o tym, co jest istotne w życiu.

5.2. *Wrota* Mileny Wójtowicz

W polskiej kobiecej *fantasy* reinterpretacje znanych motywów baśniowych można znaleźć w powieści *Wrota* Mileny Wójtowicz. Utwór ukazuje w krzywym zwierciadle baśniowe inspiracje i wzorce, które są głęboko zakorzenione w naszej kulturze. Autorka wykorzystując konwencję *fantasy*, gatunku wywodzącego się przecież z baśni, podjęła próbę dekonstrukcji stereotypów, które za pośrednictwem utworów dla dzieci, utrwaliły się w naszej świadomości. Jacek Sułek twierdził, że

> Świat *fantasy* jest w pewnym stopniu odbiciem świata rzeczywistego, jednakże przekształconym na baśń. Nie istnieje tu kodeks nakazów i zakazów (który w baśni jest naturalnym efektem funkcji dydaktycznej), należy raczej mówić o ucieczce od schematycznej, naznaczonej różnego typu ograniczeniami szarej rzeczywistości w krainę Arkadii[622].

Konwencja *fantasy* nie ogranicza wizji twórczej autorki i coraz więcej cech baśni jest w niej powielanych. Jednocześnie powieść Wójtowicz, oparta na schematach baśniowych i fantastycznych, odchodzi od utartych stereotypów i chwytów charakterystycznych dla tego gatunku. Utwór skupia się na postaci Salianki, królewny i czarownicy, która w wieku siedemnastu lat zyskuje świadomość. Bohaterka pochodziła z rodu władców Twierdzy, którzy mieli w swojej głowie wrota do piekieł, przez które mogły przedostać się demony. Wrota były zarówno przekleństwem, jak i źródłem magicznych umiejętności. Każdy kolejny potomek tego rodu przebudzał się i zyskiwał świadomość w chwili śmierci swojego bezpośredniego przodka, więc dopiero po śmierci ojca, Salianka obudziła się z magicznej śpiączki, w której była od chwili narodzin:

> Ojciec Salianki przez większość swojego życia trzymał w umyśle otwarte Wrota. Czy może Wrota same trwały otwarte, korzystając z ciała swojego nosiciela. A to oznaczało, że cokolwiek zapragnęło przez nie przejść, miało wolną drogę. Życiorys Pana Twierdzy był

[622] J. Sułek, *Typologia, charakterystyka i historia fantasy*, „Prace Historycznoliterackie" 1998, nr 12, s. 122.

> zaś dowodem na to, że pragnieniu przejścia przez Wrota ulegały zazwyczaj demony. Z reguły pierwszą rzeczą, jaką robiły po wyrwaniu się na wolność, było urządzenie malutkiej, gustownej rzezi. Z reguły też wśród osób znajdujących się najbliżej Wrót i ich Strażnika. Ów fakt był szczególnie stresujący dla członków Rady. Pewnego dnia, kiedy przy stole obrad zrobiło się już naprawdę dużo wolnego miejsca, oddani Doradcy zabili wreszcie swojego Pana. Salianka nie mogła mieć do nich pretensji. Owszem, odebrali życie jej ojcu, ale tym samym podarowali je jej[623].

Od chwili odzyskania świadomości, Salianka miała możliwość rozpoczęcia swojego życia, lecz początkowo tego nie chciała. Unikała odpowiedzialności, jaka na niej spoczywała i nie starała się odzyskać należnej jej władzy, zagarniętej przez Radę, która traktowała ją jak marionetkę i figurantkę. Nie opuszczała Twierdzy, ponieważ przerażał ją świat zewnętrzny, chociaż według sąsiadujących krain, była złą i krwiożerczą czarownicą, a jej łupieżcy siali postrach wśród okolicznych mieszkańców. Saliance narzucono konkretną rolę i wymagano od niej adekwatnego zachowania, chociaż dziewczyna na początku swojej historii miała dwa cele:

> Po pierwsze, sprawić, by jej świadome życie trwało jak najdłużej. A po wtóre, nie dać nad sobą zapanować Wrotom, czyli nie otwierać ich zbyt szeroko. Chociaż czasami, ale bardzo rzadko i tylko wtedy, kiedy zapominała o przekleństwie ciążącym nad jej rodem, Salianka miewała i inne pragnienia (s. 8).

Dziewczyna czasem marzyła o przystojnym wybawcy, który zabrałby ją daleko od ponurej Twierdzy, lecz nic nie szło po jej myśli. Wrota, „jej przekleństwo, fatum, które nosiła w umyśle" (s. 11), nie były bezwolnym tworem – również posiadały świadomość, były bytem antropomorficznym[624] i potrafiły przejąć kontrolę nad bohaterką. Do Twierdzy przybył książę Gawarek, następca tronu Dolin i samozwańczy bohater, myśląc, że Salianka jest niewolnicą, postanowił ją uwolnić. Wtedy Wrota „pozwoliły się porwać", tylko po to, by znaleźć się jak najdalej od Twierdzy i zacząć korzystać z życia. W ten sposób Salianka znalazła się po raz pierwszy z dala od domu:

> Nigdy wcześniej nie zdarzyło jej się oglądać własnego domu od zewnątrz. A teraz była tak daleko. Sama, bez Rady mówiącej, co ma robić, bez łupieżców broniących jej przed resztą świata, za to z Wrotami, które nieoczekiwanie zaczęły mieć własne zdanie, i w towarzystwie walecznego młodzika, który już na pierwszy rzut oka robił wrażenie pozbawionego rozsądku i paru innych istotnych cech (s. 12–13).

Salianka postanowiła udać się z Gawarkiem do Królestwa Dolin, ale z obawy przed egzorcystami, musiała ukrywać swoją prawdziwą tożsamość:

> – Ustalmy, że jestem tępą wieśniaczką z jakiejś zapyziałej wsi [...] – zaproponowała Salianka, która po raz pierwszy w życiu zmuszona do kreatywnego myślenia, odkryła, że nawet jej to

[623] M. Wójtowicz, *Wrota*, Lublin 2006, s. 7. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania, a numery stron są oznaczone w nawiasie.
[624] A.N. Wilk, *Baśniowy zawrót głowy*, „Creatio Fantastica" 2018, nr 1 (58), https://creatiofantastica.wordpress.com/2018/07/29/anna-n-wilk-basniowy-zawrot-glowy/ [dostęp: 16.02.2022].

> wychodzi. Fakt ów skonstatowała bez szczególnego zaskoczenia, w końcu knucie planów należało do obowiązków Czarownicy z Twierdzy (s. 14).

Bohaterka wcześniej nie musiała podejmować żadnych decyzji, ani dbać o siebie. Miała do tego wyznaczone osoby. Dopiero po opuszczeniu Twierdzy Salianka odkryła, jak wygląda życie przeciętnego człowieka, źle znosiła niewygody i całonocne marsze, lecz najbardziej niezadowolona była z obecności swojego towarzysza, Gawarka. Książę pochodził „ze starego i, niestety, bohaterskiego rodu" (s. 18), by sprostać oczekiwaniom rodziców, udał się samotnie do twierdzy, by tam, jak na prawdziwego bohatera przystało, dokonać heroicznych czynów.

Pani Twierdzy nie mogła usunąć Wrót, ponieważ wtedy ona i Wrota przestaliby istnieć:

> Jesteś ostatnią strażniczką. Zostałaś nam tylko ty. I dlatego nie możemy otwierać się zbyt często. Ty chcesz istnieć i my też. Nie wiemy, co się z nami stanie, gdy zabraknie Strażników. Istniejemy tylko w waszych umysłach. Nie mamy siły, by je opuścić. Pomożemy sobie (s. 35).

Główna bohaterka stopniowo uczyła się funkcjonowania z Wrotami, które miały wiele do powiedzenia na każdy temat i własną wizję tego, jak powinno wyglądać życie Salianki. Dziewczyna czasem korzystała z ich rad oraz uczyła się magii, dostępnej każdemu Strażnikowi Wrót. Salianka miała swoje alter ego, Czarodziejkę Wrotę, która pojawiała się w momentach, kiedy Wrota przejmowały kontrolę nad jej ciałem.

Podróż po nieznanych krainach umożliwiła Saliance rozpoczęcie procesu poznawania samej siebie. Motyw wędrówki jest istotny zarówno w baśni, jak i w literaturze *fantasy*:

> W baśniach tradycyjnych wędrówka ma już swój cel: może być to wyprawa po żywą wodę, poszukiwanie skarbu itp. W fantasy motyw wędrówki daje większą swobodę twórczą. Nabiera znaczenia metaforycznego, często jest symbolem walki z własnymi słabościami i przeciwnościami losu[625].

Wrota opisują dojrzewanie Salianki oraz dążenie do samostanowienia. Zdobywanie doświadczenia kształtowało osobowość bohaterki, a wyrwanie się spod skrzydeł Rady umożliwiło jej poznanie samej siebie i swoich możliwości.

Powieść stanowi grę z baśniowymi stereotypami, które zostają bezlitośnie wyśmiane przez autorkę. Podczas pobytu na zamku Gawarka, Salianka po raz pierwszy widziała inną księżniczkę, Hilpę z Ujścia, która wyglądała tak, jak każda baśniowa postać z wysokiego rodu: „Miała skórę białą jak śnieg, oczy błękitne jak szafiry i idealnie gładkie włosy barwy złota" (s. 88). Hilpa zachowywała się jak stereotypowa dziewica w opałach: wręczyła bohaterowi Ulkowi chusteczkę, po czym widowiskowo

[625] Tamże, s. 125.

zemdlała. Po spotkaniu z księżniczką, Saliankę po raz pierwszy ukuła zazdrość i niepewnie poczuła się we własnym ciele. Według innych bohaterów nie była brzydka, ale nie wyglądała jak prawdziwa (baśniowa) arystokratka:

> Nie przypominała prawdziwej dziedziczki tronu, a już zwłaszcza nie mogła się równać z Hilpą, wyglądającą jak urzeczywistnienie wszystkich bajkowych archetypów [...]. Salianka miała zbyt wyrazisty nos, zbyt duże usta i zbyt mocno zarysowane kości policzkowe, żeby choć podawać się za piękność. Proste, ciężkie włosy splecione w nieciekawy warkocz nie dodawały jej urody. Tylko na figurę nie musiała narzekać, ale to było za mało (s. 94).

Niezadowolona ze swojego wyglądu, zaczęła używać kosmetyków i malowideł do twarzy. Salianka była zadowolona z efektu i choć nie przypominała księżniczki z Ujścia, to wyglądała jak królewna z Twierdzy:

> Pełne usta może nie były stworzone do tego, by wypowiadać słowa dźwięczne jak dzwoneczki na wietrze, ale miały w sobie rys interesującej stanowczości. A spojrzenie rzucane spod gęstych rzęs nie miały w sobie nic z nieśmiałości czy pokory. Prawdę mówiąc, z taką butą i lekką wzgardą na świat mogła patrzeć tylko Czarownica z Twierdzy (s. 97).

Gdy bohaterka nabrała doświadczenia i przekonała się na własnej skórze, jak wygląda życie poza murami Twierdzy, postanowiła wrócić do swojego domu i odzyskać władzę. Nie było to takie łatwe, ponieważ Rada nie chciała zrezygnować z przywilejów:

> Widziała po twarzach członków Rady, że są zdumieni. Nie zdarzyło się wcześniej, żeby ich Pani opuszczała Twierdzę, a potem wracała tak nagle i zachowywała się... no cóż, jak władczyni. Nie bardzo wiedzieli, co teraz mają robić (s. 134).

Członkowie Rady reprezentowali patriarchalny porządek świata, w którym kobieta mężczyznom oddaje władzę nad sobą i nad swoją własnością. Saliance zależało na podejmowaniu samodzielnych decyzji. Ku swojemu zaskoczeniu odkryła, „że rządzenie może sprawiać satysfakcję" (s. 141). Jako czarownica i Strażniczka Wrót sprawiała, że członkowie Rady lękali się jej „tak jak dzieci złych wiedźm z bajek" (s. 161). Starali się ją odsunąć od władzy zarówno ze strachu, jak i z egoistycznych pobudek. Z czasem nauczyli się ze sobą współpracować, a Pani Twierdzy zyskała szacunek w oczach Rady. Salianka została pełnoprawną Panią Twierdzy i korzystała z podpowiedzi innych. Nie znaczyło to jednak, że mogła cieszyć się swobodą i żyć jak chciała. Bohaterka musiała podtrzymać wizerunek Złej Czarownicy z Twierdzy i stać się legendą, m.in. po to, by strachem zmusić swoich łupieżców do posłuszeństwa i zapobiec buntom:

> – Po co mi imię, skoro jestem Czarownicą z Twierdzy? [...] Wystarczy powiedzieć „Czarownica" i każdy wie, o kogo chodzi.

> Każdy też wiedział, kim jest „uosobienie zła wszelkiego" i ciemiężycielka niewinnych. Saliance czasami było wręcz głupio, że za tak obrazowymi określeniami kryje się tylko zwyczajna ona.
> – Pseudonim artystyczny [...]. Nikt by się nie bał zwyczajnej Salianki (s. 232).

Kazała bardom tworzyć pieśni opowiadające o jej „okrutnej naturze", a Wrota przyzwały demona, który miał zadbać o bezpieczeństwo Salianki oraz udawać krwiożerczego faworyta królewny. Bohaterka była zmęczona pracą nad wizerunkiem, który nie był zgodny z jej naturą. Lecz jak to w baśniach bywa – zła czarownica powinna być okrutna, brzydka i „krościasta". Osoby, które poznawały Panią Twierdzy, były zaskoczone, ponieważ ich wyobrażenia były dalekie od rzeczywistości. Nikt nie myślał o niej jak o człowieku, a tym bardziej jak o młodej dziewczynie, która dopiero co zaczęła dojrzewać i walczyć o swoją niezależność:

> Nie tak ją sobie wyobrażał. Najpierw usłyszał opowieści o Wrotach tkwiących w umyśle Strażnika. Potem poznał kobietę, która z pewnością była prawdziwą Czarownicą. [...] A teraz nie mógł oprzeć się wrażeniu, że Rada nie o wszystkim wie. Że jego starsi towarzysze przeoczyli fakt, że Salianka jest nie tylko Strażniczką i czarownicą, ale też człowiekiem (s. 151).

Bohaterka żyła w patriarchalnym świecie, będąc jedyną kobietą w krainie, sprawującą władzę. W jej najbliższym otoczeniu również znajdowali się wyłącznie mężczyźni, nie licząc piastunki, która zwariowała, ale zawsze była tam, gdzie potrzeba i traktowała królewnę jak swoją „kruszynę". Później w Twierdzy pojawiła się kuglarka Jala, pierwsza przyjaciółka Salianki, której początkowo zależało tylko na zostaniu Damą Dworu, ponieważ te miały spore szanse na poślubienie księcia. Gdy czarownica zaproponowała jej stanowisko w Radzie, Jala była temu przeciwna, jednak szybko zmieniła zdanie:

> – Ale ja nie chcę! – zdenerwowała się kuglarka. – W bajkach i legendach nikt nigdy nie żeni się z Doradczyniami. Tylko księżniczki i damy dworu mają branie. Doradczyni mają co najwyżej... no... władzę... – mówiła coraz wolniej, jakby powoli coś do niej docierało (s. 283).

Salianka nigdy nie podzielała poglądu swojej przyjaciółki i nie dążyła do zamążpójścia. Gawarek był jedynym księciem, którego spotkała i choć zaproponował jej małżeństwo, ponieważ „uratował" ją z Twierdzy i powinien się z nią ożenić (przecież taka jest naturalna kolej rzeczy w baśniach i bajkach), to Salianka nie chciała o tym słyszeć. W feministycznych reinterpretacjach utworów baśniowych i bajkowych małżeństwo nie jest przedmiotem zainteresowania bohaterek: „Ważne dla nich okazuje się odkrywanie własnego potencjału"[626].

W utworze pojawia się również postać dobrej czarodziejki, będącej w rzeczywistości matką Salianki, której obraz również jest daleki od baśniowego

[626] M. Bednarek, *Ucieczka z zamkowej wieży…*, dz. cyt., s. 234.

wizerunku. Palinka była podstarzałą kobietą z problemem alkoholowym, której wydawało się, że czasy jej młodości jeszcze nie minęły i wciąż może być atrakcyjna dla dużo młodszych od niej mężczyzn:

> Pośród rozwrzeszczanego drobiu miotała się wysoka kobieta, co rusz pociągająca z dzbana. Czarodziejka [...] błyszczała blaskiem mocno zużytej urody. Miała jasne włosy utrefione w wymyślne loki. Z bladej twarzy sterczały ostry nos i ostra broda. Kiedy królewnie udało się oderwać wzrok od tych najbardziej wystających elementów fizjonomii, poraził ją widok misternie uczernionych oczu i uczerwienionych ust. Na policzkach tkwił sztuczny rumieniec. Suknię miała strojną, ale odrobinę zbyt wyuzdaną. [...] Postać wśród kurczaków nie pasowała do ogólnie przyjętego wizerunku dobrych czarodziejek. W bajkach takie osoby opisywano jako zwiewne, słodkie i piękne istoty, obdarzone do tego pełnym słodyczy uśmiechem. Próżno było szukać takich cech w karmiącej drób kobiecie. Za to określenie „podstarzała lafirynda" przystawało jak ulał (s. 351–352).

Palinka nikomu nie pomagała bezinteresownie, każdy, kto chciał jej magicznej pomocy musiał z góry zapłacić ciężką pracą w jej obejściu. Później okazywało się, że jej czary nie działały tak, jak powinny i życzenia nie były spełniane. Była samolubna i skupiona tylko na sobie, do tego stopnia, że zaraz po narodzinach Salianki, oddała ją ojcu i nie zabiegała o kontakt z córką: „Sama rozumiesz, że ja, wielka czarodziejka, patronka obrońców Dolin, nie mogłam oficjalnie mieć bękarta z głównym wrogiem królestwa. Poza tym byłaś strasznie niekomunikatywnym dzieckiem. Taki drewniany klocek. No i za ładna też nie byłaś... (s. 358)".

W powieści Mileny Wójtowicz znalazło się wiele baśniowych motywów. Według Weroniki Kosteckiej baśń odzwierciedla „realia danego miejsca i czasu oraz idee funkcjonujące w społeczności, w której powstała i w której jest opowiadana (kwestie społeczne, ideologiczne, wartości moralne, wierzenia religijne i tak dalej). Jest przez tę społeczność kształtowana, a jednocześnie sama ją kształtuje"[627]. Dlatego też często opisywała patriarchalne wzorce, z którymi krytyka feministyczna wchodzi w polemikę za pomocą prze-pisywania i reinterpretacji. Baśnie świadomie są przekształcane tak, by „podać w wątpliwość lub wręcz skompromitować daną ideę (czy też – szerzej – dany kontekst społeczno-kulturowy), a na jej miejsce zaproponować inną, konkurencyjną, z różnych powodów dotąd niedostrzeganą lub ignorowaną"[628]. Dlatego Wójtowicz w swojej powieści zaproponowała nowe wzorce kobiece. Pokazała, że kobiety również mogą być dobrymi władczyniami lub doradczyniami, bohaterki dojrzewają do pełnienia nowych funkcji i zdobywają niezależność.

---

[627] W. Kostecka, *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica" 2016, t. 2, s. 24.
[628] Tamże.

Milena Wójtowicz bawi się konwencją baśniową, jednak nie nawiązuje do konkretnych utworów, ale do „znanych powszechnie motywów o konotacjach baśniowych”[629], które są poddane autorskiej interpretacji „przez pryzmat psychiki ludzkiej i pragnień jednostki”[630]. Zła czarownica okazuje się pozytywną bohaterką, pragnącą jedynie niezależności i spokoju, książę z bajki jest zarozumiały, przeświadczony o swojej wyższości, krótko mówiąc – daleki od ideału, natomiast egzorcyści rzekomo stojący po stronie dobra, nie boją się zabijać niewinnych, by osiągnąć swój cel[631]. Autorka wyśmiewa również baśniowy motyw miłości od pierwszego wejrzenia: uczucie między Jalą a Plaskatem, członkiem Rady, powoli gaśnie, ponieważ dziewczyna zdaniem ukochanego była zbyt inteligentna i ambitna. Natomiast Salianka zakochała się w rycerzu, który chwilę później próbował ją zabić. Bo tym właśnie w baśniach zajmują się dzielni rycerze – zabijaniem złych czarownic. Choć bohaterka nie znajduje prawdziwej miłości, to zyskuje coś znacznie cenniejszego - akceptację samej siebie. Salianka staje się dojrzałą władczynią i wierną przyjaciółką. Nie mieści się w stereotypie Złej Czarownicy, wypowiadając wojnę egzorcystom, którzy według baśniowych schematów powinni reprezentować dobro, lecz okazali się złem wcielonym. Bohaterowie Mileny Wójtowicz nie są jednoznaczni, popełniają błędy, a czasem nawet się na nich uczą. Pisarka stworzyła baśń odbitą w krzywym zwierciadle, które uwypukla wady męskich bohaterów i pozwala czytelnikowi skonfrontować się z nimi.

5.3. *Uroczysko* Aleksandry Dobies

Na szczególną uwagę zasługuje „warnijska baśń”[632] Aleksandry Dobies *Uroczysko* (2021), w której autorka wykorzystała postaci i motywy z warmińskiego folkloru. W utworze przenikają się dwa światy: ludzi oraz ten zamieszkany przez demony i stwory znane z warmińskich legend. Autorka zgrabnie wplotła w wypowiedzi bohaterów gwarę warmińską, nad której poprawnością czuwał jej znawca, Warmiak Edward Cyfus.

[629] A. N. Wilk, dz. cyt.
[630] Tamże.
[631] Oprócz wymienionych przykładów pojawia się też postać Jontka pastucha zamienionego w żabę, któremu nieśpieszno było do odzyskania swojej prawdziwej postaci, ponieważ „panienki nie lecą na pastuchów” (s. 110). Zaczepiał każdą napotkaną dziewczynę i wmawiał jej, że jest zaczarowanym księciem, a odczarować mógł go tylko pocałunek.
[632] Autorka używa przedwojennego przymiotnika pochodzącego z gwary.

Dobies wplotła w warmińskie legendy problemy ludzkiego zła, dyskryminacji, agresji i uprzedzeń prowadzących do dyskryminacji. W opowieści to ludzie stanowią zagrożenie dla tego, co inne i niezwykłe. Początkowo wydawać się może, że to mieszkańcy wioski unikają Uroczyska, lecz z czasem okazuje się, że to istoty zamieszkałe w magicznym miejscu stronią od ludzi.

Głównymi bohaterkami tego utworu są Lotta i Morka, dwie dziewczynki, których los przyprowadził do Uroczyska. Morka jako niemowlę została porzucona w palinockę, czyli Noc Kupały, ponieważ wieśniacy byli przekonani, iż malutka dziewczynka jest zmorą, która nocą wychodzi z ciała i wypija krew innych. Zaopiekował się nią Smętek, znany z warmińskich legend oraz Ciotka Borowa, będąca uosobieniem dobrotliwej czarownicy, opiekunki lasów i leśnej zwierzyny. Dziewczyna dorastała w lesie wśród magicznych stworzeń i z dala od ludzi, których czasem obserwowała z ukrycia. Mimo młodego wieku, polowała i potrafiła o siebie zadbać. Nauczyła się zasad obowiązujących w „warnijskim" lesie, więc to miejsce nie stanowiło dla niej zagrożenia, a mikstury Ciotki Borowej chroniły ją przed złymi duchami:

> Morka była poza granicami lepkich macek warnijskich duchów, ale i dla ludzkich oczu niewidoczna za sprawą pulsującego w jej żyłach czarostwa wpuszczanego przez Ciotkę Borową. Raz w roku, gdy ziemia zastygła pod warstwą mrozu, a żywe drzemało w niemym oczekiwaniu na nowy rok, czarownica szykowała w kotle gęstą ciecz, którą karmiła dziecię. Morka i las stawały się wtenczas jednością[633].

Druga bohaterka, Lotta, urodziła się i wychowała w wiosce. Była maltretowana przez najbliższych, zmuszana do ciężkiej pracy i bita przez ojca. Miała jedną nogę krótszą, co stawało się przyczyną jej częstych potknięć, które kończyły się biciem. Nawet matka, zajęta wychowywaniem rodzeństwa dziewczyny, pozostawała obojętna na jej los:

> Matula całym rokiem albo wzdęta w brzuchu łaziła, albo z kolejnym dzieckiem uwiązanym u pasa. Poganiała ją palicą, złorzecząc na nieporadne ruchy Lotty. A ona tak bardzo chciała szybciej, dokładniej, ale wciąż kręcili nosem z niezadowoleniem. Cmokali ze złością, gdy szła potykając się dłuższą nogą. Krótsza wciąż nie mogła dogonić tej drugiej[634].

W wiosce w nikim nie miała oparcia, nigdy nie zaznała miłości, nawet ze strony matki. Jako jedyna nie bała się lasu, który ją pociągał. Czuła się tam wolna i swobodna, krótsza noga przestawała wtedy jej przeszkadzać:

---

[633] A. Dobies, *Uroczysko*, Olsztyn 2021, s. 46.
[634] Tamże, s. 41.

> Niekiedy miała ochotę im wszystkim pokazać figę, zaciągnąć fartuch na plecy i pójść w ciemny las. Tam by jej twarda ręka ojca nie sięgnęła. Oj nie, zaśmiała się pod nosem Lotta. Wiedziała, że oni tylko tu tacy mocni byli, a jak się tylko drzewa zagęszczały strach im portki napełniał i pędzili w popłochu do wioski. [...] Pola spoglądały na nią cicho, za ich plecami czaił się mroczny las. Nie czuła lęku, jedyną radością w jej marnym życiu były te nieliczne spotkania z nimi. Upiory. Diabły. Bestie[635].

Gdy pojawiła się możliwość, by z legendarnymi istotami opuścić wioskę, nie wahała się zbyt długo. Nie wiedziała, co ją spotka, lecz każda alternatywa była lepsza niż pozostanie w domu. Zamieszkała u Ciotki Borowej, której pomagała w obejściu. Początkowo była przerażona Uroczyskiem, lecz z czasem zaczęła się z tym miejscem i jego magicznymi mieszkańcami oswajać.

Historia Lotty przypomina baśń o Kopciuszku – podobnie jak ta baśniowa postać była zmuszana do ciężkiej pracy w domu, wyśmiewana i lekceważona przez najbliższych:

> W Uroczysku dostrzegam współczesną wersję najbardziej znanego i powszechnie lubianego Kopciuszka, w której stronami rywalizacji między rodzeństwem nie są siostry, lecz brat i siostra; rolę dobrej wróżki odgrywa „warnijski las" i jego duchy, duszki, zjawy, stwory. Jakkolwiek nie wiadomo, czy warmiński Kopciuszek, Lotta, zostanie królową[636].

Jednak w warmińskiej opowieści nie czeka na bohaterkę szczęśliwe zakończenie. Lotta zostaje zgwałcona przez pijanych mieszkańców podczas palinocki[637], którzy podpalili Uroczysko i chatkę Ciotki Borowej. Nieprzytomną i zakrwawioną dziewczynę znalazła Morka, która w akcie zemsty podpaliła wieś i odeszła z Lottą do lasu:

> Co prawda Lotta ociera się o śmierć, która oznacza nie unicestwienie, lecz przemianę, być może wyzwolenie dziewczyny z przynoszących cierpienie więzów. [...] Triumf „warnijskiego" Kopciuszka jest zadośćuczynieniem za ból poniżenia, lecz nie jest tak czysty i jednoznaczny; symbolizuje go ogień, który niszczy siedliska zła[638].

W utworze Aleksandry Dobies można również znaleźć elementy nawiązujące do baśni braci Grimm *Braciszek i siostrzyczka,* rodzeństwa, które opuściło dom, gdyż czuło się w nim źle. Jak stwierdza Bruno Bettelheim – „Konieczność opuszczenia domu

---

635 Tamże, s. 41–42.
636 Z. Chojnowski, *Wstęp. Baśń współczesna o warmińskim Kopciuszku,* w: A. Dobies, dz. cyt., s. 8.
637 W utworze Aleksandry Dobies tylko podczas palinocki świat realny łączył się ze światem magicznym: „Raz w roku, na początku lata, gdy dzień wygrywał z nocą, Warnija na powrót była jedna. Po zmroku mieszkańcy wioski opuszczali swe domy, by rozpalać ogień i toczyć w ciemności rozżarzone koła. Młodzi rzucali wianki i dobierając się w pary, ruszali w głąb lasu w poszukiwaniu wyjątkowego kwiatu. Duchy przyglądały się z pobłażliwością tym obrzędom. Pozwalały wierzyć, że istnieje coś silniejszego nić to, co dała natura" (A. Dobies, dz. cyt., s. 18).
638 Z. Chojnowski, *Wstęp. Baśń współczesna o warmińskim Kopciuszku*, s. 8–9.

to konieczność stania się sobą. Aby stać się sobą, trzeba wyjść poza krąg domu rodzicielskiego, co jest niezmiernie bolesnym doświadczeniem”[639]. Według interpretacji Bettelheima rodzeństwo reprezentuje różne funkcje umysłowe: siostrzyczka jest uosobieniem tych wyższych (ego i superego), natomiast braciszek, który jest

> zdominowany przez id, gotów jest ulec chęci, aby uzyskać zaspokojenie pragnień [...] nie zważając na to, jakie pociągnęłoby to za sobą następstwa. Gdyby wszakże braciszek uległ presjom swojego id, stałby się istotą aspołeczną, kimś tak dzikim i niepohamowanym jak tygrys[640].

Brat Lotty, Maćko, przekonany, że jego siostra zwariowała i stała się czarownicą, ulega niszczycielskim popędom, złowrogiemu id, inicjuje zbiorowy gwałt na własnej siostrze i podpalenie Uroczyska.

Grimmowscy bohaterowie i bohaterka *Uroczyska* uciekają do lasu przed prześladowaniami. Uroczysko jest miejscem, w którym schronienie znajdują postaci niepasujące do ludzkiego świata, dlatego też obie bohaterki znalazły tam azyl i mogły czuć się bezpiecznie aż do momentu, w którym mieszkańcy wsi nie wkroczyli w magiczną przestrzeń. Ich obecność w tym baśniowym świecie niosła tylko pożogę i zniszczenie.

Utwór Aleksandry Dobies „jest z jednej strony pochwałą przyrody i siły wyobraźni, a z drugiej – najogólniej rzecz biorąc – baśnią w tradycyjnym znaczeniu, czyli opowiadaniem o dramatycznych zmaganiach dobra ze złem”[641]. Lecz nie jest to baśń dla najmłodszych czytelników. Autorka ukazuje mroczne zakamarki ludzkiej duszy i konsekwencje strachu przed nieznanym, który z czasem zmienia się w agresję. Istotne dla wymowy utworu jest motto zaczerpnięte z *Wieży Jaskółki* Andrzeja Sapkowskiego: „Cicho, cicho dzieci. To nie demony, nie diabły... Gorzej. To ludzie”. W opowieściach baśniowych bohaterowie, którzy, tak jak Morka i Lotta, żyli na granicy światów, mogli scalić to, co magiczne i realne. W Uroczysku było to niemożliwe, ponieważ ludzie kierowani strachem i żądzą zniszczenia tego, co nieznane, chcieli okiełznać naturę i wypędzić magiczne stworzenia. Wkroczenie ludzi w magiczny świat, oznaczało koniec uroczyska:

> Powyginane konary sterczały złowrogo nad wąwozem. Pod stopami czuła chrzęst zwiędłych liści, które opadły z suchych gałęzi. Wokół nie było żywej duszy. Borowa przysiadła ciężko na ziemi. jej dawniej pękate i przysadziste ciało, skurczyło się i zapadło. Wyciągnęła dłonie

[639] B. Bettelheim, dz. cyt., s. 159.
[640] Tamże, s. 160.
[641] Z. Chojnowski, dz. cyt., s. 8.

> i przyjrzała się im uważniej. Chropowata skóra straciła barwę kory, teraz była delikatna jak pergamin. Nie dostrzegła też pulsującej pajęczyny życia. Borowa znikała, tak jak uroczysko.
> – Nie zierzó łuż w nas [Nie wierzą już w nas – przyp. L.W.] – szepnęła z lękiem, a potem wysunęła zdrętwiały język i przełknęła gorzką kroplę smutku[642].

Nie tylko baśni i bajki znalazły się w orbicie zainteresowań pisarek-tworzących w konwencji fantastycznej. Podobnie prezentuje się w literackich przedstawieniach reinterpretacja mitów, o czym była już mowa w rozdziale drugim. Mity od samego początku dyskursu feministycznego interesowały zarówno autorki, jak i badaczki, ponieważ „feminizm jest przecież zarówno krytyką kultury, jak i poszukiwaniem kultury alternatywnej czy — niekiedy — próbą ustanowienia nowego początku”[643]**.** Pisarki związane z feminizmem reinterpretują mity w duchu konwencji *fantasy*, „która umożliwia przekroczenie granic, dotyczących nie tylko konstrukcji *gender*, ale także obrazu cielesności kobiet”[644].

5.4. *Pani Labiryntu* Magdy Knedler i antologia *Ziarno granatu*

Mit według Leszka Kołakowskiego[645] jest zestawem gotowych wzorców, posiada cechy wartościotwórcze. Według badacza współczesne społeczeństwo odczuwa potrzebę powrotu do mitów, ponieważ posiadają one dziedziczne wartości:

> Mit w jego rozważaniach pojawia się jako zestaw pewnych gotowych wzorców, które egzystują od pradawnych czasów w zbiorowej wyobraźni ludzkości. Istotna funkcja w przepisywaniu mitów przypada zatem sztuce, która stanowi „zamierzoną projekcję mitów”[646].

W literaturze współczesnej zauważalny jest powrót do struktur mitycznych, które są reinterpretowane i przekształcane. Wydobywane są z nich ukryte dotąd znaczenia. Mimo różnorodności kręgów kulturowo-mitycznych, największym zainteresowaniem wciąż cieszą mitologie Greków i Rzymian, będące jednym z filarów kultury europejskiej:

> Przepisywanie mitów antycznej Grecji i Rzymu nie służy tylko dosłownemu przełożeniu historycznych treści i takiemu przetłumaczeniu ich na dzisiejszy język, aby były bardziej czytelne i zrozumiałe dla współczesnego odbiorcy. Nie jest tylko próbą odnalezienia mitów i ich prawd na niektórych etapach rozwoju ludzkiego życia. Przepisywanie nie służy wyłącznie uwspółcześnieniu mitów tak, aby mogły stanowić czynne symbole i nośniki uniwersalnego doświadczenia człowieka. […] Wreszcie przepisywanie mitów nie jest tylko interpretacją czy

[642] A. Dobies, dz. cyt., s. 96.
[643] K. Szczuka, *Kopciuszek...*,dz. cyt., s. 45–46.
[644] Tamże, s. 20.
[645] Zob. L. Kołakowski, *Obecność mitu,* Warszawa 2003.
[646] K.A. Gajda, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*, Kraków 2008, s. 12.

> reinterpretacją antycznej historii. Współcześni autorzy próbują wyjaśnić miejsce danego mitu w określonym kontekście, czasie i miejscu, próbują po raz wtóry rozszyfrować jego sens, docierając do jego sedna za pomocą coraz to innych metodologii lektury tekstu. Przepisywanie można uznać za rodzaj poszukiwania wiedzy o człowieku[647].

Analizując to stwierdzenie przez pryzmat krytyki feministycznej, przepisywanie i reinterpretacje mitów antyku ma na celu poszukiwania kobiety zatraconej w opowieści. Patriarchalna kultura wyeksponowała wątki maskulinistyczne, spychając na dalszy plan lub całkowicie pomijając rolę kobiet w mitach. Gdy przyjrzymy się dokładniej strukturom mitycznym, okazuje się, iż są to historie pełne przemocy wobec kobiet i bogiń oraz ich dyskryminacja.

Zyta Rudzka podkreśliła, że w mitologii greckiej „Boginie są zabijane, gwałcone, maltretowane, upokarzane, poniżane. Z wyroków boskich nadają się tylko do seksu i rodzenia. Mają wprawę w grzebaniu swoich dzieci"[648]. Choć mity ukazują „bogactwo doświadczania kobiecości", to kobiety były przez wieki uciszane, pełniły role drugoplanowe we własnej historii, oddając pierwszeństwo niepokonanym herosom, bogom i ich boskim wysłannikom. A przecież nie ma mitologii bez kobiet. Rudzka dodała:

> Spod kakofonii maczystowskich rozkazów, wrzasków i monologów wyraźnie słyszę kobiecy wielogłos. To nie jest chór biednych, zniewolonych, pokonanych. Greczynki się nie poddają. Walczą. To walka nierówna, zazwyczaj skazana na porażkę, ale jednak niezłomna, i w tym piękna[649].

Mimo upływu wieków i rewolucji obyczajowo-kulturowej „mity greckie są przejmująco aktualne. Nie tracą mocy i znaczenia"[650]. Skrywają kobiece doświadczenia pełne bólu, przemocy, smutku, poczucia niesprawiedliwości i odrzucenia. Mitologia grecka wciąż wpływa na wyobraźnię autorek o czym świadczą dwie publikacje książkowe. W 2022 roku wydano powieść *Pani Labiryntu* Magdy Knedler[651], rekonstrukcję mitu o Ariadnie, który w amerykańskiej powieści był zaledwie epizodem, i antologię opowiadań *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet*[652], będącą wielogłosem kobiet walczących o należne im miejsce w patriarchalnej rzeczywistości.

---

[647] Tamże, s. 12–13.
[648] Z. Rudzka, *Wstęp,* w: *Ziarno Granatu. Mitologia według kobiet,* red. P. Goźliński, Warszawa 2022, s. 27.
[649] Tamże, s. 26.
[650] Tamże, s. 27.
[651] M. Knedler, *Pani Labiryntu*, Kraków 2022. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania i są oznaczone w nawiasie skrótem PL.
[652] *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet*, red. P. Goźliński, Warszawa 2022.

Knedler przedstawiła czytelnikom herstorię mitycznej Ariadny, czyli tytułowej pani labiryntu. Narracja została poprowadzona z perspektywy głównej bohaterki, córki Minosa i Pazyfae, która dorastała w pałacu w Knossos. Bohaterka od samego początku podejrzewała, że w podziemiach pałacu czai się nieznana groza. Ariadna przeczuwała, iż niektórzy mieszkańcy znają pewne sekrety, dotyczące m.in. historii jej babki Europy oraz matki Ariadny Pazyfae.

Za wszelką cenę próbowała odkryć to, co skrzętnie przed nią ukrywano przez lata. Jak po nitce do kłębka, chodziła od osoby do osoby („Taka wścibska, wszędzie się wciśnie, wszystko podsłucha, wiecznie zadaje pytania" (PL 31)), od każdej dowiadując się fragmentu mrocznej historii rodu – od piastunki, od babki Europy, od Dedala i od własnej matki:

> – Nie umiem tego wszystkiego ze sobą połączyć – przyznałam. – Ateńczyków, podłogi, byka. Mam kilka luźnych elementów, ale brakuje mi nici. By to wszystko ze sobą związać (PL 31).

Pałac był miejscem pełnym zakamarków, zakrętów, ślepych uliczek. Zarówno nad, jak i pod ziemią, budowla przypominała labirynt, jednak w środku podziemnych korytarzy ukryte były tajemnice, a nad powierzchnią – odpowiedzi na dręczące Ariadnę pytania:

> Pałac w Knossos składał się głównie z korytarzy. […] Znałam tylko takie budynki, w których nieustannie kluczyło się, zakręcało, wracało, robiło dwa kroki w przód i pięć w tył, by wreszcie dotrzeć do celu. Albo i nie dotrzeć. Nasze życie polegało na chodzeniu po korytarzach (PL 9).

Pani Labiryntu opowiada o czasach przed ekspansją kultury greckiej. Kreta była wyspą, na której panował matriarchat oraz kult Wielkiej Bogini[653], w powieści nazywanej m.in. Potnią. Wraz z napływem obcych, wiara w nią była stopniowo wypierana przez olimpijskich – męskich – bogów. Jednak pozostałości kultu wciąż kryły się w świadomości mieszkańców:

> – Pamiętaj, gdzie jesteś. Możesz sobie uchodzić za syna Zeusa, czcić bogów Olimpu, zarzynać byki dla Posejdona trzęsącego ziemią, ale to Kreta! A tutaj nikt tak naprawdę nie zapomni o Wielkiej Bogini. W każdej najbiedniejszej nawet chacie znajdziesz jej figurki. Ludzie mogą modlić się do Zeusa, ale w swoich prośbach nigdy nie pomijają Potni, Pani. Matki. Kreta nie wybacza krzywdy wyrządzonej matkom! Ta ziemia nigdy ci tego nie zapomni (PL 13)!

Potnia była boginią ludu i kobiet, którą Minos próbował zastąpić wiarą w bogów Olimpu, męskich bóstw, które wydawały się małostkowe, wręcz ludzkie w porównaniu z Wielką Boginią, uosabiającą naturalny cykl życia: „Pani, Matka, nie bawiła się

[653] A. Hołomej, *Mity Egejskie*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica" 2014, nr 15/4, s. 49.

w żadne olimpijskie intrygi, nie uwodziła powabnych dziewcząt i pięknych chłopców, nie kłamała, nie zazdrościła, nie piła na ucztach nektaru i ambrozji. Nie miała na to czasu, bo świat dział się na okrągło" (PL 177).

Według historycznych źródeł na Krecie czczono Wielką Boginię oraz boga, który był przedstawiany jako byk, co nasuwa oczywiste skojarzenia z mitycznym Minotaurem:

> jego podobizny umieszczano na sprzętach domowych, malowidłach i dekoracjach architektonicznych, od naczyń po freski, jego emblematem były także umieszczane na dachu pałacu kamienne rogi. Oboje symbolizowali nie zawsze zrozumiałe, groźne i dające błogosławieństwo siły przyrody oraz płodność, a być może także śmierć i odrodzenie[654].

W powieści symbolem bogini był motyl, którego schematyczne przedstawienie mogło przypominać obosieczny topór. Motyw ten nie jest jedynie pomysłem autorki, a wizerunki takich toporków były znajdowane na zabytkach kultury minojskiej:

> W treści mitów zachowały się wspomnienia cywilizacji minojskiej, której przedstawiciele czcili najprawdopodobniej byka i Wielką Boginię oraz wznosili olbrzymie pałace, odkryte w Knossos na Krecie oraz innych miejscach, takich jak Agia Triada, Fajstos, Malia i Palaikastro. Labirynt jest tak zwanym „pałacem podwójnego topora" (gr. labrys) – symbol ten występuje bardzo powszechnie na zabytkach z epoki minojskiej i był prawdopodobnie znakiem władzy królewskiej i religijnej. Niektórzy badacze sądzą też, że broń ta służyła do zadawania ciosu bykowi ofiarnemu. Idąc za teorią matriarchatu, kreteński labrys mógł być związany z królującą tam Boginią i z jej namiestniczkami, kapłankami[655].

Wraz z nasileniem kontaktów handlowych, grecka kultura zaczęła stopniowo wypierać kult Wielkiej Bogini, zwłaszcza wśród przedstawicieli władzy. Minos w powieści obwołał się synem Zeusa, powszechnie zaczęto czcić bogów z greckiego panteonu. Jednak działania królów okazały się bezskuteczne, ponieważ wiara w boginię była silnie zakorzeniona w świadomości zwykłych mieszkańców wyspy. Ojciec Ariadny nie rozumiał tej wiary i samej bogini:

> A kim jest Potnia? Kim jest Wielka Bogini, która nie ma imienia ani historii? Która zawsze była i zawsze będzie, przed którą człowiek nie może się schować, bo ona kryje się w kwiatku, drzewie, chmurze i strumieniu? I przede wszystkim dlaczego ludzie mieliby czcić kobietę? (PL 14)

Minos jako symbol władzy patriarchalnej, dążącej do pełnej kontroli nad poddanymi i rodziną, nie mógł zrozumieć idei kultu bogini. Zarówno dla niego, jak i dla

[654] Tamże.
[655] Tamże, s. 50.

innych władców, liczyła się siła fizyczna oraz liczba heroicznych czynów, mających podkreślić ich boską proweniencję i prawo do tronu.

Kult bogini, który przejawiał się w naturze, życiu i śmierci, a „najmocniej w glebie, w jaskiniach, górach" (PL 42), czyli „w tym, co prowadzi pod spód do wnętrza" (PL 42), ulegał stopniowej degeneracji. Ludzie zepsuli kult Matki ze strachu, który wynikał z pojawienia się trzęsień ziemi. Byli przekonani, iż był to przejaw gniewu Wielkiej Bogini. By go koić, składano jej ofiary, początkowo ze zwierząt, lecz nie przynosiły one określonych efektów. Później zaczęto rytualnie zabijać władców. Wynikało to z tego, że Wielkiej Bogini zawsze towarzyszył Kuros, młodszy i posłuszny płodny bóg, który ją zapładniał, umierał i odradzał się. Dlatego w obliczu katastrofy, składano w ofierze władców-Kurosów, poświęcanych siłom wyższym. Jednak i ten obyczaj stopniowo się zmieniał – króla zastępowano niewolnikami, a później odzianą w królewskie szaty kukłą. Natomiast sam Minos zaprzestał tych rytuałów, odciął się od Wielkiej Matki i stał się synem Zeusa, a nie Kurosem, kochankiem bogini.

Całą prawdę o pochodzeniu Minosa znała wyłącznie jego matka Europa. Była ona piękna i oschła: „Nikomu nie patrzyła w oczy, zawsze spoglądała gdzieś ponad ramieniem rozmówcy. Sprawiała, że człowiek miał ochotę się obrócić i zobaczyć, co jest za nim. A kiedy to robił, ona się śmiała" (PL 7). Gdy Ariadna pytała, dlaczego babka tak się zachowuje, enigmatycznie odpowiadano, że miała trudną młodość: „Była pełna tajemnic, podobnie jak cały nasz dom" (PL 9). Upór i przenikliwość Ariadny w końcu doprowadziły ją do odpowiedzi na temat przeszłości Europy. Okazało się, że była córką władcy Kanaanu, który wychowywał ją na równi z jej braćmi, choć od początku była przygotowywana do odpowiedniego zamążpójścia:

> Agenor był dobrym ojcem. Nie jak Minos. Lubiliśmy się. Nie traktował mnie jak głupiej, w zasadzie nie robił różnicy między mną a braćmi. To znaczy, co do nich snuł inne plany, że założą miasta, zostaną królami. Dla mnie myślał raczej o odpowiednim mężu, ale zawsze mi powtarzał, że mogę być mężczyźnie równa wykształceniem, mądrością i sprytem. Odrzucał kolejnych kandydatów do mojej ręki i wciąż czekał na odpowiedniego. Mówił, że nie odda mnie żadnemu tępakowi (PL 36).

Mimo zdobytego wykształcenia i dobrych stosunków z ojcem, Europa wciąż pozostawała tylko kobietą, słabą i podatną na zranienie. W wieku trzynastu lat została porwana i zgwałcona. Przez lata musiała żyć ze swoim oprawcą, któremu urodziła dwóch synów, Minosa – ojca Ariadny i Radamantysa. Europa mogła się uwolnić tylko w jeden sposób – zabijając oprawcę. Później zakochał się w niej ówczesny król Krety

i wziął ją za żonę a jej dzieci traktował jak swoje. Stary król wciąż wierzył w Wielką Boginię „w nieustające koło życia. W Panią powietrza, wody, zwierząt i wszechświata. W narodziny, życie, śmierć i ponowne narodziny poprzez naturę. Poczęcie i wydanie na świat dzieci było dla niego cudem i wystarczyła mu krew matki. Ojciec był nieważny" (PL39).

Jednak tajemnicza przeszłość królowej rozpalała wyobraźnię poddanych, którzy po kątach szeptali przeróżne wersje jej historii:

> Mówiono, że była najpiękniejszą dziewczyną na świecie. Pewnego dnia nawiedził ją ponoć sam bóg Zeus pod postacią białego byka. Zwierzę spodobało się Europie i postanowiła usiąść na jego grzbiecie. Był to oczywiście podstęp, bo Zeus zakochał się w niej i zamierzał ją uprowadzić. Pobiegł na wybrzeże, wskoczył w morskie fale i porwał dziewczynę na Kretę, gdzie udał się z nią do groty i… I właśnie dalej nie rozumiałam, bo wszystkie wersje opowieści sprowadzały się do oddawania się miłości, której owocem byli dwaj synowie – Minos i mój wuj Radamantys. Następnie Europę poślubił Asterios, król Krety, i adoptował chłopców (PL 21).

Dla królów odpowiednia historia była niezbędna, traktowali ją jako nieodłączny element człowieka i wyznacznik jego wielkości. Minos sądził, iż bez odpowiedniej legendy nie można było sprawować i utrzymać władzy. Według niego prawdziwy władca powinien był wojownikiem – nie myślicielem.

Minos nie był prawdziwym Kreteńczykiem, tylko potomkiem ludzi z kontynentu, dlatego kurczowo trzymał się wizerunku srogiego władcy, by nikt nie ośmielił się podważyć jego zdania. Jako obcy, jedynie ożeniony z Kretenką, nie rozumiał lokalnej wiary w Potnię i nią gardził, ponieważ bogini nie była uosobieniem siły. Znaczące jest to, iż Minos nie posiadał nawet imienia, tylko tytuł władcy, ponieważ Europa nigdy go nie nazwała: „Tytuł zrastał się z osobą i tronem tak bardzo, że stare życie jakby odchodziło w niepamięć" (PL 39). Był on pierwszym dzieckiem poczętym w wyniku gwałtu, po ojcu przejął okrucieństwo, a władzę sprawował za pomocą terroru. Gdy ojciec Ariadny został królem, otrzymał również tożsamość, swoją historię. Minos wcześniej szukał samego siebie:

> Wreszcie przyjął tytuł „Minos" jako swoje imię, coś, co mu się należało i było tylko jego. […] Na pewno jest wykapanym synem swojego ojca. Tego prawdziwego. Z wyglądu tak samo piękny, z usposobienia tak samo okrutny. Tamtemu chodziło o to, by mieć mnie na własność, kontrolować każdy mój ruch, każde słowo i oddech. Minos postępuje tak samo, tylko z większym rozmachem. Chce kontrolować żonę, dzieci, poddanych, morze, inne wyspy, inne państwa. […] To obsesja, która będzie rosła i rosła, aż pogrąży jego samego i wszystko wokół (PL 40).

Labirynt i uwięziony w nim Minotaur, jego syn[656], były mu potrzebne, by siać postrach wśród poddanych i przeciwników, dzięki czemu zmuszał innych do posłuszeństwa. Europa zasugerowała Ariadnie, że Minosa należy powstrzymać i że to ona powinna zrobić. Tytuł „Minosa" był dziedziczony z pokolenia na pokolenie, lecz władzę sprawowali wyłącznie mężczyźni, prowadziło to do stopniowej degeneracji władców i zepsucia oraz odsunięcia od wiary w Wielką Boginię.

Jedyną nadzieją była dorastająca Ariadna, która z wiekiem zaczęła okazywać wieszcze zdolności – potrafiła przewidzieć trzęsienia ziemi. Dzięki tym umiejętnościom była użyteczna dla Minosa, więc nie spieszył się z wydaniem jej za mąż. Jednak dorastająca i coraz bardziej świadoma córka zaczęła stanowić zagrożenie dla jego pozycji, zwłaszcza gdy publicznie mu się sprzeciwiała. Za karę została zesłana do Labiryntu. W Labiryncie Ariadna doznała wizji ukazujących jej zdarzenia z przeszłości i przyszłości. Poznała również swoja mroczną stronę, pychę. Wchodząc do środka, odkryła, że „istnieją różne labirynty. Labirynt we wnętrzu ludzkiego ciała. Labirynt w głowie" (PL 176).

Ariadna została ukazana jako buntowniczka, której jako jedynej udało się żywej wydostać z Labiryntu. Zawdzięczała to matce, która przed zamknięciem w ciemności, podarowała jej kłębek nici. W wersji Knedler to matka pomaga córce wydostać się z Labiryntu.

Magda Knedler, wykorzystując rewizjonistyczną krytykę feministyczną[657], odszyfrowała mityczne historie kobiet, których prawdziwe oblicze było niewygodne dla mężczyzn. Prawdą były przemoc i gwałt dokonywane na bohaterkach, ich zniewolenie i ubezwłasnowolnienie, które nie były odpowiednie dla żon i córek władców. Dlatego też ich żywoty stały się legendą, one same były postrzegane jako córki bogów, a nie kobiety dotknięte przemocą. Powieść przedstawia dzieje ludzi, których część nadawała sobie boską proweniencję. W utworze Knedler bogowie są fizycznie nieobecni. Siostra Pazyfae, Kirke, została przedstawiona jako buntowniczka sprzeciwiająca się stereotypowym podziałom ról płciowych. Świadomie wybrała życie na bezludnej wyspie, co dało początek plotkom o jej magicznych zdolnościach. Sama

[656] Słowo Minotaur pochodzi od greckiego „tauros", oznaczającego byka. Imię mitycznego potwora oznaczało „byka Minosa" (zob. A. Hołomej, dz. cyt., s. 46).
[657] Rewizjonistyczna krytyka feministyczna, zapoczątkowana podczas drugiej fali feminizmu, jest odmianą krytyki feministycznej, która jest nastawiona na badanie wątków mizoginicznych w literaturze oraz na wyszukiwanie form represji wobec kobiet, utrwalonych w tekstach kultury (zob. A. Burzyńska, A. Markowski, dz. cyt., s. 403).

Pazyfae nie jest córką Heliosa, lecz córką pastucha, a nadanie jej boskiego pochodzenia miało przynieść korzyść wyłącznie Minosowi.

Pazyfae doświadczyła podobnego losu, co jej teściowa, Europa. W młodości została uprowadzona przez Minosa i zmuszona do ślubu:

> - Kim był jej ojciec? Pastuchem od krów. Ale Minos używa ładniejszego słowa „pasterz", bo ono równie dobrze może się kojarzyć z opiekunem, przywódcą, nawet królem albo bogiem. Pasterz słonecznych promieni, wielki Helios w płomiennym rydwanie płynącym po niebie. Dobre sobie. Tak, oczywiście, to piękna wersja. Ale prawda jest taka, że olśniewająca, wysoka, jasnowłosa Pazyfae przyszła z głębi wyspy. […] Przyszła z wiejskiej chaty, gdzie nigdy nie zapomniano Wielkiej Bogini. Zachwyciła Minosa swoją urodą tak bardzo, że ścigał ją po całej Krecie, aż biedaczka z rozpaczy rzuciła się do morza. Ale tam zaplątała się w rybackie sieci, a rybacy ją oczywiście oddali królowi. „To boska córka – powiedział im – córka Słońca". Nie dziwili się i nie zaprzeczali. Ona też nie (PL 46-47).

Mimo nieszczęść, jakie ją spotkały, nie pozostała bierna. Wykorzystując swoją wiedzę o ziołach i roślinach, mogła uchronić się przed wizytami Minosa w jej komnatach. Po urodzeniu chorego dziecka, pojawiły się ohydne plotki na jej temat:

> Służki wciąż jeszcze plotkowały o tym, jak przed laty [Minos – L.W.] oskarżył moją matkę Pazyfae o spółkowanie z bykiem. Teraz już nie poruszał tematu, ale kwestia w ogóle owiana była dziwnym milczeniem. Jeśli komukolwiek wymknęło się o tym słowo, zaraz wszyscy patrzyli w dół. Jak gdyby coś tkwiło pod podłogą. Mroczny sekret Minosa i Pazyfae, o którym nie wolno mówić. Bo ten, kto mówił, znikał (PL 21).

Labirynt w powieści ma wiele znaczeń metaforycznych. Występuje jako więzienie Minotaura, w którym zesłani tam ludzie tracą rozum. Jest więc karą za nieposłuszeństwo i środkiem zastraszania poddanych. Do labiryntu porównane zostało również kobiece łono, w którym rodzi się życie: „Zapomniał o tym, że natura jest też pod ziemią, w środku, w ciemności. Zapomniał, że Potnia, jak każda kobieta, ma nie tylko swój zewnętrzny kształt, lecz również wnętrze. Wnętrze, z którego wszystko bierze swój początek i które także jest labiryntem" (PL 177).

Dzięki wizjom, jakie bohaterka doznała podczas zamknięcia w Labiryncie, Ariadna stała się Żywą Boginią, kapłanką Wielkiej Matki oraz Panią Labiryntu, która poznała jego tajemnice. Ten motyw autorka również zaczerpnęła ze źródeł historycznych:

> Na pokrytych pismem linearnym B tabliczkach znalezionych w Knossos odczytano słowa „Pani Labiryntu" można zatem przypuszczać, że posługujący się pismem linearnym A rdzenni Kreteńczycy znali także słowo „labirynt". Sam sens napisu może budzić zastrzeżenia, właściwym panem labiryntu był bowiem Minotaur – jednakże kobietą, która znała jego tajemnicę, była właśnie Ariadna, bez pomocy której Tezeusz nie wróciłby do świata żywych.

> Labirynt związany był z pierwiastkiem żeńskim, z Boginią, Panią Labiryntu, a zatem i z Panią Życia i Śmierci[658].

Wyjście Ariadny z Labiryntu wywołało wielkie poruszenie wśród poddanych, którzy zaczęli w niej widzieć samą boginię. Bohaterka zdawała sobie sprawę z tego, iż w ten sposób osiągnęła swoistą władzę, która mogła pomóc jej w ucieczce z Krety. Wykorzystała wizerunek kapłanki i odpowiednio przygotowywała się do ceremonii, by podkreślić swój związek z Boginią. Wizerunek był wyłącznie środkiem, który pomógł bohaterce w osiągnięciu celu:

> Ja sama postanowiłam dać ludziom kogoś, kogo chcieli we mnie widzieć. Przypomniałam sobie słowa babki Europy o tym, że Pani Labiryntu i Żywa Bogini to dawny kreteński tytuł, pamiętany jedynie przez najstarszych, bardzo już wiekowych i nielicznych mieszkańców wyspy. Najświętsza. Ziemskie wcielenie Matki. Na misternie zakręcone i upięte włosy włożyłam najwyższy i najcięższy złoty diadem. Do tego wymyślnie tkany gorset, bogatą spódnicę z licznymi falbankami, a pod nią siedem halek. Wokół talii zawiązałam pas zdobiony klejnotami. Szyję, dekolt i piersi pomalowałam na złoto, usta na czerwono, oczy obwiodłam czarną kreską. […] Z chęcią przebrałabym się w lekką tunikę i boso pobiegła na łąkę, by tańczyć z dziewczętami i chłopcami, by tańczyć nasz taniec ku czci natury. Tam czułam się sobą. Tutaj odgrywałam przedstawienie dla ludzi, którzy potrzebowali symbolu i ceremonii. To zawsze była pułapka. […]
>
> Cała widownia umilkła na mój widok, a później wszyscy jak na komendę wstali i pozdrowili mnie. Kiedy zajmowałam miejsce obok króla, widziałam, że zerka na mnie z ukosa.
>
> – Rozumiesz na czym polega władza – mruknął, kiedy wreszcie usadowiła się w miarę wygodnie […]. – Szkoda, że nie jesteś synem (PL 299-300).

Zwierzęcym atrybutem Ariadny były węże wijące się po jej ciele. Obraz ten autorka wzorowała na znalezionych gemmach, malowidłach i posążkach, przedstawiających kapłanki lub samą Wielką Matkę. Ukazywały one kobietę obnażoną od pasa w górę i trzymającą w rękach węże[659].

Mit o Minotaurze, Tezeuszu i Ariadnie jest w rzeczywistości opowieścią o inicjacji heroicznej, w której „zejście do labiryntu i zabicie potwora jest zejściem do świata śmierci i jej pokonaniem”[660]. W jego centrum stoi Tezeusz, który by udowodnić swoje królewskie pochodzenie i przejąć po ojcu władz, musi dokonać heroicznych czynów. Ariadna pojawia się w historii dopiero w chwili przybycia bohatera na Kretę. Jej wcześniejsze dzieje nie są znane. Kobieta zakochuje się w dzielnym bohaterze i pomaga mu wydostać się z labiryntu. Mimo silnej ingerencji pierwiastka żeńskiego w przebieg tej historii, wydźwięk mitu jest niekorzystny dla

[658] A. Hołomej, dz. cyt., s. 50.
[659] Tamże., s. 49.
[660] Tamże., s. 48.

kobiet: „Ariadna nie mówiła. Wyprowadziła Tezeusza z labiryntu przy pomocy nici, a w nagrodę za to została opuszczona. James Jayc, jak mówi Heilbrun, zainteresowany tylko labiryntem męskich poszukiwań, nie zatrzymuje się, aby pomyśleć o Ariadnie”[661].

Magda Knedler w swojej interpretacji dokonała rekonstrukcji, skupiając się na bohaterkach. Dlatego też Ariadna nie została porzucona na Naksos przez Tezeusza, ale to ona celowo go zostawiła, by wrócić do ukochanego i swojego syna. To nie córka Minosa zostaje wykorzystana, lecz bohaterski Tezeusz, który był Ariadnie niezbędny do realizacji planu ucieczki od Minosa.

Kapłanka wyśmiewała Tezeusza i jego pragnienie zbudowania własnej legendy oraz tendencję do przeinaczania faktów. Taki zabieg miał pomóc mężczyznom w powieści w zdobyciu i utrzymaniu władzy. Opowieści o heroicznych czynach lub krwiożerczych potworach wywoływały większe poruszenie wśród poddanych. Bohaterowie, jak Minos i Tezeusz, wmawiali poddanym boskie pochodzenie. Ojciec Ariadny miał być synem Zeusa, natomiast mityczny heros – synem Posejdona. Minos wykorzystał swojego syna cierpiącego na hipertrichozę[662] i zamknął go w Labiryncie po to, by siać postrach wśród poddanych i królów sąsiednich państwa. Znany był jako ojciec krwiożerczego potwora, któremu rzucał ludzi na pożarcie. W rzeczywistości jego syn Asterion był niewinnym dzieckiem, pokrzywdzonym przez nieuleczalną chorobę. Natomiast Tezeusza pociągały historie o bohaterskich czynach. Mężczyźni sami budowali legendę własną i kobiet im podległych. Ich przerażające dokonania były wybielane i tłumaczone wolą bogów, a legendy o nich żyły własnym życiem i każdy opowiadający dodawał coś od siebie:

> Każda opowieść prędzej czy później wymyka się autorowi i bohaterowie przejmują kontrolę. Tak samo jest z Labiryntem. Każdy zostawia w nim echo własnych kroków i własnych myśli. A może to Labirynt nas wyczuwa i to on decyduje. A może decydujemy razem (PL 181).

Magda Knedler zdecydowała się na poszukiwanie „echa kroków” Ariadny w słynnym micie, kojarzonym przede wszystkim z bohaterskim Tezeuszem i potwornym Minotaurem. Jednym z założeń *ecriture feminine* jest „wydobywanie na powierzchnię tego, co specyficznie kobiece, a co dotychczas było tłumione i zmuszone do zapisu »białym atramentem«”[663], dlatego autorka zdekonstruowała mit o Ariadnie i stworzyła opowieść o kobietach, które do tej pory były pomijane w micie

[661] K. Szczuka, *Prządki…*, dz. cyt., s 31-32.
[662] Hipertrichozę nazywa się również syndromem wilkołaka lub zespołem Ambres. Jest to zaburzenie genetyczne powodujące nadmierne owłosienie ciała.
[663] A. Burzyńska, A. Markowski, dz. cyt., s. 415.

o bohaterskim Tezeuszu. Główną bohaterkę nie interesowały legendy, lecz prawdziwa historia, w której przeważnie kobiety były pokrzywdzone i ubezwłasnowolnione.

Nancy K. Miller uczyniła Arachne, twórczynię wspaniałych tkanin, patronką kobiet-autorek, które „nie tylko tworzą, ale jednocześnie pozostawiają w swojej twórczości wyraźne ślady samych siebie”[664]. Natomiast mityczna Ariadna w duchu krytyki feministycznej jest postrzegana jako kobieta, która nie pozostawiła po sobie żadnego dzieła. Jej nić pozwoliła odnaleźć drogę w labiryncie, lecz bohaterka nie zostawiła cząsteczki siebie w kreacjach. Dzięki powieści Magdy Knedler *Pani Labiryntu* wyobrażenie na temat Ariadny uległo zmianie – stała się ona pełnokrwistą bohaterką, która odzyskała głos i historię. Z tej wersji dowiadujemy się, że bohaterka świadomie zrezygnowała z pełnienia funkcji kapłanki, córki władcy czy bezwolnej żony, ponieważ wszystkie te role niosły ograniczenia. Życie w pałacu i królewskie przywileje dawały jej wiele możliwości, jednak nigdy nie byłaby w stanie pokonać Minosa i przejąć władzy. Dlatego też opuściła Knossos, poddanych i najbliższą rodzinę. W interpretacji Knedler Ariadnę czeka szczęśliwe zakończenie: z miłością jej życia oraz ukochanym synem, z dala od pałacu i mężczyzn próbujących decydować o jej losie. Magda Knedler pisząc powieść, weszła w rolę mitycznej Arachne, która „tworzy swój gobelin również dla Ariadny, by jej traumatyczne doświadczenie otrzymało wreszcie narracyjną formę”[665].

Reinterpretacji mitu o labiryncie dokonała również Grażyna Plebanek. W opowiadaniu *Pieśni Królowej* fabuła koncentruje się na Pazyfae, tytułowej królowej, i Minosie. Reinterpretacja Plebanek ukazuje ostatnie lata panowania Pazyfae i wiary w Wielką Matkę.

Autorka nawiązała do mitu egejskiego i pierwotnej wiary w boginię na Krecie. W opowiadaniu kultura i rządy matriarchalne ulegają zniszczeniu pod napływem obcej i patriarchalnej religii oraz kultury greckiej. Do końca panowania przyczynił się Dedal, będący szpiegiem Achajów, oraz Minos, którego zazdrość i kompleksy spowodowane impotencją, powiodły do zniszczenia dotychczasowego porządku. Upatrując wszelkich nieszczęść w sprawowaniu władzy przez kobiety i w ich wyzwolonej seksualności, mężczyźni doprowadzili do przewrotu na wyspie: „Chciał jej powiedzieć, że jest już

[664] Tamże, dz. cyt., s. 411.
[665] M. Świerkosz, *Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 75.

za późno, że wszędzie poza wyspą wizerunki Bogini są bezczeszczone. Nadchodzą nowi władcy i nowi bogowie, brodaci, aroganccy, uzbrojeni”[666].

Królowa co rok księżycowy, czyli co dziewięć lat, miała brać innego męża lub kochanka, by zapewnić urodzaj wyspie, ponieważ „z krwią królowej ma się mieszać nasienie całego świata”[667]. W wizji Plebanek Minotaur-Asterion jest zdrowym i silnym synem królowej i jej ciemnoskórego kochanka. Choć nie był synem Minosa, poddani czcili go jak króla, dlatego po przewrocie został uwięziony w labiryncie:

> Minotaur to bękart! Jego ojciec jest zwykłym śmiertelnikiem, nawet nie wiadomo, skąd pochodzi. Ty [Minosie – przyp. L.W.] powinieneś być królem, nie ona [Pazyfae – przyp. L.W.], ani tym bardziej on. Jeszcze mi podziękujesz za labirynt, który buduję. Wtrąć tam Minotaura, zanim on cię zabije[668].

Grażyna Plebanek, tak jak Bradley, pokazała zmieniającą się rzeczywistość, w której matriarchat zostaje wyparty przez destrukcyjną siłę patriarchatu: „Świat opanowuje gorączka. Achajowie twierdzą, że niosą Nowy Ład. Nastają męscy bogowie, szacunek dla Bogini topnieje”[669]. Autorka pokazała jak niewiele potrzeba, by doprowadzić do rewolucji – wystarczyły nieudane plony i plotki na temat królowej, rozsiewane przez Dedala. Rewolucja sfrustrowanych mężczyzn z kompleksem niższości doprowadziła do zmiany obyczajów i porządków. Zniszczono kult Wielkiej Matki, zastępując go wiarą w męskich bogów Olimpu, a kobiety zostały całkowicie odsunięte od władzy i pozbawione możliwości samostanowienia.

Na podobnej zasadzie zostały skonstruowane opowiadania zawarte w antologii *Ziarno granatu*. Dwanaście autorek dokonało dekonstrukcji mitów greckich. Niektóre zostały ukazane z kobiecej perspektywy zachowując „realia” mityczne, natomiast akcja trzech utworów rozgrywa się w futurystycznej Polsce, w której codzienność podporządkowana religii katolickiej miesza się z *science fiction*. Reinterpretacja historii Jokasty w opowiadaniu Joanny Rudniańskiej *Rapsodia na temat*, składa się z trzech części, została osadzona w przyszłości, w której polska rzeczywistość przenika się z kultem Maryi i fascynacją antykiem, jednak oddawanie czci greckim bogom jest zabronione. Autorka przedstawiła trzy alternatywy losów Jokasty i Edypa w świecie przepełnionym toksycznymi relacjami i demoralizacji. Polska rzeczywistość

[666] G. Plebanek, Pieśni Królowej, w: *Ziarno granatu*…, dz. cyt., s. 164.
[667] Tamże, s. 162.
[668] Tamże, s. 173.
[669] Tamże, s. 171.

alternatywna jest piekłem kobiet[670], rzeczywistością, w której aborcja, badania genetyczne i antykoncepcja są zabronione. Dziewczynki chodzą do oddzielnych szkół, przygotowywane do objęcia roli żony i matki.

Jokasta w każdej wersji jest zagubiona i nieszczęśliwa. Wyłącznie związek w Edypem (postacią o słabym zarysie psychologicznym i pozbawioną głębi) przynosi bohaterce ukojenie i szczęście, mimo świadomości, iż łączy ich pokrewieństwo.

Autorka opowiadania nie boi się poruszać trudnych tematów takich jak *child grooming*[671] czy wykorzystywanie młodych dziewcząt, wciąż obecnych we współczesnej Polsce. Podobny zabieg wykorzystała Weronika Murek, której główna bohaterka Ifigenia jest prostytutką, uwikłaną w skomplikowane relacje rodzinne i starającą się odzyskać niezależność. Akcja opowiadania *Od piątej do siódmej* rozgrywa się na blokowisku współczesnej Polski.

Jednym z zabiegów zastosowanych przez autorki opowiadań jest odmitologizowanie męskich bohaterów. Odyseusz w *Świecie, który stworzyłam dla Odysa* Barbary Sadurskiej przestał być walecznym herosem – został przedstawiony jako człowiek brutalny, gwałtowny i nieszanujący kobiet. Narrację poprowadzono z punktu widzenia kobiet. Odyseusz, wychowany przez służkę Eurykleję, słuchał jej opowieści o dzielnych bohaterach, które bardzo przypominały niezwykłe przygody, które przeżył podczas powrotu do domu. W ten sposób wizja świata Odyseusza i jego własnej osoby powstała dzięki piastunce. Znamienne jest, iż Odyseusz próbował udusić Eurykleję, przez co straciła głos i nie miała już możliwości kreacji jego świata. Poświęciła mu całe życie, kochała go jak matka, lecz w chwili, gdy stała się bezużyteczna, została odtrącona i pozbawiona głosu.

W inny sposób, niż ten utrwalony w mitach, została również przedstawiona Penelopa – „wcielenie kobiecej wierności, wzór, który utrwalił się w literaturze i sztuce antycznej wieków następnych, daje też świadectwo o istocie stosunku Greków do kobiet”[672]. W retellingu Penelopa nie czekała na męża – żyła własnym życiem,

[670] Wizja świata autorki jest pokłosiem Strajków Kobiet w Polsce w 2020 roku i polityki antyaborcyjnej. Rzeczywistość wykreowana przez Joannę Rudniańską może pokazywać konsekwencje prowadzenia polityki nastawionej na odebranie wolnego wyboru kobietom w sprawach prokreacji, zmierzającej do całkowitego zakazu aborcji i opierającej się na stereotypowych podziałach ról płciowych. Warto zaznaczyć, że po ukazaniu się antologii, 1 października 2022 roku w Polsce funkcjonuje tzw. rejestr ciąż – personel medyczny ma obowiązek wypisywania informacji o ciąży do rejestru zdarzeń medycznych. Prace nad ustawą rozpoczęły się rok wcześniej.

[671] *Child grooming*, czyli działania podejmowane w celu zaprzyjaźnienia się i nawiązania więzi emocjonalnej z dzieckiem, by później wykorzystać je seksualnie. Jest to także mechanizm używany, by nakłonić dziecko do prostytucji, czy udziału w pornografii dziecięcej.

[672] I. Bieżuńska-Małowist, *Kobiety antyku. Talenty, ambicje, namiętności,* Warszawa 1992, s. 32.

niczym nieograniczona. Dzięki jego nieobecności mogła nawiązywać dyskretne bliskie relacje z innymi kobietami.

Na szczególną uwagę zasługują dwa opowiadania, umieszczone w tomie *Ziarno granatu – Znałaś tylko Korę* Elżbiety Cherezińskiej, otwierające antologię, oraz *Letniczka* Dominiki Słowik, kończące zbiór. Oba utwory łączy tekst źródłowy – mit o Demeter i Korze/Persefonie. Cherezińska przedstawiła mit z perspektywy Demeter, matki cierpiącej z powodu utraty córki, ale też niemogącej się pogodzić z jej dojrzewaniem, oraz Kory/Persefony.

Córka Demeter wypowiada się jako Kora, młoda dziewczyna, tęskniąca za matką i zagubiona w świecie podziemi, oraz jako Persefona, dojrzewająca kobieta, którą podziemia kuszą swym niezwykłym urokiem, a perspektywa bliskiej relacji z Hadesem wcale nie jest przerażająca. Ten dualizm osobowości w końcu się scali i Kora stanie się Persefoną. Zmiana zachodząca w Korze początkowo była trudna do zaakceptowania przez jej matkę, lecz Demeter w końcu udało pogodzić się z nieuchronnym dojrzewaniem córki:

> Demeter obmyła córkę. Woda spływała po smukłym, nagim ciele. Łkała i odwracała głowę od szczerozłotej wanny, żegnając się z Korą, której nie dostała. Z czułością opatrzyła ranny palec Persefony. […] Płakała ze szczęścia. Jej córka wróciła, choć odmieniona, ale oto jest, i to warte więcej niż wszystko, co poświęciły[673].

W opowiadaniu Cherezińskiej odkreślone zostały miłość matki oraz pragnienie niezależności córki:

> Cherezińska skupia się głównie na relacji matka-córka – odwołuje się do mitu, który stawia więź między kobietami na pierwszym miejscu i ukazuje je w nieantagonizujący sposób. Warto w tym miejscu na chwilę powrócić do myśli Irigaray. Filozofka wskazuje na wyparcie matczynej symboliki z kultury oraz podkreśla, że patriarchatowi na rękę jest zrywanie kobiecych więzi, ponadto zwraca uwagę, iż opisane przez Freuda ojcobójstwo poprzedzone jest przemilczanym i nierozpoznanym przez psychoanalityka matkobójstwem. Nie dziwi więc rewolucyjny potencjał mitu o Demeter i Korze, w którym matkę przepełnia gniew w związku z utratą ukochanej córki. Cherezińska twórczo wykorzystuje właśnie ten aspekt mitycznej opowieści, podkreślając pasję, z jaką matka walczy o porwane podstępem dziecko[674].

Opowiadanie *Letniczka* Dominiki Słowik kończy antologię, spinając całość klamrą kompozycyjną. Mit o Korze i Demeter przenosi do współczesnej Polski, gdzie akcja rozgrywa się w górskiej chacie oddalonej kilka kilometrów od cywilizacji.

---

[673] E. Cherezińska, *Znałaś tylko Korę*, w: *Ziarno granatu…*, dz. cyt., s. 74.
[674] N. Zając, *Nowe/stare opowieści (Ziarno granatu. Mitologia według kobiet)*, http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=448&artykul=9113&kat=1 [dostęp: 17.11.2022].

Autorka do realizmu wprowadza atmosferę tajemniczości, a zakończenie utworu przynosi więcej pytań niż odpowiedzi.

W swojej reinterpretacji Dominika Słowik przedstawiła Korę, uciekającą w środku zimowej zamieci od matki: „Matka musi zrozumieć, że córki odchodzą. Ona zawsze myliła wolność z opuszczeniem”[675]. Ciężarna Kora znalazła schronienie u starszej kobiety, Lidki[676], mieszkającej ze swoją seterką (również) Korą w górach. Dziewczyna nie chciała zdradzić nic na swój temat. Obsesyjnie sadziła wszystkie ziarna, jakie wpadły jej w ręce, lecz w środku zimy nic nie chciało wyrosnąć.

Wraz z upływem czasu ciążowy brzuch Kory malał. Po nastaniu odwilży dziewczyna opuszcza swoją gospodynię i udaje się w dalszą wędrówkę. Dopiero gdy opuściła dom Lidki, zasadzone rośliny zaczęły kiełkować. W opowiadaniu, tak jak w oryginalnym micie i utworze Cherezińskiej, pojawił się owoc granatu. Kora rozcięła go, by zasadzić ziarna w ziemi. Roślina z czasem wyrosła, lecz nigdy nie dała owoców.

Owoc i ziarna granatu w obu opowiadaniach mogą symbolizować nadchodzącą zmianę, odwilż i przemianę, jaka dokonuje się w Korze/Persefonie: „Obie autorki wykorzystują go także jako emblemat obfitości i pragnienia. Jest on więc w pewnym sensie kluczową figurą dla całego tomu, nie dziwi więc decyzja odnośnie tytułu antologii oraz ramowego umiejscowienia w niej tekstów Słowik i Cherezińskiej”[677].

Reinterpretacje mitów coraz częściej pojawiają się na polskim rynku wydawniczym. Autorki, idąc za duchem rewizjonizmu w krytyce feministycznej, tworzą hermeneutykę feministyczną, skoncentrowaną przede wszystkim na dekonstrukcji kobiecych stereotypów utrwalonych w mitach. Pozwala to na „demaskowanie błędnych męskich wyobrażeń na temat kobiet w kanonie literackim”[678]. Luce Irigaray stwierdzając: „Jeśli nie przestaniemy mówić w tym samym języku, powtarzać będziemy w kółko tę samą opowieść, bez końca rozpoczynając snucie tych samych historii”[679], nawiązała do fundamentów naszej kultury, opierającej się na męskim języku i męskim punkcie widzenia. Reinterpretacje mitów zawarte w antologii *Ziarno granatu. Mitologie według kobiet* są efektem „symbolicznego odzyskiwania tego, co matczyne, bliskie somatyczności. „[Irigaray – L.W.] twierdzi,

[675] D. Słowik, *Letniczka*, w: *Ziarno granatu*…, dz. cyt., s. 365.
[676] Warto zaznaczyć, że Lidia była starożytną krainą w zachodniej Azji Mniejszej. Lidyjczycy oddawali cześć niektórym greckim bogom, w tym Demeter.
[677] N. Zając, dz. cyt.
[678] A. Burzyńska, A. Markowski, dz. cyt., s. 404.
[679] L. Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, tłum. S. Królak, Kraków 2010, s. 173.

że należy odbudować dyskurs i tożsamość tak, aby kobiecy podmiot mógł wyrazić swoje pragnienia własnym, a nie cudzym językiem”[680].

Kobieca problematyka do tej pory ukryta w mitach greckich wciąż jest aktualna. Autorki opowiadań wydobyły z mitów uniwersalne wartości i krzywdę kobiet do tej pory pomijaną w dyskursie. Natomiast przeniesienie schematu fabularnego mitu do polskich realiów udowadnia, że mimo upływu tysiącleci i innego kręgu kulturowego, kobiety wciąż są ofiarami dyskryminacji i molestowania, zdradzane i wykorzystywane, nie zapominają o miłości i ewentualnej zemście. Bohaterki mitologii borykają się z tymi samymi problemami, co współczesne kobiety. Opowiadania zebrane w antologii *Ziarno granatu* udzieliły dotychczas niemym postaciom głosu, wysunęły je na pierwszy plan i ukazały toksyczność relacji między płciami oraz patriarchalną hierarchię ich świata.

5.5. *Prawiek i inne czasy* i *Anna In w grobowcach świata* Olgi Tokarczuk

Kazimiera Szczuka określiła Olgę Tokarczuk współczesną mitografką, poszukującą „literackich ujęć religijności, nieświadomości i archetypów w obrębie »małych« czy pogranicznych fabuł”[681]. Powieść *Prawiek i inne czasy* nie jest utworem, który można określić mianem *fantasy,* jednak niektóre jej elementy (np. realizm magiczny) czy kreacje konkretnych postaci pozwalają na umiejscowienie jej na pograniczu gatunku. Autorka tworząc świat przedstawiony, opierała się na strukturach mitycznych, przywołała archetypy Wielkiej Matki i wiedźmy, co jest typowym zabiegiem literatury *fantasy*. Sposób prowadzenia narracji nie określa, czy dane wydarzenie było prawdziwe, czy tylko działo się w głowie bohatera[682].

Bohaterką na poły fantastyczną, na poły realną, jest Kłoska, którą można definiować zarówno jako czarownicę, jak i Boginię Matkę, która „wtajemnicza samą siebie w ponadindywidualną postać macierzyńską”[683]. Jest to postać tajemnicza, która w tytułowym Prawieku pojawiła się jakby znikąd. Przez swoją indywidualność, wolność i swobodę obyczajową znalazła się na marginesie społeczności Prawieku. Kłoska była harda, nie podporządkowywała się mężczyznom, zawsze patrzyła im w oczy. Sama wybierała z kim nawiąże relacje seksualne, lecz nigdy nie chciała

[680] N. Zając, dz. cyt.
[681] Tamże.
[682] Przykładem może być postać Florentynki, samotnej staruszki. Narrator jasno określa, że kobieta zwariowała, ale nie wiemy, czy jej umiejętność rozmowy ze zwierzętami istniała, czy była skutkiem osamotnienia.
[683] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają...*, dz. cyt., s. 45.

„położyć się po bożemu": „Dlaczego ja mam leżeć pod tobą? Jestem ci równa[684]". Widać tutaj nawiązanie do biblijnej Lilith[685], pierwszej żony Adama, która nie chciała mu się podporządkować.

Największe zgorszenie wzbudzała wśród kobiet lokalnej społeczności, które chciały, żeby opuściła Prawiek. Kłoskę przyciągała natura i las: „Kiedy tylko weszła między drzewa, poczuła, że wszystko pachnie inaczej: mocniej, wyraźniej" (s. 19), dlatego zdecydowała się na opuszczenie wsi, uosabiającej patriarchalny porządek świata i postanowiła, że „wtopi się w leśne środowisko, powróci do stanu niezróżnicowania z przyrodą"[686]. Grażyna Lasoń-Kochańska dowodzi, że „Natura w Prawieku jest światem ponadczasowym i ponadprzestrzennym, co umożliwia przemianę tożsamości"[687], a samotny poród w lesie i śmierć noworodka prowadzą do spotkania z Boginią:

> Spojrzała w jej oczy i zobaczyła w nich coś, czego do tej pory nie znała ani nawet nie myślała, że istnieje. „Jesteś moja" — powiedziała ogromna kobieta i gładziła Kłoskę po szyi i nabrzmiałych piersiach. Tam, gdzie palce dotykały Kłoski, jej ciało stawało się błogie i nieśmiertelne. Kłoska cała oddawała się temu dotykowi, miejsce po miejscu. Potem wielka kobieta wzięła Kłoskę na ręce i przytuliła do piersi. Kłoska spękanymi wargami znalazła sutek. Pachniał zwierzęcą sierścią, rumiankiem i rutą. Kłoska piła i piła (s. 23).

Spotkanie z Boginią i wejście „we wspólnotową prakobiecość i ekstatyczną jedność ze źródłem bytu poprzedza, wywołany porodem, rozpad osobowości, utrata kontroli nad rzeczywistością, rozpuszczanie się ego"[688]. Dzięki temu Kłoska widziała i, przede wszystkim, wiedziała więcej niż inni, miała świadomość prakobiecości. Mogła czerpać z tajemnic natury i miała wgląd w przyszłość „w owocu leśnej jagody i widzi śmierć i rozpad starego świata. Godząc się z tym, gromadzi zapasy i w ten «kobiecy»

[684] O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, Kraków 2020, s. 16. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, a strony są oznaczone w nawiasie.
[685] Bóg sprowadził Lilith do Raju, by została pierwszą żoną Adama, jednak gdy miało dojść do stosunku między Lilith a Adamem, ta nie pozwoliła mu na dominację. Adam próbował ją siłą zmusić do uległości, lecz bezskutecznie. Lilith powiedziała na głos sekretne imię Boga, po czym wyrosły jej skrzydła i mogła uciec z Raju, który dla niej był jedynie więzieniem. W kulturze europejskiej Lilith jest utożsamiana z Matką Demonów i jest związana ze sferą seksualną (zob. R. Graves, R. Patai, *Mity hebrajskie*, tłum. R. Gromacka, Warszawa 1993, s. 34; A. Górska, *Lilith i jej potomstwo w mitologii hebrajskiej oraz najnowszej kulturze popularnej – przegląd wybranych reprezentacji*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu" 2019, t. 27, s. 198–228).
[686] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają...*, dz. cyt., s. 46.
[687] G. Lasoń-Kochańska, *Kora, Demeter i inne: córki ojców, córki matek*, „Filologia Polska" 2005, nr 4, s. 197.
[688] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają...*, dz. cyt., s. 47.

sposób odpowiada na «męską» wojnę”[689]. Tak jak baśniowa Baba Jaga i inne kobiety wiedzące, samotnie zamieszkała w lesie i stała się wiedźmą:

> Niby wszystko było jak zawsze: za niedużą zieloną łączką, przez którą biegła piaszczysta droga, rósł sosnowy las, porośnięty po brzegach leszczyną. Lekki wietrzyk poruszał trawą i liśćmi, grał gdzieś konik polny i bzyczały muchy. Nic więcej. A jednak Kłoska widziała teraz, w jaki sposób konik polny łączy się z niebem i co trzyma leszczyny przy leśnej drodze, Widziała też więcej. Widziała siłę, która przenika wszystko, rozumiała jej działanie (s. 24–25).

Według Anny Chudzińskiej-Parkosadze poród jest również odniesieniem do Lilith jako archetypicznej wiedźmy. Kłoska przekroczyła granicę życia i śmierci, co było inicjacją, wejściem w sferę niedostępną dla przeciętnego człowieka:

> Opis stapiania się Kłoski z energią Magna Mater jest oddemonizowaniem także mitologemu Lilith. Pozostaje ona znakiem buntu, sprzeciwu wobec męskiej dominacji i przemocy, wyrazem niezależności, wolności, źródłem życiodajnej i seksualnej siły, ale przestaje być morderczynią, uwodzicielką i mścicielką[690].

Wcześniej bohaterka czerpała wiedzę podczas łączenia się z mężczyznami, jednak była to wiedza ludzka, ograniczająca się jedynie do życia mieszkańców wsi i ich świata:

> Wiedza, którą się tylko obrasta, niczego w człowieku nie zmienia albo zmienia go jedynie pozornie, z zewnątrz, jego ubranie zmienia się na inne. Ten zaś, kto uczy się poprzez branie w siebie, przechodzi nieustanne przemiany, ponieważ wciela w swoją istotę to, czego się uczy.
>
> Kłoska więc, poprzez branie w siebie cuchnących, brudnych chłopów z Prawieku i okolic, stawała się nimi, bywała spita tak samo jak oni, tak samo jak oni przestraszona wojną, tak samo jak oni podniecona. Mało tego, biorąc ich w siebie za gospodą w krzakach, Kłoska brała w siebie ich żony, ich dzieci, ich drewniane, duszne i cuchnące domki wokół Chrabąszczowej Górki. Poniekąd brała w siebie całą wieś i każdy we wsi ból, i każdą nadzieję (s. 17).

Już przed połączeniem się z prastarą kobiecością, Kłoska wiedziała więcej, czuła więcej niż inni, „uczyła się poprzez przyswajanie z zewnątrz do wewnątrz”[691]. Kontakt z mężczyznami dawał jej jednak ograniczoną wiedzę. Po spotkaniu z Boginią, Kłoska miała dostęp do wiedzy naturalnej, pierwotnej i ukrytej przed ludźmi. Dzięki niej otrzymała zwierzęta z różnych poziomów kosmicznych, charakterystyczne dla pradawnych bogiń. Pod dachem zamieszkały sowa i kania, natomiast w kuchni przy

[689] Tamże, s. 48.
[690] A. Chudzińska-Parkosadze, *Obraz kobiet w powieści Olgi Tokarczuk Prawiek i inne czasy*, *Kobieta w oczach kobiet. Kobiece (auto)narracje w perspektywie transkulturowej,* red. J. Frużyńska, Warszawa 2020, s. 116.
[691] Tamże.

palenisku, czyli w centralnej części domu, zadomowił się wąż[692], Lasoń-Kochańska uzasadnia, że „Źródło odzyskanej kobiecości musi być prastare, skoro znosi nawet odwieczną nieprzyjaźń między niewiastą a wężem”[693]:

> Najdłużej oswajała Kłoska węża. Wystawiała mu codziennie mleko, a miseczkę przesuwała coraz bliżej wnętrza domu. Wzięła go na ręce i chyba zawróciła mu w głowie swoją ciepłą skórą, która pachniała trawą i mlekiem. Wąż owinął się jej wokół ramienia i złotymi źrenicami wpatrywał się w jasne oczy Kłoski. […] Złotys zakochał się w Kłosce. […] Kiedy Kłoska brała go na ręce, wydawało mu się, że on, zwyczajny gad, zmienia się w coś zupełnie innego, w coś niezwykle ważnego. […] Kiedyś przyniósł jej jabłko i kobieta podniosła je do twarzy, śmiejąc się, a jej śmiech pachniał obfitością. – Ty kusicielu – mawiała do niego pieszczotliwie. […] Nosiła go na szyi niby srebrny łańcuch, przepasywała nim biodra, zastępował bransolety, a nocą, gdy spała, przyglądał się jej snom i ukradkiem lizał uszy (s. 70–71).

Kłoska obcowała z pierwotnym męskim pierwiastkiem – Zły Człowiek, który pachniał „jak drzewo, jak mech, jak sierść dzika, jak futro zająca” (s. 195) i był „obcy i ludziom, i zwierzętom” (s. 71) przerażał Koskę przez jego zezwierzęcenie i umiejętność zabijania:

> Kiedy pozwalała mu wejść na siebie, wiedziała, że nie spółkuje z człowiekiem. [...] Kiedy to do niej docierało, ogarniał ją strach, ale i podniecenie, że oto i ona sama zamienia się w łanię, w lochę, w klępę, że jest niczym więcej niż samicą, jak miliardy samic na świecie (s. 195–196).

Mimo przerażenia Kłoska nie mogła mu się oprzeć i próbowała zdobyć nad nim władzę[694]. Kiedy od niej odchodził, śledziła go, chciała znaleźć jego kryjówkę, ponieważ wtedy „miałaby nad nim większą władzę, bo w miejscu ukrycia zwierzę czy człowiek ukazuje słabe strony swej natury” (s. 197). Drugim kochankiem Kłoski był arcydzięgiel, „reprezentujący płodność i życie, a więc wartości matriarchalne”[695]. Gdy bohaterka urodziła córkę, w izbie pachniało arcydzięglem, „a koło kobiecego wtajemniczenia zamyka się. Odtąd kobieta sama stanie się Boginią i powtórzy los Demeter”[696].

Wychowywała swoje jedyne dziecko z dala od wsi, mieszkając w lesie. Kłoska lubiła jedynie Florentynkę i Izydora. Staruszka była postacią, która „zwariowała

---

[692] Wąż i sowa są atrybutami Lilith (zob. E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, dz. cyt., s. 42). „Z obrazem Lilith łączą Kłoskę także inne mitologemy: drzewo, sen, martwe niemowlę. Według sumeryjskiej mitologii Lilith zamieszkiwała w drzewie kosmicznym zwanym huluppa. Mitologem kosmicznego drzewa został połączony w tym wypadku przez Tokarczuk z główną funkcją Lilith – uwodzeniem mężczyzn i spółkowaniem z nimi podczas snu (A. Chudzińska-Parkosadze, dz. cyt., s. 115–116).
[693] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają...*, dz. cyt., s. 47.
[694] Tamże, s. 48.
[695] Tamże.
[696] Tamże.

niepostrzeżenie" (s. 59). Florentynka za wszystkie swoje nieszczęścia obwiniała Księżyc, opiekowała się porzuconymi zwierzętami, z którymi potrafiła rozmawiać za pomocą wysyłania obrazów. By ukoić ból i samotność staruszki, Kłoska uznała ją za swoją matkę i babkę swojej córki: „«Nie masz matki, Kłosko, a twoja córka nie ma babki, czy tak?» Tak — odpowiedziałam. A on na to: «Jest we wsi dobra, samotna kobieta, którą skrzywdziłem, już nawet nie wiem, dlaczego. Ona nie ma dzieci ani wnuków [...]»" (s. 118). Z narracji nie wynika, czy Kłoska rzeczywiście rozmawiała z Księżycem, czy kierowana ludzkim odruchem, chciała ulżyć samotnej kobiecie w jej samotności. Od tamtego momentu kobiety dbały o siebie wzajemnie i traktowały się, jakby należały do jednej rodziny.

Z kolei Izydor był chłopcem w tym samym wieku, co Ruta, którego niepełnosprawność wykluczała z życia mieszkańców wsi. Kłoska, będąc odtrąconą przez lokalną społeczność[697], czuła się najlepiej wśród osób również wykluczonych, innych. Gdy Izydor został wysłany do domu starców, tylko Kłoska go odwiedziła, zresztą w chwili jego śmierci. To wydarzenie świadczy o tym, że bohaterka pełniła również funkcję przewodniczki, opiekującej się duszami zmarłych i pilnującej, by poszły dalej i zaznały spokoju:

> Kłoska nachyliła się nad Izydorem i szepnęła mu do ucha:
> — Idź i nie zatrzymuj się w żadnym ze światów. I nie daj się skusić na powrót.
> Siedziała przy ciele Izydora, aż je zabrali. Potem pozostała przy jego łóżku całą noc, cały dzień i bezustannie mamrotała. Poszła sobie dopiero wtedy, gdy upewniła się, że Izydor odszedł na zawsze (s. 292).

W relacji między Kłoską a jej córką Rutą widać wyraźne nawiązanie do mitu Demeter i Kory[698]. Kiedy Ukleja uległ prośbom narzeczonej, przyszedł do Kłoski i poprosił ją o pobłogosławienie jego związku z Rutą, matka nie chciała oddać swojej córki mężczyźnie, ponieważ „świat Uklei przybiera znaczenie krainy zmarłych"[699]. Kłoska wiedziała, że nie będzie dobrym mężem. Jednak, widząc upór córki, postawiła mu warunek: „Od października do końca kwietnia jest twoja. Od maja do września – moja" (s. 199). W tej scenie następuje odwrócenie oryginalnego mitu, w którym to Zeus określał podział czasu, w którym Kora mogła przebywać z matką:

[697] „Kiedy szły z matką przez wieś, Ruta czuła, że wszyscy im się przyglądają. Kobiety przysłaniały od słońca oczy, a mężczyźni ukradkiem spluwali. Matka nie zwracała na to uwagi, ale Ruta bała się tych spojrzeń" (s. 120–121).
[698] Zob. A. Chudzińska-Parkosadze, dz. cyt., s. 124; G. Lasoń-Kochańska, *Kora, Demeter i inne...*, dz. cyt., s. 189–200.
[699] Tamże, s. 124.

> Los Kory-Persefony zależy od woli walczących między sobą o władzę bogów-mężczyzn. Zeus, ojciec Kory-Persefony, oddaje swą córkę za żonę Hadesowi, który zarazem ją kradnie i gwałci. Oznacza to, zdaniem Irigaray, umieszczenie tego epizodu w momencie przejścia od matrylinearności do patrylinearności[700].

W interpretacji Tokarczuk Kłoska zastępuje patriarchalnego boga i to ona decyduje o losie swej córki. Dzięki macierzyństwu i bliskości natury bohaterka stała się archetypem Matki Natury[701] i Wielkiej Bogini:

> Kłoska, dostępując kolejnych wtajemniczeń w naturę, staje się «tą, która wie», wiedźmą, czarownicą, ale i Boginią. [...] Wyraźnie dominuje nad rzeczywistością literacką, a jej wiedzę porównać można z wiedzą odnarratorską. Kłoska wie o zakrzywionej przestrzeni Prawieku i miejscach, w których bąbluje czas, zna przyszłe wydarzenia, również w sensie fizycznym przekracza ludzki wymiar [...][702].

Kłoska żyła na granicy świata ludzkiego, magicznego czy wręcz boskiego. Mimo wyraźnych związków z bóstwem kobiecym, posiadała również umiejętności (wizje przyszłości) i cudowne właściwości pochodzące od Boga:

> Bóg niepokoił Kłoskę także cieleśnie. Był obecny w jej piersiach, które nagle i cudownie wypełniły się mlekiem. Kiedy dowiedzieli się o tym ludzie, przychodzili ukradkiem do Kłoski i podstawiali pod sutek chore części ciała, a ona strzykała na nie białym strumyczkiem (s. 131).

Postać czarownicy i bogini w powieści Tokarczuk łączą fantastykę i realizm. Autorka za pośrednictwem fantastyki stawia pytania dotyczące kondycji kobiety. Ból i samotność umożliwiają bohaterkom odkrycie własnej animalności[703] oraz dostęp do prastarej wiedzy pochodzącej z natury.

Anna Chudzińska-Parkosadze[704] odwołała się do konferencyjnego wystąpienia Magdaleny Bednarek[705], według której postać Kłoski może być interpretowana jako wyraz feministycznej mityzacji wiedźmy oraz próba feministycznej reinterpretacji tego mitu: „Tokarczuk próbuje wyjść poza mityczne wyobrażenia o wiedźmie i wyartykułować najważniejsze jej cechy szczególnie akcentowane we współczesnym dyskursie feministycznym, tj. wewnętrzną siłę, instynkt twórczy oraz przeciwstawianie się ogólnie przyjętym normom genderowym”[706].

---

[700] K. Szczuka, *Kopciuszek...*, dz. cyt., s. 23.
[701] D. Utracka, *Chronotopia uznakowiona a metafizyka rzeczy. Wokół prozy Olgi Tokarczuk*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2003, t. 9, s.105.
[702] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają...*, dz. cyt., s. 167–168.
[703] Tamże, s. 168.
[704] A. Chudzińska-Parkosadze, dz. cyt.
[705] M. Bednarek, *Feministyczny czar wiedźmy? Wokół mitu czarownicy w polskiej prozie przełomu XX i XXI wieku*, referat został wygłoszony podczas ogólnopolskiej konferencji naukowej „Czarownice”, która odbyła się 12–13 maja 2016 r. w Chorzowie.
[706] A. Chudzińska-Parkosadze, dz. cyt., s. 112.

Olga Tokarczuk w swojej powieści stworzyła mit „z okruchów dnia codziennego, powszedniości, nadając wielką rangę każdemu ludzkiemu (ale i zwierzęcemu doświadczeniu”[707]. Ten mit powstał dzięki konkretnym archetypom: wiedźmy, Wielkiej Matki, ojca, czy domu, będącego przestrzenią sakralną[708]. Ta mityczność przejawia się m.in. w konstrukcji czasu i przestrzeni. Przykładem mitycznej przestrzeni jest młyn będący metaforą

> czasu i jego przemian, rytmu, ruchu w zamkniętym Kole Czasu, metafora losu i przeznaczenia naznaczony jest bogactwem konotacji symbolicznych, których interpretacje kosmologiczne przywołują mit o wielkim MŁYNIE ŚWIATA jako sile kosmicznej, gigantycznej Maszynie Świata[709].

„Młyn był motorem napędzającym świat, maszynerią, która wprawiała go w ruch” (s. 29) oraz mitologicznym modelem Kosmosu: „W tej strukturze górny obracający się kamień oznacza kopułę, sklepienie nieba, dolny — nieruchomy reprezentuje ziemię, zaś oś górnego kamienia młyńskiego to «AXIS MUNDI» zawias nieba wsparty o Gwiazdę Polarną”[710]. Kosmiczny Młyn związany jest z archetypem Wielkiej Matki Wszechświata, „a motyw żaren i mielenia ma dość powszechne konotacje seksualno-płodnościowe”[711]. Genowefa zostaje opiekunką młyna, kiedy jej mąż wyrusza na wojnę: „Wstawała o świcie i czuwała nad wszystkim [...] gdy wszystko działało w swój rytmiczny, hałaśliwy sposób, Genowefa czuła przepływającą nagle i ciepłą jak mleko falę ulgi. Było bezpiecznie. [Młyn] śnił jej się w nocy, pożądała go” (s. s. 28–29). Zaraz po odejściu męża, bohaterka odkryła, że jest w ciąży. Po urodzeniu córki, obsesyjnie pożądała jednego z pracowników, 17-letniego Elego, z którym nawiązała romans. Narodzenie dziecka i romans podkreślają wspomniane konotacje seksualno-płodnościowe.

Postać Genowefy, tak jak Kłoski (Lilith), można rozpatrywać w kontekście biblijnym. W tej interpretacji bohaterka staje się Ewą, której Adam (mąż) odchodzi z Raju: „Genowefa jest Ewą uwięzioną w Raju, a Kłoska – Lilith, która egzystuje na granicy Prawieku i poza nim w lesie. Genowefa reprezentuje kobietę uwięzioną w patriarchalnym świecie, podczas gdy Kłoska – naturę i macierz (w rozumieniu: pramatka, ojczyzna, prakolebka)”[712].

---

[707] G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają...*, dz. cyt., s. 167.
[708] A. Chudzińska-Parkosadze, dz. cyt., s. 113.
[709] D. Utracka, dz. cyt., s.105.
[710] Tamże.
[711] Tamże.
[712] A. Chudzińska-Parkosadze, dz. cyt., s. 119.

Inny obraz kobiecości i idei *Magna Mater*[713] można znaleźć w utworze *Anna In w grobowcach świata*. Olga Tokarczuk w powieści przedstawiła swoją reinterpretację mitu, którego motywy można znaleźć w większości pradawnych systemów religijnych – zejście bogini Inanny[714] do podziemi i jej zmartwychwstanie: „sumeryjska Inanna jest jednocześnie syryjską Aszerą, egipską Izydą, grecką Herą i Demeter, a śmierć i zmartwychwstanie bóstwa jest uniwersalnym mitem religijnym, obecnym również w chrześcijaństwie"[715]. W historii o zejściu Inanny do świata podziemnego widać też nawiązania do mitu o stworzeniu świata czy Demeter i Korze/Persefonie. Autorka umiejscowiła mit we współczesności i w miejskiej metropolii, czyli w świecie, którego codzienność uległa desakralizacji i nie istnieje w nim sfera *sacrum*:

> Bogini to młoda kobieta, którą moglibyśmy spotkać na ulicy – w modnej sukience, z tatuażem, oczami ekscentrycznie pomalowanymi drogą szminką. Dlaczego schodzi do świata podziemi? Jedna odpowiedź jest odpowiedzią, jakiej udzielają religie, w tym chrześcijaństwo: zmartwychwstałe, powracające bóstwo pozwala oswoić nasz lęk przed śmiercią, na który nie da się wymyślić żadnej tabletki. Ale Tokarczuk udziela jeszcze jednego, paradoksalnie krzepiącego, wyjaśnienia[716].

Według Olgi Tokarczuk historia sumeryjskiej bogini „stanowi pramit, z którego wypączkowały potem wszystkie młodsze mity o zstąpieniu do świata zmarłych"[717]. Autorka podjęła się „czegoś w rodzaju literackiej archeologii – ułożenia całej powieści z ocalałych fragmentów, a ponadto przeniesienia jej w możliwie największą bliskość współczesnego człowieka"[718].

W utworze losy bogini przeważnie są przedstawione z perspektywy jej powierniczki, Niny Szubur[719], dzięki której Anna In wraca do życia – Nina namówiła

---

[713] *Magna Mater* jest zwana również Wielką Boginią, Wielką Matką czy Matką Ziemią. W dawnych religiach była głównym bóstwem w panteonie. Postrzegano ją jako dawczynię wszelkiego życia, uosabiającą i macierzyństwo: „Według sporej grupy historyków religii, archeologów i antropologów kultury przejście ze zbieracko-łowieckiego paleolitu do rolniczego neolitu cechowało się rozwojem kultu Wielkiej Bogini Matki, która dawała oraz zabierała życie roślinom, zwierzętom i ludziom. Pojawienie się tej postaci w historii kultury związane było ze wzrostem znaczenia kobiet oraz symboliki kobiecej" (G. Lasoń-Kochańska, P*owrót Bogini?*, dz. cyt., s. 13).

[714] „Inanna, Królowa Nieba, bohaterka pradawnego sumeryjskiego mitu o nie znającej lęku, radosnej i silnej, zuchwałej i buntowniczej bogini miłości i wojny, która zeszła do podziemi, by zmierzyć się ze swą bliźniaczą siostrą, władczynią królestwa umarłych, i powróciła do świata żywych, łamiąc odwieczne boskie prawo" (M. Jentys, *Maria Jentys o książce "Anna In w grobowcach świata" Olgi Tokarczuk. "Twórczość", kwiecień 2007*, https://culture.pl/pl/artykul/zmartwychwstanie-bogini [dostęp: 3.03.2022]).

[715] J. Kurkiewicz, *Bogini mieszka obok*, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/190333,1,bogini-mieszka-obok.read [dostęp: 1.03.2022].

[716] Tamże.

[717] O. Tokarczuk, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2006, s. 216.

[718] Tamże, 196.

[719] Ninszubur w mitologii sumeryjskiej była posłanką i powiernicą bogini Inanny (zob. M. Bielicki, *Zapomniany świat Sumerów*, Warszawa 1966, s. 197–199).

Matkę Bogini, by uratowała Inannę. „Powieść jest zdominowana przez kobiety, a dokładniej kobiety czynu” [720], dlatego też postaci mające największy wpływ na rozwój historii są płci żeńskiej. Anna In została przedstawiona jako „współczesna kobieta, niezależna, uparta, inteligentna, charakteryzująca się wielkim sprytem”[721]. Początkowo czytelnik nie ma świadomości, że jest boginią, dopiero później udaje się odkryć prawdziwą tożsamość bohaterki.

Anna In/Inanna schodzi do świata podziemnego, by zmierzyć się ze swoją siostrą bliźniaczką, sumeryjską Ereszkigal, której imię nie pojawia się w powieści. Obie bohaterki stanowią jedność, gdy jedna umiera, druga nie może normalnie funkcjonować, ponieważ połowa jej organów przestaje działać: „Nie pracuje jej pół wątroby, serce bije tylko co drugie uderzenie, tylko pół żołądka działa, jedno płuco”[722]. Anna In i Ereszkigal są jak dwa aspekty Wielkiej Bogini, której „idea opierała się na komplementarności przeciwieństw – życia i śmierci, wzrostu i obumierania, światła i ciemności”[723]. Razem stanowią integralną całość, harmonię i równowagę, których zakłócenie niesie konsekwencje. Według Grażyny Lasoń-Kochańskiej:

> Odbiór znakomitej powieści Tokarczuk jest więc ambiwalentny, jak sama figura kobiecego bóstwa. Nie można pozostać wobec niej obojętnym, ale i nie można jej zasymilować, odwołuje się bowiem do treści psychicznych wypartych przez naszą kulturę w czasach zmierzchu Bogini. Opowieść o Innanie jest kulturowo i psychologicznie niedostępna, nie może stać się wewnątrzpsychiczną narracją współczesnej kobiety[724].

Kobiety w społeczeństwie patriarchalnym, które wyparło kult *Magma Mater*, zatraciły dwoistość natury, swoją integralną całość. Kobieta była utożsamiana przede wszystkim z macierzyństwem oraz pełniła funkcję opiekunki ogniska domowego, dlatego też musiała posiadać określone cechy, takie jak łagodność, uległość czy opiekuńczość. W patriarchalnych systemach religijnych i społecznych nie było miejsca na pełny obraz kobiecości. Powieść Tokarczuk przenosi nas do archaicznego i archetypowego podziemia „kobiecej psychiki, które spełniać musiało funkcję czarnej dziury, było miejscem, gdzie żeńska, w swoim kosmicznym wymiarze transformująca

[720] D. Kozera, *Mity odkryte na nowo – współczesny przekład mitów na przykładzie twórczości Olgi Tokarczuk i Margaret Atwood,* w: *Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze,* red. M. Karwowska, M. Grabowski. K. Żukowska, Łódź 2016, s. 170.
[721] Tamże.
[722] O. Tokarczuk, *Anna In...*, dz. cyt., s. 119–120.
[723] G. Lasoń-Kochaństa, *Powrót Bogini?...* , dz. cyt., s. 16.
[724] Tamże, s. 17.

energia jest wchłaniana i przekształcana. Do takiego oblicza kobiecości nie jesteśmy przyzwyczajeni”[725].

Olga Tokarczuk jest autorką, która w swojej twórczości wprowadza kobiecy punkt widzenia, tworzy lub reinterpretuje mitologię i opisuje losy kobiet[726], co doskonale widać w omówionych przykładach. Pisarka konstruuje uniwersum, którego centrum stanowi pierwiastek żeński, jednak nie jest to kobiecość oderwana od pierwiastka męskiego, który determinuje i często kontroluje kobiece losy.

5.6. *Prawdziwa historia Morgan Le Fay i Rycerzy Okrągłego Stołu* Krystyny Kwiatkowskiej

Jak powiedziano wcześniej, w literaturze *fantasy* i gatunkach jej pokrewnych można znaleźć wiele odniesień do przeróżnych mitologii i legend. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych Krystyna Kwiatkowska opublikowała powieść *Prawdziwa historia Morgan Le Fay i Rycerzy Okrągłego Stołu* zainspirowaną legendami arturiańskimi. Był to jeszcze etap „przedfeministyczny” polskiej *fantasy*, jednak można zauważyć liczne podobieństwa między utworem Kwiatkowskiej a omawianą wcześniej powieścią *Mgły Avalonu* Marion Zimmer Bradley. Obie pisarki dostrzegły rolę Morgan Le Fay w historii o królu Arturze oraz jej złożoną osobowość. Powieść Bradley jest odczytywana jako apoteoza kobiecości, natomiast autorka *Prawdziwej historii...* nie była jeszcze gotowa na takie docenienie pierwiastka żeńskiego, zapomnianego w cyklu o królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu.

Przypomnijmy, że kobiety w legendach arturiańskich były pomijane i przedstawiano je jako bohaterki drugo- lub trzecioplanowe. Świat króla Artura był patriarchalny, a twórcy legend skupiali się wyłącznie na heroicznych wyczynach Rycerzy Okrągłego Stołu. Bradley i Kwiatkowska zmieniły ten stan rzeczy, oddały głos bohaterkom, jednak polska autorka nie skupiła się na problematyce kobiecości.

Mit arturiański miał ogromny wpływ na rozwój literatury fantastycznej, szczególnie anglojęzycznej. Z legend o królu Arturze pochodzą archetypy rycerzy, królów, złej czarownicy czy poszukiwania magicznego artefaktu:

> Mało który mit zrobił równie wielką karierę jak opowieść o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu. Legenda, która zrodziła się w VI–VII wieku na Wyspach Brytyjskich, podówczas niemalże Ultima Thule Europy, huknęła w dzwon europejskiej i światowej kultury z potężnym impetem i wywołała taki rezonans, że ów dzwon dźwięczy do dziś dnia – a minęło

[725] G. Lasoń-Kochaństa, *Od Penelopy...*, dz. cyt., s. 138.
[726] E.I. Wejbert-Wąsiewicz, dz. cyt., s. 103.

> blisko tysiąc czterysta lat. Są ludzie, którzy nie pamiętają, jak nazywał się ojciec Zeusa – mało znajdzie się jednak takich, którzy nie wiedzą, kim był dla Artura Uther Pendragon. Są ludzie, którzy pojęcia nie mają, kim był Jozue, Gedeon, Eliasz czy Jeremiasz – ale każdy, wie kto to był Merlin[727].

Choć ten mit nie należy do naszego – słowiańskiego – kręgu kulturowego, to i tak mocno oddziałuje na wyobraźnię pisarzy, m.in. Andrzeja Sapkowskiego, który arturiańskiej legendzie poświęcił esej *Świat króla Artura*, przedstawił inną wersję *Dziejów Tristana i Izoldy*, w której narrację przejmuje służka Izoldy – Brangien, a w *Sadze o Wiedźminie* znalazło się wiele odniesień do mitycznego króla Artura. Jednak Sapkowski (chociaż słynie z inspiracji tą anglosaską legendą) nie jest jedynym polskim twórcą, który pochylił się nad tym zbiorem legend.

Prawdziwa historia Morgan Le Fay i Rycerzy Okrągłego Stołu Krystyny Kwiatkowskiej[728] wydana w 1998 roku, przedstawia legendy arturiańskie z punktu widzenia kobiety. Autorka pracowała nad nią przez 15 lat, w tym czasie na zachodzie wydano słynną powieść Marion Zimmer Bradley, jednak Kwiatkowska nie czerpała inspiracji z *Mgieł Avalonu*[729]. Można zauważyć wiele podobieństw między tymi utworami, ale, jak sama autorka *Prawdziwej...* wspomniała, postanowiła opisać legendy arturiańskie w trzech kontekstach: historycznym, legendarnym i religijnym.

Prawdziwa historia… przedstawia losy i punkt widzenia wielu osób, jednak główną postacią powieści jest Morgan Le Fey. W interpretacji legend arturiańskich pióra Kwiatkowskiej tytułowa bohaterka ma niejedno imię. Rodzice, Uther Pendragon i Igerne, podczas chrztu nazwali ją Anną, lecz jej prawdziwym imieniem, nadanym przez Merlina wywodzącego się z Fairylandu – Zaczarowanego Kraju, było Morrigan – bogini wojny[730]:

---

[727] A. Sapkowski, *Świat Króla Artura*, Warszawa 2021, s. 5.

[728] Krystyna Kwiatkowska (1953–2005) za tę powieść otrzymała Srebrny Glob, została nominowana do Nagrody im. Janusza A. Zajdla oraz otrzymała specjalne wyróżnienie Śląskiego Klubu Fantastyki – Śląkfę. W jej dorobku znalazły się również zbiór opowiadań *fantasy* inspirowanych legendą o Robin Hoodzie *Prosto z Sherwood*, zbiór hinduskich anegdot *Jak rozmawiać z idiotą* oraz wybór cytatów politycznych *Polska jabłoń demokracji*. Zob. http://krystyna-kwiatkowska.freecluster.eu/?i=1 [dostęp: 2.02.2022].

[729] Zob. tamże; K. Kwiatkowska, *Prawdziwa historia Morgan Le Fay i Rycerzy Okrągłego Stołu*, Warszawa 1998, s. 203.

[730] W mitologii celtyckiej Morrigan wraz z Badbem i Machą była jedną z trzech bogiń wojny. Razem nazywały się Mórrígna. W niektórych wersjach mitu Morrigan jest małżonką irlandzkiego boga ojca Dagdy. Przepowiedziała mu, że Fomorianie zaatakują Tuathah De Danann w Mag Tuired. Morrígan był zmiennokształtna, mogła przybrać postać starej wiedźmy, pięknej dziewczyny lub czarnej wrony. Dzięki swoim mocom podczas bitwy wybierała, kto będzie żył, a kto umrze. Przybierała postać kruka zabierała ofiary wojny. Czasami pojawiała się jako kobieta, piorąca ubrania potępionych w rzece. Morrígan nawiązała relację z Cúchulainnem, w której miłość przeplatała się z nienawiścią. Bogini ofiarowała mu się, jednak ten jej nie poznał. Później pod postacią kruka przepowiedziała mu śmierć (zob. G. Matson, *Celtic Mythology A to Z*, red. J. Roberts, New York 2010, s. 84–85).

> – Imię twej córki, pani, będzie sławne jak imiona królów i najdzielniejszych rycerzy. Nie przyniesie jej to szczęścia, ale też i nie o szczęście chodzi w życiu ludzi śmiertelnych. Imię zaś owo jest Morrigan.
> – Bogini wojny... – szepnęła matka.
> – W czasie wojny zrodzona, wojnę i niepokój przyniesie światu. Ale też i nadzieję, która zawsze z zamętu się rodzi[731].
>
> Wiedziała dobrze [Igerne – L.W.], że starzec wyjawił jej prawdziwe imię dziewczynki. Nie mogła jednak nadać go dziecku na chrzcie świętym. Brzmiało jak sama esencja pogaństwa. Morrigan, najkrwawsza z bogiń wojny, ta, która pod postacią czarnego kruka wieści śmierć bohaterom, a przybrawszy wygląd kobiety, oddaje się im, niczym sprzedajna dziewka, po lasach i na rozstajnych drogach (s. 14).

Anna była bliźniaczą siostrą Artura, jednak rodzeństwo zostało rozdzielone zaraz po porodzie. Merlin pomógł Utherowi Pendragonowi, Smokobójcy, pokonać pierwszego męża Igerne, Hoela – diuka Gorlois. Pendragon obiecał za to oddać swojego syna magicznemu ludowi. Matka Anny zaszła w ciążę w wyniku gwałtu – Uther przyszedł do jej komnaty, a dzięki czarom wyglądał jak diuk Gorlois. Igerne była nieświadoma tego, co się działo oraz nie wiedziała, że zaraz po porodzie jedno z jej dzieci, to, które rzeczywiście kochała, zostanie jej odebrane.

Anna była ciemnowłosa i silna, podobna do Smokobójcy, natomiast Artur, delikatny blondyn, przypominał diuka Gorlois. Igerne nie kochała swojej córki, ponieważ, według niej, była córką Uthera:

> Jesteś córką Uthera, myślała, i to podobieństwo nie jest twoją winą. Czemu nie mogę ci go po prostu przebaczyć? A jednak nie mogę, córeczko. Zrozumiesz to może kiedyś, jeśli z twojego bólu także urodzi się córka, twoja kopia, twoja rywalka i twoja pewność, że każde cierpienie odnowi się w przyszłości i będzie odnawiać tak długo, jak morze nie przestanie kruszyć skały u stóp Tintagelu, a pioruny kąsać jego północnej wieży (s. 11).

Oszukana Igerne „nie czuła się matką, tylko narzędziem w rękach jakichś potężnych sił, którym spodobało się tak, a nie inaczej pokierować ludzkimi losami" (s. 13). Życiem bohaterów powieści Kwiatkowskiej kieruje los i przeznaczenie, na który nie mają żadnego wpływu. Ludzie Zaczarowanego Kraju, tacy jak Merlin, próbowali uchronić starą wiarę i tradycję, scalić pogaństwo i chrześcijaństwo: „Królestwo Logres, ostateczne spełnienie, pojednanie dawnej Bogini z nowym Bogiem, poezji z rzeczywistością, ducha z materią" (s. 54). Brytanii zagrażały najazdy Saksonów, którzy palili wszystko na swojej drodze, a religia chrześcijańska, tak jak w powieści Bradley, wypierała kult Wielkiej Bogini.

[731] K. Kwiatkowska, *Prawdziwa historia Morgan Le Fay…*, dz. cyt., s. 13. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania, a numery stron są podane w nawiasie.

Wychowaniem Anny zajął się Merlin, który uczył ją czarów i zaklęć. Dziewczynka odrzuciła chrześcijaństwo, religię matki, w której kobiety były podporządkowane woli mężczyzn. Początkowo jej edukacją zajmował się mnich Giraldus[732], który „pragnął jej zaszczepić [...] pragnienie męczeństwa, którym sam gorzał [...] snuł opowieści o świętych męczennikach, osobliwie zaś o dziewicach, które [...] nie chcąc sprośnemu mężczyźnie oddać tego skarbu, który umyśliły Bogu poświęcić, cierpiały przez to srodze" (s. 16). Efekt był odwrotny. Przerażona wiarą chrześcijańską Anna, dzięki naukom Merlina, dorastała w wierze w Wielką Boginię[733].

Gdy Anna miała 14 lat, zmarł jej ojciec, który przed śmiercią uczynił ją panią na zamku Tintagel, ale nie przekazał jej królestwa: „Bierz ten zamek córko, lecz nie bierz korony. Jest za duża na ciebie" (s. 29). Nowa pani zamku szybko zyskała przychylność i miłość żołnierzy, którzy docenili jej umiejętności strategiczne i ducha walki. Anna rzucała się w sam środek bitwy, jednak nie po to, by udowodnić swoją odwagę, a dlatego, że pragnęła śmierci, „lecz wszystkie ostrza omijały ją, nie doznała nigdy nawet najmniejszego zadraśnięcia" (s. 30). Było to powodem powstawania plotek na temat jej umiejętności magicznych i czarach Merlina, które rzekomo ją chroniły.

Sława młodej dziewczyny rosła, więc pojawiało się coraz więcej kandydatów starających się o jej rękę. Jednak Anna przyrzekła sobie, że nigdy nie wyjdzie za mąż.

Krystyna Kwiatkowska w swojej powieści wykorzystała tę wersję legendy arturiańskiej, w której przyszły władca Brytanii musiał wyciągnąć miecz z kowadła, aby zasiąść na tronie Brytanii. Tylko osoba do tego przeznaczona mogła to zrobić: „Najpierw żebracy, włóczędzy i uciekinierzy, a potem już wszyscy głośno mówili o wydarzeniach w Canterbury: o tajemniczym kamieniu, kowadle i mieczu, który, według objawień miejscowego pustelnika, sam wskaże tego, któremu jest przeznaczony, przyszłego króla Brytanii" (s. 31). Anna w wieku 15 lat poddała się tej próbie, jednak bezskutecznie. Miecz wyciągnął piętnastoletni giermek, Artur, wychowany przez Hektora. Anna i Artur zbliżyli się do siebie, nieświadomi tego, że są rodzeństwem. W efekcie kazirodczego związku począł się ich syn, Mordred.

Dziewczyna nigdy przedtem nie zaznała tyle bezinteresownej dobroci od drugiej osoby. Artur był dobry, prostoduszny. Anna, jeszcze zanim dowiedziała się, że jest on

[732] Benedykt Dybowski twierdził, że kapłani „wykorzystując swą wiedzę przejęli władzę od kobiet i podporządkowali kobiety sobie i innym mężczyznom. Argumentem na rzecz takiej hipotezy jest wrogość wobec kobiet w każdej współczesnej religii i każdym Kościele" (S. Walczewska, dz. cyt., s. 107).

[733] Trzeba zarzucić pewną nieścisłość autorce, ponieważ główna bohaterka powieści w myślach zwraca się do „Boga" a nie do „Bogini".

jej bratem, postrzegała go nie jako swoje przeciwieństwo, ale dopełnienie. On był jasnością, a ona ciemnością, razem stanowili jedność:

> [...] Jego oczy były jasne [...]. I było w nich coś jeszcze, jakaś wrodzona dobroć, prawość, szczerość, trzy rzeczy, z którymi córka Smokobójcy nie miała dotąd do czynienia, lecz które rozpoznała natychmiast bezbłędnie. O Boże, pomyślała, pomyliłeś się, ten chłopak nie nadaje się na króla, on nigdy nie przejrzy w porę zdrady, kłamstwa i podstępu, bo sam nie jest do nich zdolny; to zaledwie pół człowieka, jak dzień bez nocy, światło bez ciemności. Boże, uczyniłeś mu krzywdę, stawiając w miejscu, gdzie będą się krzyżować wszystkie nici intryg, spisków, ciemnych podszeptów; zginie, jeśli go nie ochronię, ja, wychowana w ciemności... (s. 39).

W powieści Kwiatkowskiej wyraźnie podkreślony jest wątek kazirodztwa, traktowanego w pierwotnych kulturach jako nic nadzwyczajnego. Merlin, wyznawca starej wiary, mający nadzieję na unię chrześcijaństwa z kultem Bogini, uświadomił bohaterom ich pokrewieństwo i pochodzenie. Ród Anny i Artura wywodził się z zatopionego miasta Ys[734], Miasta Bogini, która „miała wiele imion, a jeździła zawsze na białej klaczy, stąd też najczęściej zwano ją Leukippą, Białokonną. Jej najtajniejsze imię brzmiało jednak Ys. W tej postaci sprawowała ona rządy ze swoim bratem... i małżonkiem zarazem, Ossirem" (s. 51).

Tradycją rodów Ys były małżeństwa między rodzeństwem. Merlin oczekiwał, że Anna i Artur będą razem sprawować rządy i wspólnie uda im się ocalić Brytanię od najazdów barbarzyńców oraz scalić starą wiarę z chrześcijaństwem. Pragnął zachować wielkość Brytanii, znaleźć złoty środek, który nie dopuści, by świat ogarnął mrok. Podkreślał, że są jak jedna dusza w dwóch ciałach: „Któż, jeśli nie brat i siostra, zrodzeni z jednej krwi, może stworzyć związek prawdziwie doskonały? Kto ściągnie z wyżyn niebiańską harmonię i zasadzi ją na ziemi, niczym prawdziwe Drzewo Życia?" (s. 52).

Związek Anny i Artura był zaplanowany, jednak nie przewidziano, że wychowanie Artura w religii chrześcijańskiej pogrzebie te plany. Młodzieniec taką

[734] Miasto Ys pojawia się w celtyckiej (bretońskiej) legendzie z VI wieku. Założycielką Ys była Dahut, córka króla Gradlona, która odrzuciła religię chrześcijańską. Jej ojciec był chrześcijaninem, więc Dahut postanowiła zamieszkać właśnie w tym mieście. Ys zostało zatopione, ale według legendy pewnego dnia wynurzy się z dna morza. Nawiązuje do motywu Wysp Szczęśliwych, czyli celtyckich zaświatów. Legenda o Ys powstała pod wpływem chrześcijaństwa. W niektórych jej wersjach Dahut pojawia się jako rozpieszczona i krnąbrna córka, która przekonała ojca do wybudowania najpiękniejszego miasta na świecie. Odbywały się tam liczne biesiady i codzienne tańce na cześć Dahut. Zatrzymywali się tam żeglarze z całego świata. Każdej nocy Dahut brała nowego kochanka, którego dusiła nad ranem. Ciała zmarłych kochanków były chowane na morzu w Zatoce Umarłych (czasami nazywanej Zatoką Żalu). W niektórych wersjach tej legendy, król Gradlon nigdy nie odkrył złych uczynków swojej córki. W innych ostrzegał go pustelnik, według którego zachowanie Dahut miało doprowadzić do zagłady, której nie mógł powstrzymać (zob. J. Gąssowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1987; G. Matson, *Celtic Mythology*, dz. cyt., s. 121–123).

relację uważał za grzech[735]. Natomiast Anna, żyjąca na pograniczu świata chrześcijańskiego i pogańskiego (magicznego), chciała związać się ze swoim bratem. Motyw kazirodztwa często pojawiał się w mitologiach świata, a legendy arturiańskie opierają się na podaniach celtyckich:

> Motyw kazirodztwa w mitach, pochodzących z różnych tradycji kulturowych, pojawia się najczęściej pośród bóstw, które nie podlegają ludzkim prawom i ocenom. W tego typu opowieściach akceptowano także kontakty seksualne osób spokrewnionych, które sprawowały władzę, zwłaszcza jeżeli uważano, że mają one pochodzenie boskie, co wpływało wręcz na podniesienie ich autorytetu oraz zachowanie władzy w obrębie rodziny. Warto zauważyć, iż według podań w początkowych stadiach rozwoju ludzkości stosunki między ludźmi miały taki właśnie charakter, a echa tego „pierwotnego chaosu" można odnaleźć w mitologiach kosmogenicznych i teogonicznych, gdzie przedstawianie incestu miało charakter naturalny, a wręcz naiwny. W początkach epoki historycznej kazirodztwo było już jednak piętnowane, zakazane i wzbudzało odrazę. [...] W mitach powiązanie zakazu incestu wiąże się ze sferą sacrum, gdzie jest ona niedostępna i zakazana dla człowieka, nie przynależy do porządku ludzkiego i stanowi granicę, której człowiek pod groźbą poważnych konsekwencji nie powinien przekraczać[736].

Świadomi swojego prawdziwego pochodzenia, bohaterowie nie mogli zapomnieć o ich miłości o tym, co ich połączyło: „Anno, ja także nie pokocham innej kobiety. Pozostanę ci wierny duchem, choć nie ciałem" (s. 56). Artur odrzucił pomysł małżeństwa z Anną, odtrącił ją jako kochankę, co było przyczyną jej powolnej transformacji. Anna z czasem stała się prawdziwą Morgan Le Fay, Morrigan – boginią wojny, która doprowadziła do starcia Artura z Mordredem (zwanym również Anirem).

Kwiatkowska przedstawiła Morganę, która odrzucona przez ukochanego, stała się żądną zemsty złą czarownicą. Z czasem jej niechęć do brata rosła, ponieważ „byli wspólnikami w grzechu, lecz nie w karze" (s. 58). Artur skupił się na walkach z barbarzyńcami, kiedy ona nieszczęśliwe wyszła za mąż za starca, Uriensa, którego nienawidziła: „Jakie to łatwe — pomyślała — grzech lędźwi odkupić mieczem, wojenną chwałą, tronem, miłością poddanych... Boże, czemu uczyniłeś mnie kobietą?!" (s. 58).

Narzędziem jej planu miał być jej syn, „kochała go i nienawidziła zarazem. Okazał się niedobrą kopią Artura, a widoczne podobieństwo podkreślało różnice. Było w tym chłopcu coś takiego, że nawet jako niemowlę wyglądał mniej niewinnie niż jego

[735] Chrześcijaństwo uznało kazirodztwo za grzech śmiertelny na równi z zabójstwem. U podstaw średniowiecznej nauki dotyczącej kazirodztwa leżały trzy wielkie tradycje: rzymska, judaistyczna oraz tradycja germańska (zob. A. Pieniądz, *Kazirodztwo w społeczeństwie wczesnego średniowiecza*, „Przegląd Historyczny" 2007, nr 98/3, s. 351).

[736] I. Morozow, *Kazirodztwo – tabu w kulturze i jego przedstawienia w kinie*, w: *Seksualność w zwierciadle humanistyki. Tom Pokonferencyjny*, red. A. Ponikowska, K. Kwiatkowska, M. Kowalczyk, K. Szurkowska, U. Trybuś, Poznań 2012, s. 64–65.

ojciec na progu męskiego wieku" (s. 57). Morgana szkoliła Mordreda i manipulowała nim tak, by ten zabił Artura. Dzięki temu mieli razem objąć władzę. Choć w rzeczywistości to ona byłaby prawdziwą władczynią. W przeciwieństwie do Bradley, polska autorka podkreśliła złe uczynki głównej bohaterki, przez co ta stała się antagonistką króla Artura, którą kierowała chęć zemsty na byłym kochanku, a nie chęć uratowania wiary w Boginię.

Artur postanowił poślubić Ginewrę, przepiękną delikatną blondynkę, nazywaną przez poddanych Białym Duchem, było „to jedno z imion Rhiannon[737], królowej dawnych bogów. Widać mają ją tu za boginię albo i jeszcze coś lepszego" (s. 61). Królowa dopóki nie wdała się w romans z Lancelotem, była kochana przez swoich poddanych: „Na pierwszy rzut oka było widać, że to urodzona władczyni; władczyni nie państw, ale serc. Tej władzy nie trzeba udowadniać w bitwach. Ginewra miała ją od zawsze" (s. 63). Królową rozpieszczał ojciec, który spełniał jej wszystkie zachcianki i traktował jak boginię:

> Była jedyną córką Leodegrance'a, który ubóstwiał ją całkiem jawnie; miewał nawet sny, w których widział jej posąg w jakiejś gigantycznej rzymskiej świątyni obok pomniejszonego nieco i pozbawionego twarzy posągu jej boskiego małżonka, cezara. Wstydził się trochę tych snów, tak mało chrześcijańskich, ale czasami też po cichu zadawał sobie pytanie, czy całe chrześcijaństwo nie jest warte funta kłaków, skoro nie pozwala jego ukochanej córce zająć należnego jej miejsca (s. 64).

Choć Ginewra w powieści Kwiatkowskiej uosabia gorliwą chrześcijankę, nie powstrzymało jej to od wdania się w romans z Lancelotem z Jeziora. Królowa nie kochała swojego męża, choć początkowo liczyła, że uda to się zmienić. W swojej próżności i uwielbieniu władzy, Ginewrze bardziej zależało na byciu królową, niż kochającą żoną: „Ginewra nie kochała Artura. Kochała natomiast jego sławę, miłość poddanych i legendę, która otaczała go tajemniczą mgiełką boskości. A także, co tu ukrywać, kochała koronę i tytuł królowej. Na każdym innym miejscu czułaby się źle (s. 65)". Artur szanował swoją żonę i liczył się z jej zdaniem, jednak również nie mógł jej pokochać. Początkowo stracił dla niej głowę, ale nie była to prawdziwa miłość: „Ginewra wydawała mu się jakąś cudowną, kruchą i niezmiernie delikatną rośliną,

[737] Rhiannon była walijską księżniczką, żoną króla Pwylla i matką Pryderi. W jednej z opowieści z walijskiego *Mabinogion* jej syn Pryderi w tajemniczy sposób zniknął zaraz po urodzeniu. Rhiannon została oskarżona o zabicie go. Za karę Pwyll zmusił ją, by witała wszystkich gości przy bramie, wyznała swoją zbrodnię i zaniosła ich do pałacu na plecach jak koń. Jej imię zostało oczyszczone, gdy jej syn został odnaleziony cały i zdrowy. Po śmierci Pwylla Rhiannon poślubiła Manawydana. Chociaż sama nie była bóstwem, miała cechy pozaziemskie. Powiązano jej postać z boginią koni Eponą. Rhiannon posiadała również zdolności magiczne. Powiadano, że śpiew jej ptaków budzi zmarłych, żyjących zaś usypia, dlatego Rhiannon była także boginią nekromancji (zob. G. Matson, dz. cyt., s. 97).

nieledwie kwiatem paproci, który przez przypadek dostał się w jego ręce" (s. 66). Bezpłodność królowej okazała się największym problemem w ich związku (pomijając romans królowej z rycerzem).

Anna początkowo myślała, że Ginewra i Artur są szczęśliwą parą: „W jej oczach, zaślepionych żalem i zazdrością, [Artur – L.W.] był po prostu tym wszystkim, czym sama nie mogła być. Osiadł na własność ich wspólny los i wyżerał zachłannie całe zapasy szczęścia przeznaczonego dla nich obojga" (s. 66). Odrobiny szczęścia zaznała w ramionach kochanka, Guiomara, lecz nie trwało to długo. W wyniku intrygi Ginewry i Lancelota, musiała opuścić Camelot. Królowa oskarżyła siostrę króla o próbę otrucia męża:

> – Jest nie tylko trucicielką. Jest także czarownicą. Czy wiesz, że zmusiła czarami swojego królewskiego brata, by żył z nią jak mąż z żoną? Wiesz, że urodziła mu bękarta i czeka teraz, by przeklęty gówniarz dorósł i zagarnął koronę swego ojca? Twoja Anna... [...]
> – Nie Anna. Morgan le Fay. Jeszcze o mnie usłyszycie.
> Wydała z siebie dziki okrzyk, rozrzuciła szeroko ramiona, z jej palców trysnęły błękitne iskry i zniknęła sprzed oczu zebranych. [...] Morgan le Fay stała się diabłem (s. 85–86).

W interpretacji Kwiatkowskiej Morgan Le Fey została przedstawiona jako kobieta nieszczęśliwa i odtrącona przez ukochanego, co stało się przyczyną jej przemiany. Po ucieczce z Camelotu dzięki czarom stworzyła krainę Val Sanz Retor, ukrytą we mgle, która miała być schronieniem dla wszystkich cierpiących z powodu miłości: „Byli jednak tacy, którym współczuła: nieszczęśliwi kochankowie. [...] Niechże więc to miejsce stanie się ich domem, pomyślała Morgan le Fay [...]. Ogarnęła wzrokiem swoje dzieło i stwierdziła, że jest dobre" (s. 89). Mieszkańcy magicznej doliny nazywali czarodziejkę Panią Dobrej Śmierci. Stworzone przez nią miejsce przyniosło jej chwilowe ukojenie, dopóki Lancelot nie zniszczył jej dzieła. Od tamtej pory Morgan le Fay coraz mniej przypominała czarodziejkę. Bohaterka miała wiele imion, które określały jej czyny. Powoli stawała się Morrigan, boginią wojny, aż w końcu, zaślepiona chęcią zemsty, doprowadziła do bitwy między Arturem i Mordredem, w wyniku której obaj zginęli. Po bitwie czarodziejka wraz z umierającym Arturem udała się do Avalonu, obiecując ukochanemu, że kiedyś powrócą: „A jeśli przyjdzie kiedyś taki czas, wrócimy na ziemię i jeśli zachcesz, znów skrzyżujemy miecze, ty będziesz światłem, ja ciemnością, ty słońcem ja księżycem [...]" (s. 201). Jednak to nie Avalon powróci do świata, lecz świat zbliży się do Avalonu.

Morgan miała świadomość, że to ona uczyniła Artura wielkim i dzięki niej zostanie zapamiętany. Zaakceptowała swoją rolę antagonistki w historii Artura, co jest

znaczące dla wymowy powieści Kwiatkowskiej. W przeciwieństwie do *Mgieł Avalonu*, w polskiej powieści nie ma apoteozy kobiecości oraz podkreślenia roli Wielkiej Bogini w życiu społeczności. Rolą Morgan La Fey było stworzenie legendy o królu Arturze i jego Rycerzach Okrągłego Stołu, ponieważ każda wielka historia potrzebuje odpowiedniego antagonisty. W świecie, w którym zaczynał dominować patriarchalny porządek i religia chrześcijańska, kobieta postrzegana była jako ucieleśnienie zła i wszeteczności. Czarodziejka posiadała wiedzę i władzę, była też wolna, nikomu nie podlegała, co budziło niechęć i niekiedy przerażenie wśród wyznawców nowej wiary. Dlatego też była idealną antagonistką króla Artura – była jego przeciwieństwem pod każdym względem.

5.7. *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny* i *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny* Anny Brzezińskiej

W polskiej fantastyce XXI wieku niezwykle popularne stały się odniesienia do postaci i wydarzeń mitologicznych, zwłaszcza do mitologii słowiańskiej, co zaowocowało rozkwitem omówionego wcześniej gatunku – słowiańskiej *fantasy*, która opiera się na materiale etnograficznym, zwłaszcza demonologii. Jak przypomina badaczka: „Jednym z najbardziej rozpowszechnionych w folklorze oraz literaturze polskiej i rosyjskiej jest motyw wrogiego demona żeńskiego Leśnej Baby, która do baśni przeniknęła jako Baba Jaga. Ten wizerunek czarownicy jest jednym z najpopularniejszych w literaturze *fantasy*”[738], pojawia się m.in. w opowiadaniach Anny Brzezińskiej[739]. Babunia Jagódka została przedstawiona jako niezbyt urodziwa staruszka z wielką brodawką na czubku haczykowatego nosa, mieszkająca w domku w środku lasu. Mimo swojego wieku, lubi urozmaicać sobie czas z wędrownymi pachołkami, a dzięki zaklęciu „piękna-i-młoda” zmienia się w czarnowłosą piękność. W charakterze środka lokomocji używała sztachety, która, w ostateczności, mogła posłużyć jako straszliwa broń:

> Bitewne oporządzenie wiedźmy składało się ze sztachety, stanowiącej użyteczny środek lokomocji, a w potrzebie straszliwą broń, sękatej laski, którą również potrafiła nieźle porachować, worka przypominającego żebraczą sakwę, gdzie po starciu pakowano zdobycz, oraz zaklęcia „piękna-i-młoda”. Zwłaszcza to ostatnie rozwiązywało języki obcym –

[738] J. Pamięta-Borkowska, *Polskie i rosyjskie myślenie mityczne na podstawie słowiańskiej literatury fantasy*, „Acta Polono-Ruthenica” 2011, nr XVI, s. 154.
[739] Postać Babuni Jagódki pojawia się w dwóch zbiorach opowiadań: *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny* (2002) i *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny* (2010).

> bo tubylcy bardzo dobrze wiedzieli, że kruczowłosa piękność jest w istocie tą samą wiedźmą o haczykowatym nosie i z nieodłączną kapką na czubku nosa, i traktowali ją z należytym respektem, znaczy się, jak wściekłego psa, który w każdej chwili może ugryźć[740].

Babunia Jagódka nie jest postacią jednoznacznie pozytywną. Protagonistka reprezentuje wiejskie środowisko, ze wszystkimi jego wadami i zaletami:

> Bohaterka Brzezińskiej czuje się stara i zmęczona swoją długowiecznością. Pomaganie miejscowej ludności nie stanowi jej nadrzędnego celu, ponieważ skupia się w swych działaniach na własnej osobie. Cechuje ją nadmierny seksualizm, okrucieństwo, obojętność dla ludzkiego nieszczęścia oraz egoizm[741].

Choć Babuni zdarzają się nawet akty heroizmu, jak uratowanie całej wioski, to motorem jej działań są pobudki egoistyczne. Bohaterka nie lubiła zmian, dlatego zależało jej na zachowaniu porządku w miejscu, w którym mieszka.

Anna Brzezińska w dwóch zbiorach opowiadań, *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny* (2002) i *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny* (2010), przedstawiła własną interpretację Baby Jagi, która:

> stale używa czarów, zarówno w dobrych, jak i złych intencjach. Ponadto posiada elementy charakterystyczne dla czarownic z opowieści ludowych, tak więc lata na sztachecie wyrwanej z płotu, miotle lub innych przyborach; przepowiada przyszłość za przeniesienie przez płynącą wodę; uprawia seks z kozłem itp. Można powiedzieć, że kreacja Babuni Jagódki odpowiada wizerunkowi wioskowej czarownicy w polskiej tradycji ludowej[742].

Akcja jednego opowiadania Anny Brzezińskiej skupia się na rusałce, czyli postaci często pojawiającej się w literaturze pięknej, zainspirowanej motywami słowiańskimi, między innymi w *Świteziance* Adama Mickiewicza: „Rusałki – demony dusz dziewczęcych niebezpieczne dla ludzi, zapewne tożsame z wiłami Słowian bałkańskich"[743]. Były to stworzenia zamieszkujące na ogół jeziora lub rzeki, natomiast w opowiadaniu Brzezińskiej rusałki mieszkały w źródełkach, górskich pieczarach i w starych, potężnych drzewach, rosnących przy rozstajach, uroczyskach albo w miejscu gwałtownej i brutalnej śmierci człowieka.

Rusałka na początku opowiadania posiadała niezwykle jasną, niemalże białą, karnację, była wysoka, chudziutka z długimi srebrzystymi włosami, ubrana w lekkie giezełko i kryształowe trzewiczki. Zamieszkiwała stary jesion do momentu, gdy Paszko,

---

[740] A. Brzezińska, *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny,* Warszawa 2010, s. 12.
[741] E. Rudolf, *Obecność słowiańskiego folkloru we współczesnej polskiej literaturze fantastycznej*, w: *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI-XXI wieku,* red. I. Rzepnikowska, Toruń 2009, s. 202.
[742] Tamże, s. 208–209.
[743] A. Gieysztor*, Mitologia Słowian*, dz. cyt., s. 263

prosty i poczciwy drwal, ściął go przypadkowo, a bezdomną rusałkę postanowił przygarnąć i się z nią ożenić. Rodzina drwala nie była zadowolona z takiej kandydatki na żonę, nie dość, że była magicznym stworzeniem, to jeszcze swoją urodą wśród kobiet wzbudzała niepohamowaną zazdrość.

Paszko uparł się, że poślubi rusałkę, chociaż ona nie wyraziła na to zgody. Oczekiwał od niej, że będzie posłuszną żoną, pomagającą w gospodarstwie i usługującą mężowi. Chciał, żeby „była jak inne baby, jeno od onych lepsza”[744]. Boginka była bezbronna, cały czas płakała i nie radziła sobie z podstawowymi obowiązkami domowymi.

Babuni Jagódce kierowanej ciekawością a nie chęcią pomocy, udało się rusałkę zmienić w człowieka dzięki specjalnej miksturze. Jednak samo stworzenie, świadome swojej odmienności od świata ludzi, było nieszczęśliwe i niezadowolone ze swej zmiany. Oprócz zmiany fizycznej, nastąpiła również zmiana psychiczna. Rusałka pogodziła się z losem i świadoma tego, że po zamążpójściu będzie panią domostwa, zaczęła walczyć o swoje z siostrą Paszka, Honorcią. Straciła rusałczą wolność, jednak nie chciała, by Honorcia nią poniewierała, więc wykorzystując uczucie, jakim darzył ją Paszka, podburzała go przeciwko własnej siostrze. W Wilżyńskiej Dolinie kobiety były podporządkowane mężczyznom, jednak nie znaczyło to, że nie miały nic do powiedzenia. Sprytnie potrafiły nimi manipulować tak, by osiągnąć swój cel. Honorcia potrafiła udobruchać ojca, natomiast rusałka miała niewątpliwy wpływ na Paszka, który jako jedyny syn, miał wszystko odziedziczyć. Gdy Honorcia złamała nogę, rusałka zaczęła zajmować się obejściem:

> Wprawdzie nadal nie garnęła się do gospodarskiej roboty, a co w ręce wzięła, to jej przez palce przeciekło, ale do rozkazywania dryg miała jako rzadko. Szparko porozdzielała zajęcia między najemne baby i parobków, a potem tylko chodziła po podwórzu i włosy grzebykiem gładziła[745].

Oprócz wydawania rozkazów, rusałka potrafiła też przygadać każdemu, język miała cięty. Z zapłakanej rusałki zmieniła się w pewną siebie dziewczynę, która wykorzystując swój urok osobisty, potrafiła zawalczyć o swoje miejsce i przywileje. Nawet początkowo nieprzychylny teść, zauważył, że dzięki jej umiejętności – rusałka wiedziała, w jakim stanie są drzewa i które można ściąć – może być pożyteczna. Później „rusałka z Paszkiem po lasach biegała i z każdym dniem wydawała się

[744] A. Brzezińska, dz. cyt., s. 281.
[745] Tamże, s. 304–305.

krąglejsza, bardziej rumiana i swojska”[746]. Rusałka nie miała wpływu na to, co się z nią stało, nikt nie liczył się z jej zdaniem i, oprócz Paszki, wszyscy traktowali ją jak obcą, jak „rusałczy pomiot” oraz chcieli ją wypędzić. Dziewczyna straciła swoją tożsamość, nauczyła się funkcjonować w nowej rzeczywistości, jednak była nieszczęśliwa – zatraciła siebie. Już nie była rusałką, tylko żoną Paszki: „Tedy nie będę już płakać. I będę taka, jak zechciał, skoro inaczej mnie nie ma”[747].

Powieściami, które łączy słowiańską *fantasty* i historię alternatywną są te należące do omówionego wcześniej cyklu *Kwiat paproci* Katarzyny Bereniki Miszczuk, w którym postaci rzeczywiste i mitologiczne koegzystują ze sobą. Choć opowieść dzieje się w rzeczywistości, w której Polska nie została ochrzczona, więc główną religią jest słowiańskie rodzimowierstwo, to większość obywateli nie wierzy w istnienie postaci mitologicznych takich jak rusałki, płanetnicy czy południce. Są one elementem folkloru i legend. Główna bohaterka, Gosława, przekonuje się, że takie postaci rzeczywiście istnieją i żyją wśród zwykłych ludzi. Gosia przez wiele lat przyjaźniła się z rusałką, Sławą, lecz jej prawdziwą tożsamość odkryła późno. Mitologiczni bohaterowie są wszechobecni w cyklu Miszczuk, jednak nie pełnią roli pierwszoplanowej. Są nieodłącznym elementem świata przedstawionego, który kreuje w magiczny sposób rzeczywistość i ingeruje w losy ludzkie.

5.8. *Szaławiła* oraz *Oczy uroczne* Marty Kisiel

Inaczej jest w przypadku głównej bohaterki utworów należących do cyklu *Dożywocie*[748], opowiadania *Szaławiła* oraz powieści *Oczy uroczne* Marty Kisiel. Główna bohaterka, Oda Kręciszewska, była lekarką, którą bliscy nazywali Szaławiłą. Pani doktor po śmierci matki kierowana impulsem i nieokreśloną siłą, kupuje działkę na leśnej polanie znajdującej się z dala od cywilizacji. Stawia tam dom oraz znajduje pracę w pobliskiej przychodni.

Większość życia bohaterka podróżowała po świecie – nie mogąc usiedzieć w jednym miejscu. Przez wiele lat brała udział w licznych wolontariatach i programie Lekarze Bez Granic. Wydawać by się mogło, że Oda jest zwykłą kobietą po czterdziestce, której jedyną cechą charakterystyczną jest burza kręconych kasztanowych włosów, mocna budowa ciała oraz roześmiane i roziskrzone oczy.

[746] Tamże, s. 307.
[747] Tamże, s. 314
[748] M. Kisiel, *Dożywocie*, Lublin 2010; *Siła niższa*, Warszawa 2016; *Szaławiła*, Warszawa 2017; *Oczy uroczne*, Warszawa 2019.

Z biegiem akcji bohaterka odkrywa swoje prawdziwe pochodzenie: została adoptowana w wieku dwóch lat i nie jest człowiekiem, tylko wiłą. W tradycji Słowian Południowych wiły były demonami akwatycznymi, będącymi odpowiednikiem ukraińskich i białoruskich rusałek, żyjących na pograniczu bagien, wód i lasów, wywodzących się ze świata zmarłych. Ogólnosłowiańska etymologia wyrazu „wiła" wskazuje na ruchliwość. Wiłami zostawały panny lub nowo poślubione kobiety, które zmarły młodo i nie zdążyły nacieszyć się życiem. Ukazywały się jako nagie panny, oczarowujące młodych mężczyzn. Niekiedy przybierały postać łabędzia, sokoła bądź konia i zamieszkiwały lasy, góry oraz zbiorniki wodne. Miały również kontakt z chmurami czy wirami powietrznymi[749].

Oda swoje moce odkrywa dopiero po przeprowadzce do świeżo wybudowanego domu. Okazuje się, iż posiadłość bohaterki stoi na przejściu między światami, a konkretniej we wrotach do piekieł, z których pewnej nocy wychodzi półtorametrowa koza z szalikiem owiniętym wokół szyi i wadą wymowy, okazując się być czortem. Bazyl, bo tak nazywa się nieoczekiwany gość, zamieszkuje z Odą i jej trójnożną psiną, Kuleczką. Po jakimś czasie z tych samych wrót próbuje wydostać się ojciec Bazyla – diabeł, już pełnowymiarowy i z niekoniecznie dobrymi zamiarami. Konfrontacja z czortem sprawia, iż Oda odkrywa w sobie nadnaturalne zdolności, czyli m.in. umiejętność kontrolowania wiatru, oraz poznaje prawdziwą tożsamość swojego przyjaciela Rocha będącego płanetnikiem, czyli demonem kontrolującym pogodę.

W Odzie skumulowane są dwie natury: ludzka, która opiera się na wychowaniu, wykształceniu i całym dotychczasowym życiu oraz magiczna, wręcz pierwotna, którą antagonistka bohaterki, morowa panna, próbuje obrócić przeciwko głównej bohaterce i zdobyć nad nią kontrolę. W momencie, gdy ta dzika i nadnaturalna część Ody zaczyna dominować, bohaterka przestaje siebie rozpoznawać, powoli zatraca swoje ludzkie cechy, staje się wybuchowa, nie kontroluje napadów gniewu i nie jest w stanie ugasić wewnętrznej furii.

Ulega zmianie również jej fizys, wszystkie zmarszczki dookoła oczu wygładzają się, znikają wszelkie niedoskonałości, a skóra lśni nienaturalnym blaskiem:

> Przesunęła drżącymi palcami po czole, po skroniach, po szyi, dotknęła kącików oczu, ust, załamań przy nosie, szukając w popłochu zmarszczek, niedoskonałości, lekko opadających powiek, tych prawie czterdziestu trzech lat smutków i radości, łez i uśmiechów na zawsze zapisanych na skórze, w spojrzeniu, w postawie. Szukała samej siebie (s. 191).

[749] A. Gieysztor, *Mitologia Słowian,* dz. cyt., s. 226–227.

Dzięki tej stopniowej przemianie wiła uzyskuje nową moc, czyli umiejętność oczarowania mężczyzn i przejęcia nad nimi pewnego rodzaju kontroli:

> [...] ujrzała coś, czego nigdy by się nie spodziewała. Absolutne, niczym niezmącone urzeczenie. W jego oczach była wspaniała, jedna, jedyna, a on był cały jej. [...] Przesłaniała mu cały świat, a może i nawet wszechświat. Dla niej skoczyłby w ogień [...]. Gdy tak mimowolnie chłonęła ten zachwyt, pojęła, że miała nad Krzysiem władzę – bezkresną, uskrzydlającą, upajającą... [...] Potworną (s. 189).

Choć w powieści dochodzi do konfrontacji z antagonistką, czyli morową panną, wykorzystującą moment braku zaufania dla lekarzy i szczepień oraz przynoszącą zarazę w postaci odry, to najważniejsza zdaje się walka wewnętrzna głównej bohaterki o jej człowieczeństwo. Oda musi pokonać swoją pierwotną, magiczną naturę, zdusić w sobie wiłowy szał, inaczej straci swoją ludzką naturę, z którą bardziej się utożsamia i przegra walkę z morową panną. Kluczem do zwycięstwa okazuje się zachowanie człowieczeństwa i pomoc jednej z wodnic, matki głównej bohaterki.

Autorka przy kreacji głównej bohaterki inspirowała się mitologicznym paradygmatem, zachowując jego główne cechy, ale jednocześnie dostosowując postać do realiów współczesnych. Nawiązując do wspomnianej wcześniej ruchliwości, kryjącej się w etymologii słowa „wiła", bohaterka przez większość życia kierowana wiatrem, nie mogła znaleźć swojego miejsca. Zatrzymać udało jej się na leśnej polanie, która znajdowała się niedaleko stawu, będącego jednocześnie miejscem jej śmierci i narodzin. Po latach bohaterka dowiaduje się, że w owym stawie utonęła jej matka, nie wiadomo jednak, czy było to samobójstwo, czy nieszczęśliwy wypadek, a niespełna dwuletnią Odę znaleziono na brzegu. To zagadkowe i nieszczęśliwe wydarzenie sprawiło, iż główna bohaterka stała się wiłą.

Tak jak mitologiczne wiły, Oda w trakcie postępującej utraty człowieczeństwa, zyskuje moc oczarowywania mężczyzn, co może sprowadzić na nich zgubę. Nastrój bohaterki jest również silnie skorelowany z wiatrem i w chwilach braku panowania nad emocjami, wiatr przybiera znacząco na sile, co też jest wzorowane na pierwotnym paradygmacie.

Mimo swego nadnaturalnego pochodzenia, Szaławiła ciągle pozostaje sceptyczna wobec magii i pogańskich zwyczajów, które kłócą się z jej racjonalnym światopoglądem. Mimo swoich mocy i lokatora-czorta wyglądem przypominającego kozę z wadą zgryzu, Oda nie wierzy w potrzebę i skuteczność rytuałów odprawianych podczas przesilenia zimowego, co wprowadza lekki dysonans i komizm do powieści:

– Ale pewnych rytuałów trzeba dopełnić. Nadciąga czas przesilenia.
– Obawiam się, że nie rozumiem. Jestem dość nowa w tej branży. [...]
– Noc to czas śmierci. Zwłaszcza ta noc. Sprzyja złu. I czarom.
– Przepraszam, czemu...?
– Czarom – powtórzył cierpliwie Roch. – Granica między światami się zaciera, zanika. Z zaświatów wyłaniają się dusze przodków. Demony. I zyskują bardzo konkretną moc. Dlatego w kącie musisz postawić to. [...]
– Ten snop zboża? To jakaś rytualna ozdoba czy jak?
– Dyduch. Będzie strzegł twojego domu podczas przesilenia. [...]
– Aha. A będzie go strzegł przed...?
– Demonami.
– Aha. Ten wiecheć.
– Tak, Odo. Ten wiecheć. Potem trzeba go będzie spalić.
– Zapewne też rytualnie.
– Oczywiście (s. 38–39).

Bohaterka jest tak przywiązana do racjonalnego sposobu patrzenia na świat, że nawet odkrycie jej prawdziwej natury oraz mieszkanie nad wrotami do piekieł nie są w stanie wywabić z niej sceptycyzmu i niechęci do „zabobonów". Jej przyjaciel, a później ukochany, Roch musi jej nieustannie przypominać o tym, że bohaterka nie należy wyłączne do ludzkiego świata: „Odo, ty nie jesteś człowiekiem. Jesteś wiłą. Zrozum wreszcie, że racjonalizm nie zawsze wystarczy. Nie na wszystko" (s. 39).

Interesujące są relacje między Szaławiłą a jej matką adopcyjną. Kobiety nie były sobie szczególnie bliskie, matka nieustannie wywierała na swej adopcyjnej córce presję, wywoływała w niej poczucie, iż nie jest dostatecznie dobra we wszystkim. Opiekowała się umierającą matką jedynie z poczucia obowiązku, a nie z miłości:

> Matka umierała długo. Bynajmniej nie po cichu, o, nie. Miała w sobie jeszcze sporo żalu do wylania, sporo szpil do wbicia. I wbijała je, jedna po drugiej, cierpliwie, resztkami sił, póki jej córka, ta wyrodna szaławiła, nie zaczęła przypominać poduszeczki na igły. Dopiero wtedy odeszła tak, jak żyła – rozgoryczona i rozczarowana. A Oda dopiero odetchnęła pełną piersią i nawet przez moment nie było jej żal, że nie płacze po własnej matce (s. 35).

Relację między Odą a jej matką można porównać do interpretacji baśni o *Królewnie Śnieżce* autorstwa Bettelheima. Według badacza macocha Śnieżki z zazdrości nie chciała dopuścić do tego, by jej przybrana córka wiodła wolną i niezależną egzystencję[750]. Dopiero po śmierci złej Królowej Śnieżka stała się wolna. Ten sam schemat można zauważyć w utworach Marty Kisiel: śmierć macochy/matki adopcyjnej jest przepustką do wolności i niezależności.

Jednak podążając dalej za Bettelheimem – Śnieżkę ratują istoty płci męskiej: krasnoludki i królewicz. W przypadku Ody było podobnie: choć rola krasnoludka

[750] B. Bettelheim, dz. cyt., s. 59.

przypada czartowi Bazylowi, nad którym trzeba pełnić niemalże całodobową opiekę, to na końcu powieści tonącą Odę uratował Roch, co stało się początkiem ich związku.

Niechęć do matki i traumatyczne wspomnienia z dzieciństwa sprawiły, iż Oda nie obchodziła świąt Bożego Narodzenia, a nawet nie odczuwała potrzeby spotykania się z bliskimi w tym okresie. Jako dziecko zmuszana była do układania wymyślnych życzeń dla matki, by okazać jej bezgraniczną miłość. Niestety, nigdy nie podołała zadaniu:

> – Nie, moja matka oczekiwała ode mnie życzeń. Nie wystarczyło, że dołączyłam do chóralnego „no to najlepszego i obyśmy zdrowi byli" rzucanego nad stołem. Miało być indywidualnie, z polotem i od serca, żeby cała zebrana rodzina słuchała ze łzami w oczach, jak bardzo Odeńka kocha mamusię. Tyle że ile bym nie myślała nad tymi życzeniami...
> – ...zawsze było źle.
> – A nawet gorzej. „Mogłaś się bardziej postarać dla matki", mniej więcej od piątego roku życia. Nawet czysty barszcz stawał mi potem w gardle (s. 37).

W powieści pojawia się również typowy trójkąt miłosny między Odą, Rochem a jej szefem Krzysiem Lewczyńskim. Choć bohaterka początkowo z żadnym z mężczyzn jawnie nie flirtuje, ani nie postrzega ich w kategoriach matrymonialnych, to obaj mężczyźni czują do siebie odwzajemnioną niechęć i zazdrość. Nie dochodzi między nimi do większych spięć czy awantur, a nawet w pewnym momencie zaczynają wzajemnie sobie pomagać. Z biegiem akcji i wraz z powolnym budzeniem się jej mocy Odzie coraz bardziej zaczyna brakować relacji damsko-męskich oraz pojawiają się u niej niespotykane wcześniej zachowania typowo kokieteryjne:

> Dlaczego dopiero teraz zauważyła, jaki był [Krzyś Lewczyński]... no... po prostu był. Wkroczył w jej przestrzeń i z miejsca w nią wsiąkł, taki złocisty i pogodny. Zupełnie inaczej niż Roch. Nie żeby z Rochem czuła się źle, nie no, skądże znowu, zganiła się w myślach, Roch był dla niej jak... Jak cień. Zawsze gdzieś z boku, chłodny i cichy, gotowy nieść wytchnienie w chwilach największego wzburzenia. Ale czasem... czasem brakowało jej tej odrobiny słońca, w którym mogłaby się ogrzać (s. 63).

W efekcie, pod sam koniec powieści, Oda wiąże się z Rochem, mężczyzną, czy raczej płanetnikiem, w pełni świadomym jej prawdziwej natury i pochodzenia. Możliwe, że ma to związek z przesądem, o którym opowiada jej pani Kusa, matka Rocha. Ponoć, gdy mężczyzna pochwyci kąpiącą się wiłę, może ją pojąć za żonę:

> Oda nie zdołała zdusić parsknięcia. Cóż, to by tłumaczyło jej odwieczną niechęć do baraszkowania pod prysznicem czy w wannie, bez względu na towarzystwo – ilekroć próbowała, zawsze zaczynała kichać niczym opętana, gdy tylko się trochę zmoczyła. Reakcja obronna organizmu przed zamążpójściem, jak nic (s. 208).

Po starciu z morową panną, Roch uratował tonącą wiłę:

— Wyłowiłem cię wiło. [...] Czy to znaczy, że teraz jesteś moja? [...]
— Przecież zawsze byłam. Zawsze (s. 229).

Jednak zanim to nastąpiło, Szaławiła traktowała przyszłego partnera wyłącznie jak przyjaciela, który regularnie pomagał w obejściu domowym. Małomówny Roch wprowadzał Odę w tajniki magii i istot nadprzyrodzonych oraz chronił ją, czego przez długi czas była nieświadoma. Ich relacja opierała się na wzajemnym zrozumieniu i zaufaniu:

> Milczeli zatem, swobodnie i niewymuszenie, bez wyrzutów sumienia, że wypadałoby coś powiedzieć, zanim zrobi się naprawdę niezręcznie, i sącząc gorącą kawę, patrzyli na zielony las. Jak dwoje całkiem zwyczajnych ludzi. Nikt, kto by ich teraz zobaczył, nie podejrzewałby pewnie, że ta kobieta z wietrzykiem igrającym we włosach, które chłonęły wilgoć poranka i skręcały się coraz niesforniej, w rzeczywistości była wiłą, a ten małomówny mężczyzna u jej boku, o młodej twarzy i siwiejących włosach – płanetnikiem (s. 27).

To, co odróżnia konstrukcję bohaterki Marty Kisiel od innych jest dojrzały wiek wiły. Powieści, w których protagonistka odkrywa swoją prawdziwą tożsamość i niezwykłe umiejętności, są przeważnie skierowane do tzw. grupy *young adult*, czyli młodych dorosłych, dlatego główni bohaterowie są w wieku nastoletnim lub na początku swoich lat dwudziestych. Jest to moment, w którym zaczynają samodzielne życie, szukają prawdy o sobie i odkrywają swoje powołanie. Natomiast Szaławiła jest kobietą dojrzałą i wykształconą, która dopiero w wieku średnim zaczęła odkrywać prawdę o swoim pochodzeniu.

Oda jest przykładem silnej bohaterki, która potrafi samodzielnie rozwiązywać większość swoich problemów. Jej największym wyzwaniem było okiełznanie prawdziwej natury oraz nawiązanie bliższej relacji z płanetnikiem. Autorka wykreowała postać, z której śmiało młode czytelniczki mogłyby brać przykład, a starszym pomogłaby uwierzyć we własne siły. Marta Kisiel pokazała też, że prawdziwa miłość nie przychodzi wyłącznie w młodym wieku, a przekroczenie symbolicznej granicy czterdziestu lat wcale nie jest początkiem końca, lecz może być momentem, w którym dopiero w pełni poznajemy samych siebie oraz zaczynamy budowanie własnego życia.

5.9. *Nomen Omen* Marty Kisiel

Marta Kisiel nie ogranicza swych kreacji wyłącznie do mitologii słowiańskiej. W powieści *Nomen Omen* pojawiają się mitologiczne Mojry, czyli siostry Bolesne. Mojry, zwane też Parkami, były boginiami przeznaczenia, które przydzielały los każdemu człowiekowi. U Homera pojawia się jedna Mojra, która była silniejsza

od innych bogów, natomiast u Hezjoda występują trzy siostry, córki Zeusa i Temidy – Kloto przędła nić życia, Lachesis przydzielała los i strzegła nici oraz Atropos, która przecinała nić[751]:

> Trzy boginie, które siedzą i „tę dolę ludzką, po zgon, złą czy dobrą, plotą", Parki albo Mojry, to najstarsze, przedolimpijskie bóstwa Losu, uosabiające „prastarą koncepcję, łączącą panteon prehistorycznej Egei z panteonem indoeuropejskim". [...] Mojry należą do bóstw lunarnych, gdyż księżyc, jak pisze o tym Eliade, pierwotnie był również tym (tą?), który „utkał los wszystkich ludzi". Potrójność bóstwa Losu ukazuje jego związek z magią księżycową. George Thomson pisał, iż to „egipska Bogini księżyca Nit była wynalazczynią krosien, a w folklorze europejskim księżyc dotychczas jeszcze jest prządką"[752].

U Marty Kisiel trzy siostry, Matylda, Jadwiga, Emilia, różniły się od siebie, miały inny styl oraz odmienne charaktery. Jako mojry każdej z nich powierzono inne zadanie:

> Norny. Mojry. Parki. Różnie na nas mówili. Trzy siostry. Zawsze trzy. Ta, która przędzie, ta która strzeże, ta która przecina. Z chwilą gdy choć jedna z nas umiera, pozostałe natychmiast tracą swoją moc, a nasze miejsce zajmują trzy inne siostry. [...] Ci, którzy o nas wiedzą, czasem przychodzą i proszą o różne rzeczy. Zwykle o szczęście albo zdrowie, często też o pieniądze... Żebyśmy coś zmieniły w ich życiu, uprzędły je na nowo, tak jak oni by tego chcieli...[753]

Mojry nie rodziły się byt często. Trojaczki były parkami do momentu aż jedna z nich zmarła, wtedy ich zdolności przechodziły na inne siostry, które „ni stąd, ni zowąd odkrywają, że pewne nici w ich dłoniach zaczynają... cóż. Żyć" (s. 194). Najstarsza z sióstr, Matylda, strzegła, dotykając nici dowiadywała się wszystkiego na temat losu konkretnej osoby, a razem z siostrami mogła go zmienić. Najmłodsza, Mila, przecinała nić, a Jadwiga przędła. Kiedy człowiek umierał, nić nie zawsze umierała razem z nim – zostawała w niej cząstka ludzkiej duszy. Takiej nici nie można było zwyczajnie wyrzucić, dlatego najmłodsza z sióstr, Mila, wykorzystywała je do haftowania. W domu sióstr Bolesnych znajdowało się pełno wyhaftowanych poduszek, narzut i innych tekstyliów.

We Wrocławiu, ich mieście rodzinnym, siostry Bolesne nie cieszyły się najlepszą opinią. Taksówkarze nie chcieli nawet blisko podjeżdżać do miejsca ich zamieszkania, ponieważ krążyły plotki, iż trojaczki są czarownicami:

---

[751] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, dz. cyt., s. 705.
[752] K. Szczuka, *Prządki...*, dz. cyt., s. 29.
[753] M. Kisiel, *Nomen Omen*, Warszawa 2014, s. 195. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania, a numery stron są oznaczone w nawiasie.

> – O tym adresie od dziesięcioleci krążą po mieście legendy, i to jeszcze z czasów, kiedy zamiast Wrocławia był Breslau. A konkretnie nie o samym adresie, tylko o trzech siostrach, które pod nim mieszkają.
> – I cóż takiego te legendy mówią?
> [...] – Że siostry Bolesne to czarownice (s. 133).

Do sióstr Bolesnych często przychodzili ludzie (zwłaszcza kobiety) z prośbą o pomoc:

> W salonie czekała na nią Jaga w towarzystwie obcej kobiety w średnim wieku. Zapłakanej, a jakże. A zatem przyszła nie do Jagi, tylko do niej. Te zawsze płakały. Prosiły. Zaklinały na wszystko, co święte, byle tylko się ugięła. Matylda Bolesna nie uginała się nigdy (s. 68).

> [...] Sunąc palcem po frontach, odnalazła właściwą szufladkę i wydobyła z niej to, czego szukała – grubą szpulę. Powoli, ostrożnie zaczęła rozwijać szarą, matową nić między palcami, w skupieniu marszcząc brwi (s. 133).

Choć siostry miały możliwość, by zmienić lub odebrać czyjeś życie, starały się nie ingerować w ludzki los. Każda taka aktywność niosła konsekwencje. Trojaczki przekonały się o tym, gdy uprzędły na nowo nić ojca, który zostawił rodzinę, kiedy dowiedział się, kim stały się jego córki. Ojciec, owszem, wrócił, ale „to nie był już ten sam człowiek. Jakby po domu krążyła pusta, wypalona skorupa. Aż w końcu... cóż, w końcu powiesił się w ogrodzie" (s. 197).

W krytyce feministycznej postać tkaczki jest metaforą kobiety tworzącej, która w swoich dziełach pozostawia cząstkę siebie: „Arachne – genialna tkaczka przemieniona przez Atenę w pająka, staje się emblematem kobiety-twórczyni, bohaterką poszukiwań odpowiedzi na pytanie o kształt i pochodzenie tekstu kobiecego"[754]. Natomiast siostry Bolesne w powieści Marty Kisiel nie tworzą, mimo swoich mocy, nie ingerują w ludzki los. Jedyną formą tworzenia jest haftowanie nićmi zawierającymi cząstkę duszy osoby zmarłej, jednak nie ma to większego metaforycznego znaczenia w powieści. Nancy K. Miller podkreśla różnice między Arachne a Ariadną, czyli tkaczką a prządką:

> Miller wyraźnie rozróżnia przędzenie od tkania. Pierwsze jest czynnością nie dającą w efekcie dzieła przedstawiającego, drugie może być wzorem dla twórczości feministycznej. Po jednej stronie umieszcza Ariadnę, która nie pozostawiła po sobie żadnego dzieła; po drugiej – Arachne, twórczynię tkanin przedstawiających konkretne obrazy[755].

[754] K. Szczuka, *Prządki...*, dz. cyt., s. 40.
[755] Tamże, s. 41.

Arachne, jako twórczyni, została ukarana przez boginię Atenę za swoje dzieło[756]. Siostry Bolesne, tak jak Arachne, gdy „tworzą" cudze życie na nowo, ingerują w nie, muszą liczyć się z konsekwencjami. Powieściowe Mojry przypominają archetyp Parki omówiony przez Krystynę Kłosińską, strzegą nici życia od narodzin do śmierci człowieka: „Kłosińska [...] naprowadza na skomplikowaną figurę symboliczną – na archetyp Parki. Zaszyfrowany jest on w obrazie kobiety jako twórczyni życia i śmierci, dbającej „o pierwszą i ostatnią szatę człowieka: pieluszkę i pogrzebowy całun"[757].

5.10. *Dzikie dziecko miłości* Anety Jadowskiej

Aneta Jadowska jest autorką m.in. *Heksalogii o Dorze Wilk* należącej do gatunku *urban fantasy*, zwanego również fantastyką miejską, do którego chętnie sięgają polskie autorki, debiutujące w ciągu ostatniej dekady. Fantastyka miejska łączy światy realne z magicznymi, których granice przenikają się w konkretnym mieście:

> Połączenie zwykłości i niezwykłości, miasta, w którym toczy się normalne, codzienne życie wielu ludzi, z reprezentacją nadprzyrodzonego od dawna fascynuje i inspiruje. Metropoliom nadaje się gotycki charakter – pojawia się więc labiryntowość uliczek, w których mieszkańcy napotykają na liczne niebezpieczeństwa, na ulicach grasują potwory rodem z horroru, a przestrzeń jest zamknięta, choć może również zostać klaustrofobicznie otwarta. Odwołania do gotycyzmu w oczywisty sposób prowokują autorów do wykorzystywania elementów związanych z tym nurtem: istot o nadnaturalnej proweniencji, konkretnej scenerii (jak zapuszczone ogrody, ulice tonące we mgle i cieniu), architektury (lochy, wieże, mury, labirynty), symboliki, a nawet pory dnia. Nierzadko fantastyka miejska okazuje się współczesną realizacją gotyckiej konwencji, w której poza ludzkimi i nad-ludzkimi bohaterami występuje także animizowane bądź nawet personifikowane miasto[758].

Innymi charakterystycznymi elementami gatunku są wartka akcja i intryga, w którą zostają wplątani główni bohaterowie oraz wątek romansowy, przypominający ten, który występuje w romansie paranormalnym. Fabuła fantastyki miejskiej oparta jest na tajemnicy lub zagadce a narracja przeważnie jest pierwszoosobowa. Badacze często wskazują podobieństwa gatunkowe między romansem paranormalnym a fantastyką miejską, w której:

> codzienność bohaterów urozmaicają elementy fantastyczne, takie jak magiczne istoty; wątek miłosny jest dopuszczalny, ale na drugim planie. Z kolei romans metafizyczny koncentruje się właśnie na relacji postaci, z których co najmniej jedna nie jest zwykłym człowiekiem, narracja

[756] N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologie*, A. Burzyńska. M. Markowski, Warszawa 2006, s. 493–494.
[757] K. Szczuka, *Prządki...*, dz. cyt., s. 29.
[758] B. Szymczak-Maciejczyk, *Polskie urban fantasy. Szkic o mieście i miejskości*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica" 2021, nr 9, s. 186.

> bywa zwykle trzecioosobowa, kompozycja czerpie z tradycji romansu, a finał stanowi rozwiązanie najpoważniejszych konfliktów[759].

Badaczka Leigh McLennon podkreślała związki między *paranormal romance* a *urban fantasy*:

> Since the 1990s, paranormal romance (along with its close relation, urban fantasy) has developed into an outrageously popular genre of fiction, film, and television. Generally, its various tropes and themes coalesce in the relationship between a Gothic or otherwise supernatural monster and a postfeminist version of the Gothic heroine[760].
>
> [Od lat 90. *paranormal romance* (pozostając w relacji z *urban fantasy*) rozwinął się w niezwykle popularny gatunek fikcji, filmu i telewizji. Ogólnie rzecz biorąc, jego różne tropy i motywy tworzą relację między gotyckim lub w inny sposób nadprzyrodzonym potworem a postfeministyczną wersją gotyckiej bohaterki[761]].

W pierwszych częściach *Heksalogii o Dorze Wilk* Anety Jadowskiej wyeksponowany jest wątek romansowy, który łączy się z elementami zaczerpniętymi z kryminałów. W *Złodzieju dusz*, pierwszym tomie cyklu, poznajemy główną bohaterkę, Dorę Wilk, która próbowała żyć w dwóch światach, magicznym i rzeczywistym. W świecie zamieszkałym przez istoty magiczne i postaci znane z różnych mitologii świata, Dora, zwana również Jadą, była wiedźmą trzeciej kategorii. Dzięki połączeniu genów Bogini Północy i Bogini Płodności mogła odnawiać swoją magiczną aurę poprzez wiatr oraz przez stosunek seksualny. Bohaterka nawiązywała liczne relacje fizyczne, jednak nie angażowała się emocjonalnie. Dora czerpała nie tylko energię z niezobowiązującego seksu, ale też przyjemność, była otwarta i świadoma swoich potrzeb fizycznych i nie wstydziła się swojego ciała. Jako istota magiczna, Jada odczuwała też dużą potrzebę dotyku, który nie zawsze miał erotyczny wydźwięk.

Bohaterka wykreowana przez Anetę Jadowską jest jednym z nielicznych przykładów kreacji w polskiej fantastyce, w której kobieta otwarcie wypowiadała się na tematy swoich potrzeb seksualnych, nawiązując liczne relacje seksualne zarówno z mężczyznami, jak i z kobietami.

Zachowanie bohaterki momentami wydaje się przerysowane, ponieważ jest charakterystyczne dla postaci kobiecych, podążających za emancypacją, lecz przejmujących typowo męskie role. Lasoń-Kochańska zauważyła, że „wśród

[759] Tamże, s. 188.
[760] L. McLennon, *The Vampire in Paranormal Romance and Urban Fantasy*, https://library.unimelb.edu.au/exhibitions/dark-imaginings/gothicresearch/the-vampire-in-paranormal-romance-and-urban-fantasy [dostęp: 13.04.2022].
[761] Tłumaczenie własne.

współczesnych […] koncepcji odradzającej się kobiecości można zauważyć myśl wiodącą; towarzyszy jej chęć ucieczki od definiowania kobiety poprzez mężczyznę, od porównania przez opozycję”[762]. Jednak ta tendencja nie zawsze przynosi zamierzony skutek, co jest widoczne na przykładzie bohaterki Jadowskiej, ponieważ: „owa ucieczka sprowadza się nieraz do zacierania wspomnianej opozycji poprzez przyjmowanie przez bohaterki ról i cech stereotypowo przynależnych bohaterom”[763]. Weronika Kostecka określiła tę strategię jako inwersję stereotypowych ról płciowych, charakterystyczną dla „bohaterek występujących w rolach tradycyjnie uznawanych za męskie”[764].

Dora Wilka była policjantką, w dalszych częściach cyklu została mianowana na Namiestniczkę Thornu, której obowiązki były te same, co w policji. Dlatego też we wszystkich tomach pojawiają się wątki kryminalne. Na szczególną uwagę zasługuje powieść *Dzikie dziecko miłości* (2019), która nie jest częścią Heksalogii, lecz jej akcja osadzona jest w świecie alternatywnego Torunia, z tymi samymi bohaterami, co we wcześniejszej serii. Zasadnicza różnica między cyklem a jego kontynuacją jest taka, iż w *Dzikim dziecku miłości* nie pojawiają się wątki romansowo-erotyczne. Za to zostaje wprowadzony motyw kobiecej zemsty, wzorowany na nurcie kina eksploatacji – *rape and revenge*[765]. Osią fabularną jest znalezienie masowego grobu w Thornie, w którym porzucone zostały ofiary makabrycznych gwałtów i morderstw. Wszystkie szczątki należały do kobiet. Mogiłę udało się okryć tylko dlatego, że mordercy nie zabił ostatniej ofiary – młodej wampirzycy Darii.

---

[762] G. Lasoń-Kochańska, *Córki Penelopy*, dz. cyt., s. 175.

[763] W. Kostecka, *Polskie badania konstruktów dziewczęcości i kobiecości w fantastyce dla młodych dorosłych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Poetica” 2021, nr 9, s. 207.

[764] Tamże.

[765] Nurt kina eksploatacji *rape and revenge* zapoczątkowany w latach sześćdziesiątych, czyli w okresie pierwszej fali feminizmu w USA, przedstawiał świat pełen okrucieństwa i przemocy seksualnej. „*Rape and revenge* to nurt, gdzie męskość i kobiecość wyjątkowo mocno się ze sobą ścierały. Wciąż mocno podkreślał szowinistyczny punkt widzenia, ale zarazem płynął już na drugiej fali feminizmu, która dawała kobietom do rąk potężną broń: świadomość własnego ciała i seksualności”. Przyczyną powstania tego gatunku było zniesienie Kodeksu Haysa z lat trzydziestych, który regulował sposób ukazywania w filmach w Stanach Zjednoczonych m.in. scen seksu. Twórcy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych „zachłyśnięci wolnością” przedstawiali w produkcjach filmowych brutalne sceny seksu i przemocy, ukazywane z męskiej – patriarchalnej – perspektywy. Jak powszechnie wiadomo – każda akcja, ma swoją reakcję, więc w tym samym czasie zaczęły powstawać produkcje w duchu feministycznym, które, owszem, przedstawiały kobietę jako ofiarę, ale dawały jej lub jej najbliższym możliwość zemsty na oprawcach. Najsłynniejszymi filmami z tego okresu jest *Ostatni dom po lewej* Wesa Cravena (1972) i *Pluję na twój grób* Meira Zarchi (1978). Warto wspomnieć, że oba filmy doczekały się remaków (*Ostatni dom po lewej* Dennisa Illiadisa z 2009 roku oraz *Bez litości* Stevena Moore’a z 2010), co świadczy o popkulturowym powrocie do tej konwencji (zob. M. Płaza, *Krótki przewodnik po klasyce (i nie tylko) kina rape and revenge*, http://kinomisja.pl/krotki-przewodnik-po-klasyce-i-nie-tylko-kina-rape-and-revenge/ [dostęp: 3.08.2022]).

Choć Daria Zawiłow jest bohaterką drugoplanową, to jej postać wprowadza właśnie motyw kobiecej zemsty w powieści. Młoda wampirzyca była ofiarą wielokrotnych gwałtów dokonywanych przez jej stwórcę Wadima, który przemienił ją w istotę nocy, by później przez kilka lat trzymać ją w swoim haremie i wykorzystywać seksualnie. Gdy dziewczyna mu się znudziła, porzucił ją. Daria rozpoczęła nowe życie w Thornie, alternatywnym Toruniu, jednak tutaj też nie była bezpieczna. Podczas imprezy została odurzona narkotykiem, później porwana i zgwałcona. Jej oprawca usiłował ją zabić, lecz nie wiedział, że ma do czynienia z wampirem.

Bohaterka postanowiła wytropić oprawcę i zemścić się na nim. Czuła, że to jej pomoże uwolnić się od traumy i pozwoli odzyskać kontrolę nad swoim życiem:

> Niektórzy nie potrafią zrozumieć, że ofiara nigdy nie ponosi winy. I nie ma znaczenia. Jak bardzo będzie dbać o swoje bezpieczeństwo. Zawsze może znaleźć się ktoś, kto spojrzy na nią i pomyśli „Chcę ją mieć". Jeśli jest wystarczająco zawzięty, sprytny i bezwzględny, nic nie zdoła jej uchronić. To też nie jest jej wina. To wyłącznie on ponosi odpowiedzialność. On jest winny. On zasługuje na karę.
>
> Daria uświadomiła sobie, że powieliła ten schemat. Najpierw dopadł ją Wadim, a potem ten skurwiel, którego imienia nie znała. […]
>
> Nie zdołała obronić się przed atakiem Wadima. Nie startowali w tej samej kategorii. Ona była tylko ludzką dziewczyną, on – kilkusetletnim wampirem, drapieżnikiem doskonałym.
>
> Nie miała szansy obronić się także przed tym palantem, o ironio, w pełni człowiekiem, bo nie grał czysto i osłabił ją prochami. Ale twist w jej historii polegał na tym, że pierwszy atak dał jej siłę do przetrwania drugiego.
>
> Trzeciego nie będzie, bo zabije każdego, kto podniesie na nią rękę. Tydzień temu nie wiedziała, czy byłaby do tego zdolna. Przeżyła dwadzieścia trzy lata jako delikatna dziewczyna, a przez dekadę wampirzej egzystencji nikogo nie zabiła. […]
>
> Zdawała sobie sprawę, że spotka ją za to kara. Lecz jeśli miałaby być ceną za zerwanie z czoła etykietki „ofiara", niech tak będzie[766].

Okrucieństwo, jakiego doznała Daria, obudziło w niej drapieżnika i po raz pierwszy w swoim wampirzym życiu przelała ludzką krew: „Przemiana kobiety jest prawdziwą kwintesencją nurtu [*rape and revenge* – przyp. L.W.], traktującego o kobiecej sile przeobrażającej się pod wpływem traumatycznych doświadczeń[767]".

Jednak później okazało się, że mężczyzna był zaledwie pionkiem w całej intrydze. W wielu miastach w nieznanych okolicznościach znikały kobiety. Bohaterki Jadowskiej odkryły prawdę – ofiary były gwałcone i mordowane po to, by uwięzić ich dusze, które później mogły być torturowane w ten sam sposób. Bowiem oprawcy handlowali (nie)żywym towarem a uwięzione dusze kobiet sprzedawali sadystycznym klientom. Ich tropem podążało również rodzeństwo Ratelów – zmiennokształtnych.

[766] A. Jadowska, *Dzikie dziecko miłości,* Kraków 2019, s. 189–190.
[767] Tamże.

W filmach gwałtu i zemsty, na oprawcach w okrutny i makabryczny sposób mści się ofiara lub jej najbliżsi. Ten sam schemat zastosowała Jadowska w powieści – najpierw Daria wymierza sprawiedliwość, a następnie Natasza i Siegiej Ratel dołączają do akcji i urządzają krwawą jatkę handlarzom.

Urban fantasy z reguły jest gatunkiem czysto rozrywkowym, zawierającym elementy romansu paranormalnego, jednak Aneta Jadowska, dzięki wprowadzeniu wątków kryminalnych, zmodyfikowała tę odmianę *fantasy*. Autorka pod warstwą humoru i wartkiej akcji w *Dzikim dziecku miłości* przedstawiła motyw okrucieństwa mężczyzn oraz zemsty kobiet. Należy również podkreślić, że powieść Jadowskiej różni się od podstawowego założenia filmowego nurtu gwałtu i zemsty, w którym ukazany jest „Obskurny świat pełen okrucieństwa. Bezwzględni mężczyźni i kobiety szukające tej bezwzględności w sobie. Nihilizm. Kino *rape and revenge* to brudna rzeczywistość, w której odsłonięte zostaje przed nami wszystko to, czego nie chcemy zauważać na co dzień”[768]. Powieść Jadowskiej nie skupia się na mrocznych aspektach rzeczywistości. Świat przedstawiony Thornu nie jest wyłącznie zły i okrutny, mimo krzywd, które spotkały bohaterki. Powieść niesie nieco infantylne przesłanie typowe dla literatury *fantasy* – siła przyjaźni i miłości pomoże w pokonaniu przeciwności losu.

Dzikie dziecko miłości nie jest jedynym przykładem polskiej fantastyki, która porusza temat przemocy seksualnej. Podobne wątki znalazły się również u pisarzy Jacka Piekary, Andrzeja Ziemiańskiego oraz Jakuba Ćwieka, których powieści zostaną omówione w następnym rozdziale.

6. Podsumowanie

Polskie autorki fantastyki coraz chętniej sięgają po wątki, postaci i motywy charakterystyczne dla literatury feministycznej. Jest to szczególnie widoczne w kreacji bohaterek, które dojrzewają na oczach czytelników, akceptują swoją kobiecość i walczą o swoją przyszłość lub bliskich. Najpopularniejszymi protagonistkami w literaturze *fantasy* są czarownice, wiedźmy lub czarodziejki, będące współcześnie uosobieniem emancypacji, akceptacji siebie i swojej kobiecości oraz niezależności.

Na przestrzeni wieków obraz „kobiety wiedzącej” w kulturze i literaturze uległ zmianie. Niegdyś utożsamiano ją ze złem i czarną magią, obwiniano za niepowodzenia w życiu lub choroby oraz wszelkie nieszczęścia. Inkwizytorzy przez wieki tropili kobiety wymykające się narzucanym rolom, torturowali je i skazywali na śmierć.

[768] M. Płaza, dz. cyt.

Czarownice występowały również w baśniach dla dzieci, w których pełniły rolę antagonistek. Pokłosiem oddziaływania folkloru i baśni był wizerunek czarownicy utożsamianej z siłami zła i czarną magią, za pomocą której wyrządzała innym krzywdę. Z czasem w dziecięcych opowiastkach pojawiły się dobre wróżki i czarodziejki, pełniące funkcję opiekunki czy mentorki, pomagającej protagoniście w osiągnięciu celu i towarzyszące mu podczas dorastania. Sposób kreacji obu bohaterek podkreślał opozycję dobra (piękno) i zła (brzydota). Współcześnie natomiast wiedźmy stały się symbolem emancypacji, niezależności oraz walki o równe prawa kobiet.

W omówionych w tym rozdziale przykładach czarownice i czarodziejki są bohaterkami pozytywnymi, posiadają wspólne cechy, jak np. umiejętności magiczne, lecz sposób ich przedstawienia różni się. W literaturze *fantasy* autorzy chcą, by zaprezentować czytelnikom uaktualnioną interpretację postaci wiedźmy, dlatego sposób przedstawienia tych bohaterek nie jest jednolity. U Ewy Białołęckiej główna bohaterka to wiedźma nowoczesna, której wygląd i zachowanie daleki jest od stereotypowego wizerunku czarownicy. Katarzyna Berenika Miszczuk w cyklu *Kwiat paproci* swoją inspirację przy kreacji głównych bohaterek zaczerpnęła z tradycji wiejskich znachorek – szeptuch, które w nielicznych miejscowościach na wschodzie Polski wciąż kontynuują praktykę leczniczą, łącząc ziołolecznictwo z wiarą chrześcijańską i lokalnymi wierzeniami. Natomiast w omówionej powieści Doroty Terakowskiej czarownice pełnią rolę przewodniczek dorastającej Luelle, dzięki którym bohaterka dojrzewa do przeznaczonej jej roli władczyni. Bohaterką, która najbardziej przypomina bajkową Babę Jagę jest Babunia Jagódka, pojawiająca się w zbiorach opowiadań Anny Brzezińskiej. Protagonistka nie jest postacią jednoznaczną, daleko jej do dobrotliwej wróżki, ale i do złej Baby Jagi. Zdarza jej się pomóc mieszkańcom wsi, jednak dobre uczynki nie są bezinteresowne.

Bohaterki w kobiecej polskiej fantastyce odbiegają od wzorców zapoczątkowanych przez anglojęzyczną *high* i *epic fantasy*. Kobiety stają się silnymi i niezależnymi protagonistkami, nie gubiąc przy tym pierwiastka żeńskiego. Polskie autorki w swojej twórczości poruszają kwestie dotyczące równości płciowej, macierzyństwa, dojrzewania oraz wolności seksualnej. Pod warstwą fantastyki udaje im się przemycić idee feministyczne, jednak trzeba zaznaczyć, że nie są one aż tak wyeksponowane, jak w kobiecej fantastyce anglojęzycznej. Można rzec, że polska odmiana gatunku nie należy do literatury zaangażowanej w problematykę feministyczną w takim stopniu, jak jej zachodnia siostra, lecz kwestie kobiece są również istotne,

szczególnie w kreacji bohaterek oraz wizji świata przedstawionego. Jest to przede wszystkim spowodowane kierunkiem rozwoju gatunku, który podąża indywidualnie w każdym kraju. Omówione w rozdziale drugim autorki poruszają istotne problemy dotyczące kobiet w sposób poważny, niekiedy nawet drastyczny, czego przykładem są omówione dystopie Margaret Atwood i Suzanne Collins.

Polską *fantasy* charakteryzuje odmiana humorystyczna, ale sposób przedstawiania danej problematyki u krajowych autorek jest inny. Stylistyka utworu wiąże się ściśle z gatunkiem, dlatego też w polskiej fantastyce kobiecej wątki feministyczne są opisane w sposób adekwatny do gatunku, o czym świadczy twórczość Ewy Białołęckiej, Mileny Wójtowicz oraz Marty Kisiel.

Elementem wspólnym dla kobiecej fantastyki polskiej i anglojęzycznej jest reinterpretacja mitów, legend i motywów baśniowych. Powieści Olgi Tokarczuk nie mieszczą się tylko w tym gatunku, lecz sytuują się na pograniczu. Autorka rekonstruuje kobiecą mitologię, przywołując postać Wielkiej Bogini, której cech można dopatrywać się w bohaterce *Prawieku* – Kłosce. Tytułowa bohaterka *Anny In w grobowcach świata* to Inanna, Królowa Nieba, należąca do sumeryjskiego panteonu. Tokarczuk przedstawiła uwspółcześnioną i uzupełnioną wersję mitu, opowiadającego o „buntowniczej bogini miłości i wojny, która zeszła do podziemi, by zmierzyć się ze swą bliźniaczą siostrą, władczynią królestwa umarłych, i powróciła do świata żywych, łamiąc odwieczne boskie prawo”[769]. Mitologiczne inspiracje są jedną z głównych cech literatury fantastycznej, dlatego też na kartach powieści rodzimych autorek pojawiają się postaci pochodzące z przeróżnych mitologii świata. W Polsce w ostatnich latach szczególnie popularne są odniesienia do demonologii i folkloru narodów słowiańskich, czego idealnym przykładem jest cykl Miszczuk, w którym pojawiają się rusałki, południce czy Mokosz, słowiańska bogini płodności i urodzaju.

Nawiązania mitologiczne i przedstawianie dawnych czasów pokazuje, iż mimo upływu lat i zmian społeczno-kulturowych, kobiety wciąż borykają się z tymi samymi problemami. Reinterpretacje mitów bądź wykorzystanie poszczególnych motywów lub postaci mitologicznych podkreślają wielowiekową walkę o równouprawnienie płciowe oraz zdegradowanie w kulturze i społeczeństwie pierwiastka żeńskiego. Twórczynie literatury *fantasy* chętnie dekonstruują szkodliwe stereotypy zawarte również w baśniach i bajkach oraz bawią się konwencją, charakterystyczną dla tych gatunków.

[769] M. Jentys, *Zmartwychwstanie bogini*, https://culture.pl/pl/artykul/zmartwychwstanie-bogini [dostęp: 20.03.2022].

Baśniowe retellingi były popularne w feministycznej prozie polskiej po roku 1989, czyli w okresie pierwszych nieutrudnionych kontaktów z zachodnią myślą feministyczną. Później wraz z rozwojem polskiej *fantasy* autorzy coraz chętniej sięgali po konstrukcje baśni, które były poddawane dekonstrukcji i reinterpretacji. Dlatego w powieści *Wrota* Mileny Wójtowicz to zła czarownica staje się główną bohaterką, która obnaża niekompetencje, niedojrzałość i śmieszność bohaterów, którzy według baśniowych schematów powinni być wzorami do naśladowania.

Joanna Kułakowska w 2012 roku na łamach „Nowej Fantastyki" opublikowała artykuł[770], który w założeniu miał być peanem na temat polskich autorek fantastyki. Cel był szczytny, jednak wydźwięk całego tekstu okazał się mało zadowalający. Kułakowska na początku pisze o wspomnianym już wcześniej dualizmie polskiej fantastyki, czyli o męskim *sci-fi* oraz o kobiecym *fantasy*, następnie przechodzi do rozważań nad istotą kobiecej literatury, a cały artykuł podsumowuje stwierdzeniem: „I tak doszliśmy do recepty na sukces: lepiej nie być ani z Marsa ani z Wenus i w okrzyku *Witaj wesoła przygodo!* zawszeć odrobinę poezji"[771]. Skąd to stwierdzenie? Otóż, w tamtym okresie – ponad 10 lat – dużą popularnością cieszyły się następujące autorki polskiej fantastyki: Maja Lidia Kossakowska, Magdalena Kozak, Magdalena Kałużyńska oraz Anna Kańtoch. Ich utwory różniły się od powieści innych autorek, ponieważ nie były „kobiece", ich płeć w tekście nie została uwidoczniona. Wśród odbiorców polskiej fantastyki dominowało założenie, iż kobiece pisarstwo musi być subtelne, pełne emocji, pozbawione wulgarności, drastycznych scen i przemocy. Natomiast wyżej wspomniane autorki pisały jak „mężczyźni", ponieważ nie bały się pisać w charakterystyczny dla nich sposób. W trakcie spotkań z autorkami można było wyciągnąć wniosek, iż „chcą przede wszystkim opowiedzieć ciekawą historię dla nich samych. Nie uważały też, by podział na fantastykę kobiecą i męską miał sens"[772].

Na podstawie wypowiedzi Kułakowskiej można stwierdzić, iż w 2012 roku ciągle oceniano twórczość polskich „fantastek" przez pryzmat stereotypów. Kobieca fantastyka miała skupiać się na przeżyciach bohaterów/bohaterek, była pozbawiona wartkiej akcji, mrocznej atmosfery i ostrego seksu. A jeśli odbiegała od utartego stereotypu, to była „dobrą", bo męską fantastyką. Głównym przesłaniem autorki

[770] J. Kułakowska, *Fantastyka, kobieca przygoda,* dz. cyt., s. 4–7.
[771] Tamże, s. 7.
[772] Tamże, s. 5.

artykułu była teza, iż powieści wspomnianych autorek zasługują na uwagę, ponieważ są pozbawione kobiecości, a upraszczając – ich twórczynie nie piszą jak kobiety.

Porównując polską i anglojęzyczną fantastykę, można zauważyć znaczące różnice między nimi. Na zachodzie utwory fantastyczne stanowiły środek walki o równouprawnienie, odzyskanie kobiecości oraz głosu. Walczyły o prawa kobiet i ich pozycję w hierarchii. Były środkiem poszukiwania kobiecej tożsamości. Natomiast w Polsce obieg tego gatunku w dalszym ciągu zdominowany jest przez mężczyzn, choć coraz więcej autorek pojawia się na rynku wydawniczym i zyskuje więcej czytelniczek[773]. Nagrody dla najlepszych powieści fantastycznych zdobywają przeważnie autorzy, natomiast autorki są częściej nagradzane za krótkie formy wypowiedzi. Fantastyka, mimo wielu swych walorów, pełni głównie funkcję rozrywkową. Aspekty feministyczne poruszane są nieco częściej niż na początku rozwoju gatunku, jednak brakuje polskich powieści „zaangażowanych", takich, jak *Mgły Avalonu* czy *Opowieść Podręcznej*. Owszem, obserwuje się odejście od kreacji stereotypowych bohaterek, „uwieszonych" na ramieniu mężnego i niezwyciężonego bohatera, pojawia się coraz więcej silnych i niezależnych kobiet w utworach, jednak często z zachowania przypominają bardziej mężczyzn niż kobiety z krwi i kości. Rzadko poruszane są zagadnienia typowe dla literatury kobiecej czy feministycznej.

Wśród wielu polskich autorek można zauważyć tendencję odchodzenia od kobiecego pisarstwa, które w świadomości odbiorców ciągle funkcjonuje jako ten „gorszy" rodzaj fantastyki:

> Biorąc pod uwagę stereotypy, nie wolno oczekiwać, że „kobieca fantastyka" zapewni mroczną atmosferę, śmiałe sceny walki i przemocy, ostry seks czy wnikliwe studium społeczeństwa. Niestety, klarowny język i linearność akcji to cechy, których należy szukać gdzie indziej. Można za to liczyć na wyeksponowany wątek miłosny i narrację ze strony bohaterki skoncentrowanej na swoim ciele oraz wszelkich niewieścich problemach. A zatem zostaje obyczajowa, pozbawiona okrucieństwa i rozpasana fantasty, urban fantasy lub delikatna powieść grozy. Horror odpada jako zbyt brutalny. Taka proza powinna być fragmentaryczna, z mnóstwem wieloznacznych metafor, w formie (koniecznie) pamiętnika: szczątkowa fabuła i nacisk na uczucia. Polki jakoś nie chcą spełnić tych postulatów[774].

Pięć lat po opublikowaniu artykułu Joanny Kułakowskiej, czyli w marcu 2017 roku oficjalnie zaczęło działać polskie ugrupowanie *Harda Horda*, którego celem jest współpraca i wzajemne wsparcie rodzimych autorek fantastyki (i nie tylko). Do grupy należą następujące pisarki: Ewa Białołęcka, Krystyna Chodorowska, Agnieszka Hałas,

[773] L. Wieczorek, *Zmiana preferencji…*, dz. cyt.
[774] J. Kułakowska, dz. cyt., s. 5.

Anna Hrycyszyn, Aneta Jadowska, Aleksandra Janusz, Anna Kańtoch, Marta Kisiel, Magdalena Kubasiewicz, Anna Nieznaj, Martyna Raduchowska, Milena Wójtowicz i Aleksandra Zielińska.

Całe przedsięwzięcie zaczęło się od niezobowiązującej grupy na Facebooku, która początkowo miała służyć głównie wymianie doświadczeń i udzielaniu porad dotyczących pisarstwa oraz rynku wydawniczego.

Ósmego marca 2019 roku do księgarń trafiła pierwsza antologia dwunastu opowiadań „od kobiet dla kobiet. Ale nie tylko”[775], która reprezentuje pełen wachlarz gatunków od horroru przez *fantasy* po *science fiction*. Tematem łączącym wszystkie opowiadania jest przekraczanie różnie rozumianych granic. Takie sformułowanie celu umożliwiło autorkom popisanie się swym kunsztem literackim w nieograniczony sposób:

> Co chciałyśmy osiągnąć tą antologią? Przede wszystkim stworzyć kolejny, wspólny projekt, bardzo dla nas ważny. Dać fanom grupy książkę, w której znajdziecie przegląd twórczości nas wszystkich. Pokazać, że wiele da się osiągnąć, jeśli działa się wspólnie – dwanaście osób ma większą siłę przebicia niż jedna. Ale też, co oczywiste, wypromować naszą twórczość i dotrzeć do nowych czytelników. A i przy okazji pokazać, że na rynku działa bardzo wiele pisarek fantastyki i warto przyjrzeć się ich utworom. Jak dotąd – wydaje się, że nasze cele osiągnęłyśmy[776].

Autorki podkreślają, iż ich grupa nie posiada programu, by nie narzucać ograniczeń, nie starają się pisać w jednym stylu, a wręcz akcentują swoją różnorodność. Po co im Harda Horda? Ponieważ „w grupie siła”[777]. Celem stowarzyszenia jest rozwój, wzajemne wspieranie się, wymiana informacji i doświadczeń. Pisarki nie konkurują ze sobą, ponieważ każda tworzy w indywidualnym stylu. Gdy grupa „wyszła z szafy”, pojawiły się komentarze, wyrażające oburzenie spowodowane brakiem przedstawicieli płci męskiej:

> Gdy wymyśliłyśmy katalog prezentujący nas jako pewną grupę polskich autorek, stało się oczywiste, że czas się ujawnić, i z tajnej grupy wyszłyśmy na światło dzienne jako Harda Horda. Och, wzburzyły się szklanki wody w niektórych zakątkach internetu! Bo jakże to tak dyskryminować mężczyzn? Grupa samych kobiet? Skandal! Nikt wcześniej nie oburzał się na grupy złożone z samych panów, bo przecież panowie mają prawo decydować, z kim chcą rozmawiać i pracować, prawda? W rezultacie co jakiś czas na panelach dyskusyjnych czy w

[775] M. Kubasiewicz, *Harda Horda – dwanaście opowieści*, https://www.hardahorda.org/aktualnosci/harda-horda-dwanascie-opowiesci/ [dostęp: 23.08.2020].
[776] M. Kubasiewicz, *Jak powstała antologia „Harda Horda”?,* https://www.hardahorda.org/aktualnosci/jak-powstala-antologia-harda-horda/ [dostęp: 23.08.2020].
[777] *Po co nam Harda Horda?*, w: *Harda Horda. Antologia opowiadań*, Kraków 2019, s. 7.

> wywiadach musiałyśmy odpowiadać na pytania równie błyskotliwe jak to, czy nienawidzimy mężczyzn…[778]

Jeszcze w 2003 Krzysztof Uniłowski diagnozował następująco:

> Cóż, feministycznej *fantasy* z prawdziwego – wojowniczego – zdarzenia jak nie było, tak nie ma. I właściwie nie ma powodu, aby czynić z tego sprawę. Mowa wszak o literackiej komercji, o powieściach i opowiadaniach, które muszą się liczyć z upodobaniami czytelników, zostawiających pieniądze w kasach księgarń. Skoro czegoś nie ma, to – widać – nie ma wielu chętnych do czytania i kupowania tego czegoś. Najwyraźniej czarodziejki rodzimej *fantasy*, jak dotąd, nie założyły własnej loży. Ale ponieważ – co przepowiadał Sapkowski – przyszłość należy do czarodziejek, co się odwlecze...[779]

Od tamtego czasu sporo się zmieniło. Coraz więcej autorek publikuje powieści fantastyczne, które zdobywają statystycznie więcej nagród, a kobiety chętniej sięgają po fantastykę. Powstanie Hardej Hordy zrzeszającej polskie autorki może świadczyć o rosnącej sile kobiet na rynku wydawniczym. Choć brakuje literatury o wyraźnym feministycznym zaangażowaniu w kwestie kobiecości i sytuacji kobiet, to ilość utworów, w których są one pierwszoplanowymi bohaterkami, rośnie.

[778] Tamże.
[779] K. Uniłowski, *Wojowniczki, czarodziejki i kochanki: pamięci wiedźmy Saymoore*, w: „Opcje" 2003, nr 3, s. 28.

Rozdział 4.

Sposoby portretowania postaci kobiecych w wybranej fantastyce autorstwa mężczyzn

Polska fantastyka początkowo była zdominowana przez mężczyzn, zwłaszcza w obszarze *science fiction*. Dopiero na początku XXI wieku sytuacja ta zaczęła się zmieniać i na rynku wydawniczym pojawiło się coraz więcej powieści autorek, które tworzyły głównie *fantasy*. Ten gatunek stał się w Polsce najpopularniejszą odmianą fantastyki. Jednak mimo zwiększającej się ilości publikujących pisarek i poruszanych kwestii kobiecych w literaturze fantastycznej, wciąż dominują, pozostawiające wiele do życzenia, kreacje kobiet przedstawione z męskiej perspektywy.

Polska *fantasy* początkowo opierała się na anglosaskim wzorcu wypracowanym na podstawie *epic* i *heroic fantasy*, który przedstawiał postaci kobiece w sposób schematyczny i przedmiotowy. Od lat dziewięćdziesiątych można zauważyć tendencję do brutalizacji świata przedstawionego, w którym bohaterowie, zwłaszcza kobiety, stają się ofiarami przemocy[780], również na tle seksualnym. Owa brutalizacja przejawia się w drastycznych scenach przemocy fizycznej i psychicznej czy wulgaryzacji języka. W 1993 roku Andrzej Sapkowski skomentował tę tendencję następująco: „taka jest nasza *fantasy*. Ręka, noga, mózg na ścianie. Miecz wbity aż po jelec. Prute flaki"[781]. Nasilenie brutalizacji i epatowanie scenami przemocy nastąpiło w pierwszej dekadzie XXI wieku, czyli w okresie rozkwitu polskiej fantastyki, co Joanna Płoszaj powiązała

> z powstaniem w tym czasie dwóch wydawnictw publikujących głównie polską fantastykę oraz ze stosowanymi przez nie strategiami marketingowymi. Pierwszym z nich była założona w 2001 roku lubelska Fabryka Słów, drugim natomiast powstała rok później w Warszawie Agencja Wydawnicza Runa. O ile założycielom Runy przyświecała idea literackiego rozwoju rodzimej *fantasy*, zapobiegania jej trywializacji i stworzenia nowego paradygmatu odmiennego jakościowo od dotychczas utrwalonego wzorca[37], o tyle włodarze Fabryki Słów za prymarne kryterium uznali gust czytelników[782].

[780] J. Płoszaj, *Brutalizacja świata przedstawionego w polskiej literaturze fantasy w perspektywie kulturowej teorii literatury. Konteksty i propozycje badawcze*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis" 2021, nr 9, s. 234.
[781] A. Sapkowski, *Piróg albo...*, dz. cyt., s. 72.
[782] J. Płoszaj, *Brutalizacja świata...*, dz. cyt., s. 243.

Fantastyka stanowiąc część literatury popularnej, jest odzwierciedleniem preferencji czytelników. Reaguje na zmiany w świadomości społecznej, dlatego też sceny przemocy w literaturze można odbierać nie tylko jako formę estetyki świata przedstawionego, ale również jako wizję rzeczywistości, która zainteresowała odbiorców[783]:

> Wykreowany w jej ramach świat przedstawiony, choć bez wątpienia ma charakter przede wszystkim literacki, nie jest wolny od kulturowych uwikłań, mogących wpływać na jego obraz. Stąd też założenie, że tendencja do brutalizacji świata przedstawionego w polskich utworach literatury *fantasy* nie jest jedynie konsekwencją czysto językowych aspektów tekstu, choć manifestuje się głównie poprzez przyjmowaną przez autorów poetykę opisu śmierci oraz aktów przemocy[784].

Goeffrey Gorer, angielski antropolog, wprowadził w latach pięćdziesiątych XX wieku pojęcie „pornografii śmierci". Badacz zwrócił uwagę „na pewne tendencje związane ze sposobami ukazywania śmierci przede wszystkim w przestrzeni kultury popularnej"[785]. Gorer zaznaczył, że twórcy tekstów kultury chętnie eksponują opisy brutalnej i szokującej rzeczywistości, która w oczach odbiorcy staje się wizualnie atrakcyjna[786]. Z kolei Georges Bataille stwierdził: „Gwałt i śmierć, która gwałt oznacza, budzą w nas dwojaki odruch: zgroza w połączeniu z przywiązaniem do życia każe nam się cofnąć, jednocześnie fascynuje nas w śmierci coś uroczystego, a zarazem przerażającego, co wstrząsa nami do głębi"[787]. Śmierć nigdy nie przestała być interesująca. To zafascynowanie szczególnie widoczne w kulturze popularnej, w której sceny przemocy często są czynnikiem przyciągającym odbiorcę:

> Mimo że schyłek XX wieku przyniósł ze sobą próby zniesienia tabu śmierci, wydaje się, że w przestrzeni kultury popularnej dominującą tendencję nadal stanowi jej pornografizacja. Obrazowość i plastyczność tego typu przedstawień nie tylko upowszechniły się w kinie rozrywkowym i w literaturze popularnej, ale stały się również podstawą ukształtowania popularnych gatunków zarówno filmowych, [...] jak i literackich [...]. [...] Można wręcz powiedzieć, że krwawe i sugestywne opisy śmierci oraz przemocy, nawiązujące do estetyki kina gore, stanowią charakterystyczny element literackiego krajobrazu rodzimej *fantasy*, choć nie definiują jej przynależności gatunkowej i z czysto fabularnego punktu widzenia mogłyby

[783] A. Mazurkiewicz, *Niedyskretny urok okrucieństwa. Funkcja obrazów przemocy w literaturze popularnej (na przykładzie polskiej twórczości fantasy)*, w: *Pokój jako przedmiot międzykulturowej edukacji artystycznej*, red. J. Chaciński, Słupsk 2007, s. 300.
[784] J. Płoszaj, *Brutalizacja świata...*, dz. cyt., s. 237–238.
[785] Tamże, s. 245.
[786] G. Gorer, *Pornografia śmierci*, tłum. I. Sieradzki, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja" 1979, nr 3, s. 201.
[787] G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, wyd. 3, Gdańsk 2015, s. 50.

wydawać się zbędne. Pełnią zatem przede wszystkim funkcję estetyzującą i określają obraz prezentowanej rzeczywistości[788].

Przedstawienia śmierci i przemocy stały się perwersyjną atrakcją. Zygmunt Bauman dowodził, że człowiek współczesny nastawiony jest na doznania hedonistyczne, a jego „ciało ponowoczesne jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń. Spożywa ono i trawi przeżycia"[789]. Natomiast Jacek Kurczewski uważa, „że ideał kultury całkowicie wypranej z przemocy jest utopią. Czy jednak naprawdę interesuje nas kultura w ogóle pozbawiona przedstawień przemocy?"[790].

Na tej podstawie można wyciągnąć wnioski: sceny przedstawiające przemoc w literaturze *fantasy* nie są częścią konwencji gatunku, lecz ich celem jest zwrócenie uwagi odbiorcy, którego pociąga kulturowe tabu, jakim są akty przemocy fizycznej i seksualnej. W polskiej literaturze fantastycznej tworzonej przez mężczyzn charakterystyczną tendencją jest brutalizacja świata przedstawionego, w którym silniejszy dominuje nad słabszym – zwłaszcza nad kobietami. Wyjątek stanowi proza Sapkowskiego, a szczególnie *Saga o Wiedźminie*, w której co prawda nie unika on stereotypów w prezentowaniu niektórych postaci kobiecych, ale przedstawia ich bogate portrety psychologiczne. W podobny sposób zaprezentował swoje bohaterki Jakub Ćwiek w powieści *Panie Czarowne*, która odwołuje się do krwawej historii Polski, jaką były procesy czarownic.

1. Seksualizacja kobiet w twórczości Jacka Piekary i Andrzeja Ziemiańskiego

Warto przyjrzeć się wykreowanym w polskiej fantastyce obrazom przemocy różnego typu, stosowanym wobec literackich bohaterek. Szczególnie dwóch popularnych autorów, Jacek Piekara i Andrzej Ziemiański, związanych z Fabryką Słów, tworzy światy fantastyczne przepełnione złem, przemocą i brutalnością wobec kobiet, a świat przedstawiony cechuje „moralny relatywizm"[791].

Jacek Piekara debiutował w sierpniu 1983 opowiadaniem *Wszystkie twarze szatana* na łamach miesięcznika „Fantastyka". Jego pierwszą powieścią był *Labirynt* (1987). Twórczość pisarza oscyluje głównie wokół problematyki

[788] J. Płoszaj, *Brutalizacja świata...*, dz. cyt., s. 247.
[789] Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 90.
[790] J. Kurczewski, *Miejsce przemocy w kulturze współczesnej*, „Przegląd Socjologiczny" 2003, nr 52 /1, s. 29.
[791] J. Płoszaj, *Brutalizacja świata...*, dz. cyt., s. 244.

przemocy, która jest wszechobecna w kreacjach światów przestawionych. Idealnym przykładem tej tendencji jest cykl o Mordimerze Madderdinie, rozgrywający się w rzeczywistości alternatywnej. Madderdin to inkwizytor żyjący w alternatywnym świecie, w którym Chrystus zszedł z krzyża i ukarał swoich oprawców. Wydarzenia rozgrywają się podczas inkwizycji, bestialsko traktującej kobiety podejrzane o czary i konszachty z diabłem.

W 1184 papież Lucjusz III powołał do życia tzw. inkwizycję biskupią, mającą na celu wyszukiwanie i zwalczanie wszelkich przejawów herezji i odstępstw od oficjalnej nauki Kościoła. Następni papieże wydawali nowe dekrety stopniowo zwiększające zakres działań biskupiej inkwizycji, m.in. dekrety zezwalające, by majątki skazanych zostały skonfiskowane na rzecz Świętego Oficjum:

> Niezależnie jednak od wykonania wyroku mienie skazańca ulegało konfiskacie na rzecz inkwizycji. Zważywszy możliwości, jakie stwarzał taki stan rzeczy, władze świeckie nie wyrażały zbytnich obiekcji. Wskazywanie przez oskarżonych rzekomych współwinnych zapewniało ciągły dopływ nowych ofiar, które, naturalną rzeczy koleją, również wyzuwano z majątku. W ten sposób trafiał się wcale godziwy zysk, zaspokajający potrzeby ludzi, których jedyną umiejętnością i wyłącznym zadaniem było niszczenie tych, których, słusznie albo i nie, uważano za przeciwników aktualnej nauki Kościoła. Niekiedy łupem dzielono się z sądem biskupim i władzami świeckimi, często jednak miejscowy inkwizytor zagarniał wszystko dla siebie, nie wysyłając nawet do Rzymu stosownych kwot należnych wyższym dostojnikom inkwizycji[792].

Na swój sposób przełomowy stał się rok 1484, w którym papież Innocenty VIII wydał bullę pt. *Summis desiderantes*, potępiającą czary i osoby nimi się zajmujące. Nadała ona kształt dalszym procesom inkwizycyjnym, w wyniku których tysiące ludzi straciło życie[793]:

> [...] liczne osoby obu płci, nie bacząc na swoje zbawienie i porzucając ścieżkę wiary katolickiej, zadają się z diabłem, inkubami i sukkubami przez zaklęcia, czary, sztuczki magiczne i inne szatańskie przesądy oraz wszeteczne uroki, haniebne zbrodnie i przestępstwa, wytrącają potomstwo kobiet i młode bydło, zarażają chorobami i niszczą owoce wyrosłe z ziemi, owoce winnej latorośli i owoce rosnące na drzewach. [...] ci przeklęci nękają i dręczą mężczyzn i kobiety, zwierzęta pociągowe i stadne, jak również bydło wszelkiego rodzaju, bólami i chorobami, zarówno zewnętrznymi, jak i wewnętrznymi. Pozbawiają mężczyzn jurności, a kobiety płodności [...]. Poza tym i przede wszystkim bluźnierczo odtrącają wiarę, którą otrzymali w sakramencie chrztu, a za namową wroga ludzkiego rodu nie cofają się przed popełnieniem najohydniejszych czynów i okrucieństw, wystawiając swoją duszę na niebezpieczeństwo, przez co obrażają majestat boski, są przyczyną skandalu i niebezpiecznym przykładem dla wielu innych[794].

[792] Hasło: *Inkwizycja*, w: R.S. Robbinson, *Encyklopedia...*, s. 214.
[793] Tamże, s. 210.
[794] Cyt. za: N. Cawthorne, *Wiedźmy i czarownice. Historia prześladowań*, Warszawa 2006, s. 44–45.

Ze względu na szybkie upowszechnianie się druku, bulla Innocentego VIII trafiła do większego kręgu odbiorców niż poprzednie dokumenty tego typu, m.in. trzy bulle papieża Sykstusa IV (z 1473, 1478 i 1483 roku) , który jako pierwszy zrównał wróżbiarstwo i czarną magię z herezją, co ułatwiło późniejszą pracę łowców czarownic. Przez wiele lat była drukowana wraz ze słynnym *Młotem na czarownice* i ostatecznie potępiła czarnoksięstwo oraz wszelkie praktyki magiczne[795]. Mimo tego iż mężczyźni również mogli być podejrzani i oskarżeni o konszachty z diabłem, to na kilkaset skazanych kobiet przypadał tylko jeden, co świadczy o wspomnianym wcześniej lęku przed kobietami i mizoginicznych inklinacjach.

Współcześnie historie kobiet oskarżonych o czary i osądzonych za nie są traktowane z pewną rezerwą i pobłażaniem. Miejsca kaźni stają się atrakcjami turystycznymi, czego przykładem może być „wieża na czarownice" w niemieckiej miejscowości Gelnhausen, w której żywcem zamurowano kobiety podejrzane o uprawianie czarnej magii[796]. Zachodnie feministki „domagały się [...] sprawiedliwości, walcząc ze zbyt lekkim i beztroskim podejściem do całej tej historii"[797]. Kaźnie czarownic również inspirują współczesnych autorów z każdej dziedziny sztuki, zwłaszcza twórców literatury fantastycznej. Pokrótce opisany wcześniej krwawy fragment historii Kościoła posłużył za źródło inspiracji Jackowi Piekarze, który stworzył wielotomowy *Cykl inkwizytorski*. Choć utwory autora cieszą się dużą popularnością, to pojawiają się opinie, iż jego twórczość epatuje seksem, niekiedy zbyt brutalnym oraz jest nacechowana męskim szowinizmem.

Główny bohater i zarazem narrator, Mordimer Madderdin, był szybko robiącym karierę Inkwizytorem. W swojej pracy nie stronił od stosowania przemocy, jeśli, jego zdaniem, sytuacja tego wymagała. Z racji wyboru profesji, na swej drodze spotykał wiele kobiet, często słusznie bądź nie, oskarżonych o czary, konszachty z diabłem i herezję. Szczególnie drastyczne są opisy ofiar przesłuchań inkwizytorów, którzy nie stronili od makabrycznych metod: „Jej stopy były spalone niemal na węgiel, a ciało porwane kleszczami do samych kości. Wytłuczono jej prawe oko, które pokrywał ropiejący, żółtobrunatny skrzep"[798].

[795] Hasło: *Innocenty VIII*, w: R.S. Robbinson, *Encyklopedia...*, s. 218.
[796] W 1985 roku, w dniu otwarcia atrakcji turystycznej, kobiety ubrane na biało maszerowały wokół wieży czarownic i niosły transparenty, a których wypisały nazwiska wszystkich ofiar zamurowanych żywcem (zob. M. Cholet, *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, tłum. S. Królak, Kraków 2019, s. 23).
[797] Tamże.
[798] J. Piekara, *Żar serca*, w: tegoż, *Młot na czarownice*, Lublin 2015, s. 314–315.

Joanna Płoszaj[799] scharakteryzowała relację między głównym bohaterem cyklu a przedstawicielkami płci pięknej. Badaczka *Cykl inkwizytorski* określiła gatunkowo jako *sword and sorcery,* czyli *fantasy* przygodową, z elementami literatury kryminalnej i licznymi wątkami awanturniczymi[800]. Konwencja *sword and sorcery* została zapoczątkowana przez cykl utworów o Conanie autorstwa Roberta. R Howarda, w którym pojawiające się postaci kobiece są zaprezentowane stereotypowe, albowiem Howard „rolę kobiety sprowadza do atrakcyjnej zdobyczy i zasłużonej nagrody wojownika"[801]. Bohaterki są nieodłącznym elementem schematu fabularnego, ponieważ przeważnie stają się przyczyną rozpoczęcia niezwykłych i emocjonujących przygód głównego bohatera. Uwaga poświęcona bohaterkom ogranicza się przede wszystkim do podkreślenia ich atrakcyjności fizycznej i seksualnej. Według autorki artykułu wykorzystanie konwencji przygodowej oraz pierwszoosobowa narracja cyklu rzutuje na sposób, w jaki m.in. będą kreowane kobiece postaci, ponieważ „tożsamość narratora, sposób i stopień jej ujawnienia w tekście, a także implikowane nią wybory decydują o specyfice danego tekstu"[802]. Wygląd i przypisane role kobiecych bohaterek cyklu są silnie skonwencjonalizowane, co, jak podkreśla Joanna Płoszaj, jest charakterystyczne dla gatunku fantasy przygodowej:

> O ile jednak początkowe wzorce kreowania postaci żeńskich – odwołując się choćby do opowiadań o Conanie – zakładały, że kobieta ma być atrakcyjna fizycznie tak, by mogła być interesująca dla bohatera, o tyle analiza tekstów Piekary pozwala zauważyć, jaki konkretnie typ urody szczególnie przykuwa uwagę protagonisty. Partnerki Conana powinny być przede wszystkim piękne, a więc zgrabne, o pełnych piersiach, inne zaś szczegóły opisu, takie jak kolor i długość włosów czy kolor skóry, mają znaczenie drugorzędne. Wybranki Mordimera z kolei, zwłaszcza te, którymi bohater wyraża żywe zainteresowanie natury erotycznej, wpisują się zwykle w jeden ściśle określony kanon urody[803].

Dla narratora cyklu najważniejszy u kobiety jest jej wygląd i to, czy dany typ urody trafia w jego preferencje estetyczne oraz seksualne. Niejednokrotnie główny bohater poświęca chwilę na kontemplację piękna bohaterek, gdyż jest to dla niego niezwykle ważna sfera wizualno-estetyczna: „W podmiotowość mężczyzny wpisany

[799] J. Płoszaj, *Powabne wybranki Mordimera Madderdina. Kreacje i role postaci kobiecych w cyklu inkwizytorskim Jacka Piekary na tle przygodowego schematu fabularnego,* w: *Kobieca strona popkultury,* red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016, s. 33 –50.
[800] J. Płoszaj, *Powabne wybranki...*, dz. cyt., s. 39.
[801] A. Sapkowski, *Rękopis...*, dz. cyt., s. 159.
[802] M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji,* Kraków 2012, s. 18.
[803] J. Płoszaj, *Powabne wybranki...*, dz. cyt., s. 41

jest obraz kobiety, który odpowiada jego oglądowi rzeczywistości. Jego kultura społeczna, system aksjologiczny implikują kobietę, wpisującą się w te zależności”[804].

Jeżeli dana postać kobieca nie współgra z gustem Mordimera, to „wygląd bohaterki zostaje ukazany tak, by zaznaczyć, że jej uroda nie jest interesująca”[805] i nie poświęca on jej zbyt wiele zainteresowania: „Jeśli natomiast okoliczności zmuszają inkwizytora do kontaktu z kobietą o wątpliwej atrakcyjności fizycznej, daje on wyraz swojej odrazie i w narracji ukazuje bohaterkę jako zdegenerowane monstrum, które wzbudza odrazę samym swoim istnieniem”[806].

Paradoksalnie narrator wielokrotnie wspomina, że docenia u kobiet również inteligencję oraz inne walory umysłowe, lecz wyłącznie gdy „z danej im przez Pana zdolności mówienia korzystały ze stosownym umiarem”[807]. Natomiast „za oznakę godnego pochwały sprytu protagonista uważa m.in. zdolność umiejętnego posługiwania się atrakcyjnym seksualnie ciałem w celu osiągnięcia pewnych profitów”[808]. Sposób prowadzenia narracji ukazuje mizoginię oraz przedmiotowe traktowanie kobiet, względem których główny bohater ma poczucie wyższości. Stosunek Mordimera do przedstawicielek płci pięknej można podsumować jednym sarkastycznym cytatem:

> Ho, ho, nie była jednak taka głupia, jak początkowo sądziłem. To dobrze. Kobiet potrafiących służyć za materac jest wiele na tym naszym nie najweselszym ze światów. Ale znalezienie dowcipnie czy roztropnie gadającego materaca nie jest już takie proste[809].

Sposób dostrzegania kobiet przez Mordimera jest ściśle związany z ukształtowaniem fikcyjnego społeczeństwa. Piekara stworzył świat patriarchalny, wzorowany na czasach brutalnej i mizoginicznej inkwizycji, dalekiej od idei pierwotnego matriarchatu: „Tok dziejów wiedzie od przedracjonalnego świata macierzyńskiego do racjonalnego świata ojcowskiego, a zarazem od wolności i równości do hierarchii i nierówności”[810]. Czas akcji przypomina XV-wieczne realia, jednak trudno jest podać konkretną datę. Biorąc pod uwagę, że *Cykl inkwizytorski* jest „hybrydą między powieścią *fantasy* a powieścią alternatywną”[811], to „Akcja nie zostaje osadzona w całkowicie wymyślonym lub »intertekstualnym« uniwersum, stanowiącym

[804] I. Zawalska, *Genderowa podmiotowość bohatera-mężczyzny w rosyjskiej kobiecej fantasy*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2011, t. 21, s. 99.
[805] J. Płoszaj, *Powabne wybranki…*, dz. cyt., s. 43.
[806] Tamże, s. 44.
[807] J. Piekara, *Głód i pragnienie*, Lublin 2014, s. 110.
[808] J. Płoszaj, *Powabne wybranki...*, dz. cyt., s. 44.
[809] J. Piekara, *Głód i pragnienie*, s. 209.
[810] E. Fromm, *Miłość, płeć i matriarchat,* tłum. B. Radomska, G. Sowiński, Poznań 1997, s. 16.
[811] P. Stasiewicz, Między światami…, dz. cyt., s. 110.

przetworzenie znanego tekstu literackiego, lecz w alternatywnej Europie późnego średniowiecza”[812]. Dlatego też sposób traktowania kobiet i ich miejsce w hierarchii bazuje na średniowiecznych poglądach, według których mogły one pełnić rolę żony, matki, wdowy, zakonnicy bądź nierządnicy. Niezależnie od ich statusu – były podległe mężczyznom.

W całym cyklu bohaterki pełnią funkcję obiektu seksualnego, ofiary, podejrzanej bądź oskarżonej o herezję lub czary. Warto spojrzeć na ten schemat z perspektywy Freuda. Według psychoanalityka matka/kobieta wywołuje u swojego syna wyłącznie fizyczne pożądanie, traci swoją pozycję w życiu dziecka, a w jej miejscu pojawia się ojciec. Matka najpierw jest postrzegana przez syna jako bogini, lecz później staje się ona prostytutką[813]. Kobiety w świecie Mordimera są gorsze od mężczyzn, zostają sprowadzone do obiektu seksualnego lub służącej – w zależności od atrakcyjności fizycznej bohaterki. Freud postrzegał kobietę jako wykastrowanego mężczyznę – mężczyznę wybrakowanego, będącego tworem zasługującym wyłącznie na pogardę[814].

Niewiele jest w cyklu postaci kobiecych, którym poświęcono więcej uwagi. Wyjątkiem jest tzw. Piękna Katarzyna będąca, jak się z czasem okazuje, matką Mordimera Madderdina oraz jedną z potężniejszych czarownic tego uniwersum.

Piękna Katarzyna pojawia się w powieści pt. *Płomień i krzyż. Tom I*[815], która odnosi się do przeszłości Mordimera. Bohater nie jest już narratorem, gdyż narracja jest prowadzona w trzeciej osobie i wprowadza do historii cyklu nieznane nawet inkwizytorowi fragmenty jego własnej przeszłości.

Piękna Katarzyna wiodła dostatnie i próżne życie, swoje bogactwo zawdzięczała licznym wpływowym kochankom. Największą zaletą bohaterki była jej oszałamiająca uroda, którą wykorzystywała jako środek manipulacji. Jej relacje z mężczyznami miały charakter ściśle seksualny i przynosiły jej wiele, zarówno materialnych, jak i niematerialnych, korzyści. Licznych gości w swojej sypialni dobierała pod kątem zamożności oraz pozycji społecznej i sprawowanej władzy. Nie jest to napisane wprost, lecz bohaterka miała świadomość, że jako kobieta nie może sprawować formalnie władzy, więc nie stroniła od manipulacji oraz wykorzystywania swoich kochanków, by

[812] Tamże.
[813] E. Fromm, dz. cyt., s. 23.
[814] Tamże.
[815] J. Piekara, *Płomień i krzyż. Tom* I, Lublin 2008. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania, a numery stron są oznaczone w nawiasie.

osiągnąć określone cele. Chciała także zdobyć mającą największą moc księgę czarnej magii *Szachor Sefer*, by zostać najpotężniejszą czarownicą.

Nauki pobierała u starej wiedźmy o stereotypowym, czyli odrażającym wizerunku, a każda wizyta Katarzyny u mentorki napawała ją odrazą i wstrętem. Kaprysy staruchy znosiła wyłącznie dlatego, iż wiedziała, że nie ma ona komu przekazać swojej potężnej wiedzy i wspomnianej wcześniej księgi:

> Nie znosiła wypraw do złośliwej staruchy, ale zdawała sobie też sprawę, że nikt nie nauczy jej więcej z arkanów mrocznej sztuki. Już teraz bez trudu dostrzegała, jak ogromne zrobiła postępy, korzystając z wiedzy zaklętej pod tym owrzodzonym czerepem porośniętym siwymi, brudnymi kłakami, pośród których grasowały napite krwią wszy. Katarzyna nie znosiła trupiego, słodko-zgniłego smrodu, który otaczał wiedźmę niczym całun, nie znosiła robactwa kłębiącego się pod nigdy niepranymi kocami [...]. Jednak ta odrażająca wiedźma dysponowała nie tylko wiedzą, lecz również prawdziwą mocą. [...] zarówno wiedzą, jak i mocą pragnęła się z nią podzielić. [...] Starucha dawkowała swą wiedzę,[...]. Katarzyna ufała jednak, że wreszcie otrzyma, czego chce (s. 25-26).

Katarzyna nienawidziła swej nauczycielki, ale wiedziała, że relacja z nią może przynieść wiele korzyści. Bohaterka niemalże z nikim nie utrzymywała emocjonalnie bliskich relacji. Wydawać się mogło, iż najbardziej związana była ze swoją służącą Irminą, jednak śmiało można stwierdzić, że ta bliskość wynikała wyłącznie z użyteczności służki. Katarzyna była matką głównego bohatera całego cyklu, Mordimera Madderdina, lecz nie żywiła wobec niego szczególnie intensywnych uczuć macierzyńskich. Zapewniła mu dobre wykształcenie, prywatnych nauczycieli, lekcje fechtunku, łaciny i greki, ale nie poświęcała mu zbyt wiele uwagi. Trafnie tę relację matki z synem scharakteryzowała jej służka w rozmowie z inkwizytorem Arnoldem stwierdzając: „Przecież kochała chłopaka, ale wiecie, jak jest... Młoda była, chciała się bawić" (s. 252).

Największy przejaw miłości macierzyńskiej objawił się w momencie, kiedy mentorka Katarzyny zażyczyła sobie spotkania z chłopcem w zamian za księgę *Szachor Sefer*. Młoda czarownica, najpierw wściekła, nieufna i pełna obawy o jedyne dziecko, biła się z myślami, lecz ostatecznie żądza posiadania księgi okazała się silniejsza:

> Przez te dwa dni częściej niż kiedykolwiek przedtem rozmawiała z synem. Zjadła z nim nawet kolację, czego nie zwykła robić wcześniej. Jeżeli się nie zgodzę, będę żałowała do końca życia [...]. A jeżeli stracisz syna? – zapytało w niej coś, co miało twardy, napastliwy głos. Jestem młoda! – krzyknęła do samej siebie. Urodzę następnego! I w tym momencie przestraszyła się własnych myśli i własnej żądzy posiadania *Szachor Sefer*. Bo tak naprawdę uważała się za dobrą matkę. No, powiedzmy, za nie najgorszą (s. 55).

Wizyta u starej wiedźmy okazała się brzemienna w skutkach: nie dość, że bezpośrednio nie otrzymała pożądanej księgi, to jeszcze jej syn doniósł Świętemu Oficjum, odpowiedzialnemu za tropienie wszelkim objawów herezji i czarów, iż jego matka jest czarownicą. Jednak zanim do tego doszło, kochankowie zaczęli Katarzynę opuszczać z powodu szerzących się plotek na jej temat. Coraz częściej szeptano o jej fascynacji siłami nieczystymi i konszachtach z diabłem. Kanonik Gersard (ojciec Mordimera), któremu pomogła pozbyć się arcybiskupa Koblencji, w trakcie swej ostatniej wizyty w sypialni Katarzyny stwierdził, iż ma „nowe obowiązki, nowe zadania, a przez to coraz mniej czasu, by folgować własnej wygodzie i własnym przyjemnościom" (s. 81). Rozzłoszczona i urażona Katarzyna rzuciła na niewdzięcznego kochanka klątwę, przez którą kanonik cierpiał później na impotencję, podagrę i wrzody żołądka.

Inny przyjaciel Katarzyny, Solomon Grien, najbardziej wpływowy człowiek w Koblencji, jako pierwszy dowiedział się o nakazie aresztowania młodej czarownicy przez Inkwizycję i próbował jej pomóc. Oczywiście, w taki sposób, by samemu uzyskać jak najwięcej korzyści majątkowych. Jego działania okazały się daremne. W chwili aresztowania, Katarzyna próbowała zachować godność:

> – Kiedy zobaczyłem ją taką dumną, pewną siebie, piękną...
> – Chciałeś ją upokorzyć, czyż nie? [...]
> – Potwornie grzeszyła, Arnoldzie. Zadawała ludziom cierpienie poprzez rzucanie klątw na ich podobizny, w pracowni miała taki arsenał trucizn, że mogłaby wytruć pół miasta. [...]
> – Co takiego jej zrobiłeś? [...]
> – Zostawiłem ją z tymi wieprzami. Na długo. Pomyślałem, że przerwę im, kiedy usłyszę krzyk. Ale ona nie krzyczała. Potem gdy schodziła z piętra, widziałem, że każdy krok sprawia jej ból. Ale schodziła z taką dumną twarzą. [...] Jakby to jej nie dotyczyło. [...] Przeszła obok mnie i nawet na mnie nie spojrzała. Miała potargane włosy, siniaki na twarzy i tę ohydną żółtą suknię, całą w strzępach. [...] Wiesz jak wyglądała? [...] Jak wielka dama (s. 260-261).

Uroda i postawa Katarzyny wzbudziły w Inkwizytorze nienawiść i próbował ją złamać na wszelkie sposoby. Jednak jej upór i siła nie pozwoliły mu na to. Zaślepiony gniewem dopiero później zdał sobie sprawę ze swojego uczynku, prosił ją o wybaczenie.

Historia Katarzyny świadczyć może, iż w świetle powieści Piekary jedyną wartością kobiety jest jej uroda, lecz gdy zaczyna ją nadmiernie wykorzystywać, by osiągnąć własne cele oraz próbuje innymi sposobami zdobyć nie przynależną jej w mizoginicznym świecie władzę, to jest skazana na klęskę. Okazało się jednak, że Katarzyna nie spłonęła na stosie jak przypuszczano. Jej umiejętności magiczne wywarły wrażenie na tzw. Wewnętrznym Kręgu, czyli najwyższej i nie wszystkim znanej instancji Świętego Oficjum i została przeniesiona do tajemniczego klasztoru

Amszilas. W jakim celu – nie wiadomo. Pewne jest, iż posiadała tam możliwość praktykowania magii, ponieważ wszystkich jej oprawców spotkała zemsta: ci, którzy ją zgwałcili, zmarli na niespotykaną odmianę trądu, organy wewnętrzne Solomona Griena zaczęły gnić za jego życia, a kanonik Gersarg do końca swoich dni zmagał się ze wspomnianymi wcześniej dolegliwościami.

Piękna Katarzyna jest jedną z niewielu postaci kobiecych tak szczegółowo przedstawionych w *Cyklu inkwizytorskim* i mających większy wpływ na całą historię. Choć sprawiała wrażenie silnej i niezależnej bohaterki, to jej kreację ukształtowała ewidentnie perspektywa męska, ponieważ uczyniono z jej urody i umiejętności seksualnych największy atrybut i broń. Wyjątkowość Katarzyny, z męskiego punktu widzenia, opierała się wyłącznie na wyglądzie zewnętrznym i wyrachowaniu:

> – I ja się w niej kochałem, co tu ukrywać. Ale ta dama nie była dla takich jak ja. Obdarzała względami jedynie tych, co mieli pełną kiesę. [...] Jednak ona dobierała nie tylko bogatych, lecz i znaczących.
> – Czarownica-kurtyzana – uśmiechnął się Löwefell. – Musiała być wyjątkową kobietą.
> – I co jej przyszło z tej wyjątkowości? Jeno garść popiołu została (s. 226–227).

Trylogią wzbudzającą równie skrajne emocje wśród czytelników i krytyków jak *Cykl inkwizytorski* Jacka Piekary jest *Achaja* Andrzeja Ziemiańskiego (2002-2004). Autor debiutował w 1979 roku opowiadaniem *Zakład zamknięty* na łamach czasopisma „Sigma". Pierwszą książką wydaną przez Andrzeja Ziemiańskiego był zbiór opowiadań *Daimonion* (1985). W kolejnych latach opublikował następne powieści, lecz w latach dziewięćdziesiątych Ziemiański zrezygnował z pisania. Przerwa trwała ponad 10 lat i w 2000 roku ukazało się opowiadanie *Bomba Heisenberga*. Autor znany jest głównie z cyklu *Achaja*, który wielu komentatorów uznaje za *fantasy*, natomiast Ziemiański podkreśla, że jest to *science fiction*[816]. Choć trzy utwory należące do cyklu cieszyły się sporym zainteresowaniem w okresie pojawienia się na rynku wydawniczym, to sposób przedstawienia w nich kobiet, a w szczególności głównej bohaterki, może bulwersować i powodować niesmak.

Tytułowa bohaterka została wykreowana jako obiekt seksualny, posiadający imponującą inteligencję. Jednak mimo walorów umysłowych, Achaja jest postrzegana wyłącznie przez pryzmat swojej fizyczności. Brutalna rzeczywistość świata przedstawionego oraz wulgaryzacja języka, używana zwłaszcza przy opisie kobiet,

[816] Zob.: *Andrzej Ziemiański,* https://www.granice.pl/autor/andrzej-ziemianski/2777 [dostęp: 1.04.2022]; *Andrzej Ziemiański,* http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Andrzej_Ziemia%C5%84ski [dostęp: 1.04.2022].

sprawia, iż w trylogii pełnią one głównie funkcje przedmiotowe. Ich prezentacja opiera się na epatowaniu nadmierną seksualizacją.

Pierwsze sceny w powieści wprowadzają postać bohaterki. Mimo tego iż podkreślana jest inteligencja, wykształcenie strategiczne oraz umiejętności walki mieczem córki Wielkiego Księcia Archentara, władcy królestwa Troy, to sposób opisu skupia się głównie na powierzchowności Achai. Nastolatka wyróżniała się nieprzeciętną urodą, co wzbudzało nieukrywaną zazdrość u jej czternastoletniej macochy Asiji. Pasierbica nie dość, że była paradoksalnie starsza, to jeszcze ładniejsza, zdolniejsza i silniejsza:

> Achaja była piękna i Asija zazdrościła jej tego równie mocno, jak nienawidziła za inne sprawy. Teraz patrzyła na wyprostowaną, nagą dziewczynę, oceniając jej duże piersi, piękne okrągłe biodra, kształtne nogi... Większość dziewcząt rozebranych pod przymusem może wyglądać śmiesznie, ale Achaja wyglądała jak rasowa klacz, jej długie, pomalowane na czerwono włosy opadały na plecy i tworzyły świetną oprawę do ślicznej twarzy z dużymi, lekko skośnymi oczami. Stojąc nago, wyglądała jak piękna dzikuska z malowideł wiszących w głównej sali zamku. Asija bez zażenowania patrzyła na jej podbrzusze, na równy trójkąt skłębionych włosów u zbiegu ud[817].

Kierowana nienawiścią Asija, znęcała się fizycznie nad niewiele młodszą od siebie dziewczyną. Upokarzanie pasierbicy i poczucie władzy sprawiały Księżnej seksualną przyjemność i satysfakcję[818]: „czuła, jak jakieś dziwne ciepło rozlewa się w okolicy brzucha. Nogi robiły się miękkie, a oddech krótki. To było jak... jak w łóżku z Archentarem, ale Wielki Książę nigdy nie doprowadził jej do takiego stanu" (s. 20). Scena jest silnie nacechowana erotycznie, jednocześnie opisuje nagie ciało bohaterki i stawia ją w roli obiektu seksualnego[819].

Określenie „rasowa klacz" wskazuje na podmiotowe traktowanie tytułowej bohaterki. W dalszych częściach tekstu Achaja będzie określana, głównie przez mężczyzn, znacznie wulgarniej. Najczęstszym określeniem skierowanym nie tylko do głównej bohaterki, ale też innych kobiet będzie „dupo".

Sama Achaja nie patrzyła na siebie przez pryzmat swojej seksualności, odsuwała od siebie myśl, iż może być atrakcyjna fizycznie. Miała o sobie niezbyt wysokie mniemanie, odczuwając płeć kobiecą jako drugorzędną. Próbowała zrekompensować

[817] A. Ziemiański, *Achaja. Tom 1*, Lublin 2002, 19–20. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania, a numery stron są oznaczone w nawiasie.

[818] Chciałabym przypomnieć, iż mówimy o czternastolatce. Akcja powieści rozgrywa się w rzeczywistości przypominającej realia starożytnej Grecji, kiedy to okres inicjacji seksualnej i moment wychodzenia z mąż odbywał się znacznie wcześniej niż współcześnie. Jednak przedstawienie młodej dziewczyny może powodować niesmak u odbiorcy.

[819] J. Płoszaj, *Dziewica w potrzasku, seksualna niewolnica i demon w ludzkiej skórze. Mechanizmy kreowania kobiety w roli obiektu erotycznego na przykładzie Achai Andrzeja* Ziemiańskiego, „Literatura Ludowa" 2019, nr 6, s. 48.

ojcu fakt, iż nie ma syna, godnego dziedzica i ćwiczyła walkę mieczem i jazdę konną, pobierała nauki strategiczne, nie będące częścią programu edukacyjnego dla młodych arystokratek. Największym marzeniem bohaterki było udane małżeństwo i spokojne życie na uboczu, z dala od dworu:

> Achaja była spokojną dziewczyną. [...] Lubiła książki i nauczycieli, nawet tych od fechtunku i konnej jazdy (nie cierpiała tych lekcji, wiedziała jednak, że musi być sprawna i silna, żeby zastąpić ojcu syna). [...] nie była człowiekiem czynu i nie umiała, ani nie chciała się przeciwstawić. [...] Miała nadzieję, że wyjdzie za jakiegoś miłego, choć trochę inteligentnego chłopca, który zawiezie ją do jakiegoś wiejskiego dworku, gdzie będą się kochać na sianie, a ona będzie mu rodzić dzieci i zajmować się gospodarstwem (s. 15–16).

W wyniku intrygi uknutej przez macochę, Achaja wstąpiła do wojska, gdzie pastwili się nad nią starsi rekruci. Bohaterka zdobyła akceptację swojego pułku dopiero, gdy razem z innymi znęcała się nad młodszymi żołnierzami.

W trakcie opracowanej politycznie bitwy, Achaja została jeńcem wojennym Cesarstwa Luan i miała odegrać rolę karty przetargowej między Księstwem Troy a wrogim Cesarstwem. Młoda dziewczyna została poddana torturom, polegającym na rozebraniu jej do naga i wbijaniu igieł nasączonych silną trucizną w miejsca intymne, co miało wywoływać ból nie do zniesienia. Nieodwracalnym efektem tortur było pozbawienie czucia w miejscach, w które wbijano igły, przez co Achaja straciła możliwość odczuwania jakiejkolwiek przyjemności seksualnej. Podczas sceny tortur podkreślona została po raz kolejny niezwykła uroda bohaterki: „Nie tylko psychicznej, ale i fizycznej przemocy, której ofiarą pada główna bohaterka, z punktu widzenia odbiorcy bez trudu można nadać seksualne konotacje”[820].

Wielki Książę nie poszedł na ugodę z przeciwnikami, mimo tego iż słyszał krzyki swojej torturowanej córki. Wizja bycia męczennikiem „dla sprawy” i poświęcenia jedynej córki, była bardziej kusząca niż uratowanie Achai. Porzucona bohaterka zostaje zdehumanizowaną niewolnicą, zajmującą najniższe miejsce w hierarchii społecznej. W Cesarstwie Luan traktowano niewolników jak zwierzęta i przydzielano ich do najgorszych robót, podczas których szybko umierali z wycieńczenia i zbyt małej ilości pożywienia. Gdy bohaterka przybywa na miejsce swej niewoli, widzi jak niewolnicy atakując zbiorowo, gwałcą nowych „rekrutów”. Achaja uświadomiła sobie, że musi zacząć myśleć o przetrwaniu. Doprowadziło to do podejmowania przez nią dramatycznych i nieludzkich decyzji[821]. Od jednego

[820] Tamże, s. 50.
[821] Tamże.

z niewolników dostała propozycję opieki „seksualnej". On i jego towarzysz obiecali zapewnić bohaterce ochronę i pomóc przetrwać w tych skrajnych warunkach. Jednak w zamian za okazaną jej dobroć, musiała odwdzięczyć się im swoim ciałem:

> – [...] Młoda jesteś, niedoświadczona, ale widzę, rozum masz. Bynajmniej nie w dupie [...]. My ci proponujemy taką rzecz. Idziesz z nami, dobrowolnie. Do czego będziemy cię używać, wiesz dobrze... Ale nas jest tylko dwóch! A poza tym będziemy cię bronić przed resztą. Powiemy ci co i jak, na początku nakarmimy, nauczymy jak żyć (s. 300).

Achaja stanęła przed wyborem: być gwałconą zbiorowo do chwili śmierci lub wykorzystywaną seksualnie przez dwóch niewolników. Bohaterka decyduje się na drugą opcję. Wcześniejsze tortury okazują się zbawienne, ponieważ protagonistka straciła czucie w okolicach intymnych, a kajdany na nogach uniemożliwiały przybranie takiej pozycji seksualnej, podczas której mogła spojrzeć mężczyźnie w twarz. Jednocześnie kajdany i pozycja podkreślały jej upodlenie i zdehumanizowanie.

Cała scena przybycia do obozu niewolników opisuje drastyczne sceny przemocy fizycznej i seksualnej. Ukazano w niej w sposób dosadny zezwierzęcenie i upodlenie ludzi. Protagonistka dzięki swojej urodzie, zostaje uprzedmiotowiona oraz sprowadzona do roli obiektu seksualnego, co z biegiem akcji okazuje się przepustką do wolności. W niewoli dochodzi również do inicjacji seksualnej bohaterki, gdyż wcześniej bohaterka nie obcowała w sposób intymny z innym mężczyzną:

> To był jej pierwszy raz w życiu. Pierwszy i drugi od razu. Ale były i dobre strony. Po torturach Mistrza Anai te części ciała, które mężczyźni najbardziej sobie upodobali, u niej były właściwie pozbawione czucia. To, że miała skute nogi, właściwie uniemożliwiało pozycję klasyczną, musiała klęknąć, i za przeproszeniem, wypiąć się, co może i było zwierzęce, ale za to pozwalało jej przynajmniej nie patrzeć im w twarze (s. 316).

„Układ" między Achają a niewolnikami, Krótkim i Hekke, funkcjonował sprawnie. Achaja nauczyła się walczyć o przetrwanie, nabrała tężyzny fizycznej, a dzięki lekcjom Hekkego, udoskonaliła walkę na miecze. Natomiast mężczyźni nie mieli oporów przed wykorzystywaniem dziewczyny, która przywykła do takiego stanu rzeczy:

> W istocie zostaje ona bowiem uzależniona od swoich towarzyszy, którzy z jednej strony oferują dziewczynie pewną ochronę oraz uczą zasad przetrwania, stając się tym samym jej opiekunami i mentorami; z drugiej zaś – dostają praw do dysponowania jej ciałem wedle własnego uznania i właściwie w każdym momencie, a chęć uwolnienia się skazywałaby bohaterkę na śmierć. [...] Achaja uzyskuje możliwość przetrwania jako niewolnica

> nie ze względu na swoją podmiotowość, bo tej zostaje pozbawiona, ale dlatego, że zostaje oceniona jako „użyteczna" w roli obiektu seksualnego[822].

Znamienne jest to, iż po ucieczce z niewoli, w dalszej historii, Achaja wspomina „swoich towarzyszy" z sympatią, myśli o nich jak o dawno niewidzianych przyjaciołach, z którymi po latach straciło się kontakt. Relacja między Achają a Hekke i Krótkim jest wypaczeniem relacji mistrz – uczeń, będącą popularnym motywem w literaturze *fantasy*.

W narracji przedstawia się bohaterkę tak, jakby lata niewoli i wykorzystywania seksualnego nie odcisnęły na niej widocznego piętna. Niemalże do końca trylogii fizyczność Achai jest atutem przyciągającym innych, którzy widzą w niej urodę oraz niezwykłe umiejętności walki. Definiuje się ją poprzez ciało, traktowane jako przedmiot, poddawane różnym formom tortur i gwałtów. Jest maltretowana, raniona, sprzedawana i poddawana metamorfozie. Gwarantuje bohaterce przetrwanie, bo dzięki zdobytym w niewoli umiejętnościom walki oraz doświadczeniu seksualnemu staje się użyteczna. Rzadko zwraca się uwagę na jej duchowe wnętrze, nad czym sama bohaterka szczególnie nie ubolewa. W opisie Achai oraz innych bohaterek kobiecych brakuje głębi psychologicznej, zdaje się, że traumatyczne przeżycia nie odciskają na nich piętna. W trylogii Ziemiańskiego kobiety reagują na strach i niezwykle silny stres na dwa sposoby: płaczem lub niemocą w powstrzymywaniu moczu.

Po ucieczce z niewoli Achaja, by zapewnić sobie schronienie, musiała pracować jako prostytutka. Dopełnieniem traktowania jej jako ciało-przedmiot był tatuaż na twarzy, znak jaki każda prostytutka była zobowiązana posiadać. W ten sposób bohaterka została naznaczona do końca życia. Jedyną opcją na wydostanie się z Cesarstwa, w którym była ścigana, stało się dołączenie do karawany, a żeby do tego doszło – musiała zostać wynajęta przez jednego z podróżnych. Był to jedyny sposób, by mogła bezpiecznie przekroczyć granice. By usprawiedliwić posiadanie wypalonego piętna niewolników na części intymnej, Achaja opowiedziała historyjkę, według której miało ono służyć odgrywaniu określonej roli przed klientami w alkowie. Bohaterka została wynajęta przez jednego z członków karawany i w ten sposób, po raz kolejny, dzięki swoim umiejętnościom łóżkowym i niezwykłej urodzie, została uratowana przez mężczyzn.

Paradoksalnie mimo niemalże nadludzkiej siły, wypracowanej dzięki latom spędzonym w kamieniołomach, niezwykłych umiejętności walki na miecze oraz

[822] Tamże, s. 51–52.

imponującej inteligencji, bohaterka ratuje się za pomocą swojej seksualności. Przykładem strategicznego kuszenia swoją cielesną atrakcyjnością może być przemowa Achai skierowana do Viriona, szermierza natchnionego, z którym zmuszona jest stanąć do walki. Wiedząc, że nie dorównuje umiejętnościom szermierczym swojemu przeciwnikowi, próbuje odwrócić jego uwagę kwiecistą przemową, w której podkreśla swoją wulgarną seksualność i ewentualną skłonność do uległości:

> Achaja uśmiechnęła się jeszcze szerzej, zrobiła minę „dziewicy", a potem... wysunęła język i oblizała się tak, że wszystkich mężczyzn w zasięgu wzroku przeszły ciarki. Ciarki i coś jeszcze. [...]
> – Umiem to robić, stary! Jestem kurwą. Jestem nauczona. Ze mną byłoby ci dobrze [...] jak z młodą, głupią żoną [...]. Powiedziałbyś: „śpiewaj", to bym ci śpiewała, powiedziałbyś: „stań na rzęsach", a ja bym stanęła. [...] Naprawdę bym krzyczała, nie dlatego, żem nierządnica, po prostu sprawiasz, że dopiero widząc ciebie, wiem, co to mężczyzna. Kocham Cię! [...] wszystkie takie jak ja... sikałyby po nogach, żeby móc być z tobą. A ja..., niestety, muszę ci wypruć flaki! Niefart, co? [...] Tak się z reguły w życiu pierniczy. Spotykasz swojego wyśnionego bohatera... i go, psia mać, musisz zabić, albo on zabije ciebie (s. 223–224).

Joanna Płoszaj uważa: „W jej zachowaniu można dostrzec również szaleństwo demonicznej kobiety-modliszki. [...] ordynarny język podkreśla, iż Achaja samą siebie przedstawia w roli przedmiotu. Świadoma własnego poniżenia, wykorzystuje aktorsko doświadczenia niewolnicy i prostytutki"[823]. Do pojedynku jednak dochodzi. Zarówno Achaja, jak i Virion, ledwo uchodzą z życiem. Dziewczyna zostaje poważnie okaleczona i traci władzę w ręce. Jednak nie na długo, ponieważ podczas starcia z „potworami"[824] z Wielkiego Lasu najpierw ginie, a później zostaje przywrócona do życia przez przeciwników, którym zaimponowała swoją odwagą i walecznością. Ożywiona Achaja jednak nie jest już człowiekiem. Stała się istotą, przypominającą hybrydę kota i człowieka, lecz posiada umiejętność „ukrycia" swojej zwierzęcej części. Jedyne co po niej zostaje, w tym momencie, to czerń zamiast białek oczu. Wraz ze swoją przemianą (fizyczną i symboliczną) bohaterka zyskuje nadludzką siłę i sprawność, a wcześniejsze uszkodzenia ciała znikają. Dotyczy to również pozostałości po torturach zadanych jej przez Mistrza Anai. Achaja odzyskuje czucie w strefach intymnych i po raz pierwszy może czerpać satysfakcję ze swej seksualności:

> To wszystko, co „popsuł" jej Mistrz Anai, teraz było „naprawione". Czuła. Czuła wszystko. [...] Przestała odczuwać wstyd. Jedynym uczuciem, jakie ją ogarnęło, była nieporównywalna

[823] Tamże, s. 53.
[824] Były to istoty posługujące się magią, przypominające hybrydę kota z człowiekiem.. Posiadały umiejętność zmieniania swojego ciała, co pozwalało ukryć im zwierzęcy wygląd.

z niczym błogość, przerodzona po chwili w lęk, że stanie się coś, co przerwie to, co się z nią dzieje (s. 424–426).

Dzięki uzdrowieniu, Achaja odczuwała przyjemność i satysfakcję związaną z seksem. Uwodziła i polowała. Nawiązywała liczne kontakty seksualne, również o charakterze homoerotycznym.

Stosunki homoseksualne w powieści pojawiają się bardzo często, jednak głównie w kontekście kobiet. W żeńskiej armii, do której zostaje zaciągnięta Achaja, żołnierki często sypiają ze sobą, dotykają się, lecz są to wyłącznie zabawy, ponieważ bohaterki uwodzą również mężczyzn, a po służbie wojskowej planują zamążpójście i założenie rodziny. Mało bohaterek jest homoseksualnych.

W powieści została przedstawiona wypaczona wizja relacji między kobietami, ponieważ zwykła przyjaźń między bohaterkami jest zwykle podszyta erotyzmem. Wiele do życzenia pozostawia również sposób przedstawienia kobiecej armii, której mundury, nie dość, że sprawiają wrażenie mało praktycznych, to jeszcze podkreślają seksualną atrakcyjność żołnierek:

Piękna pani żołnierz miała na sobie skórzaną spódniczkę, tak krótką, że ledwie, naprawdę, ledwie ją zakrywała. Błyszczące nagolenice sprawiały wrażenie dopiero co wypolerowanych, skórzana kurtka nabijana ćwiekami sięgała jej do pasa, do którego przytroczyła krótki miecz i nóż. Przy rękawach kurtki wisiały długie frędzle, które, jeśli poruszyła ręką, plątały się z włosami. Dziewczyna miała bowiem długie, czarne włosy zaplecione w całe mnóstwo cieniutkich warkoczyków, ale tak sprytnie, że zwisały jej jedynie po lewej stronie głowy, sięgając kształtnych bioder. [...]. Wskazał jej zydel naprzeciw, rojąc sobie, że jeśli usiądzie na nim kobieta w tak krótkiej spódniczce, to będzie miał śliczną perspektywę. [...]
– Oooooo... Bogowie – Podniósł się i szepnął konfidencjonalnie do Zaana: – Tak jak w Troy.
Nie noszą żadnej bielizny[825].

W trylogii często podkreślana jest wyjątkowość Achai, jej niesamowita uroda, zdolność walki czy umiejętności strategiczne. Jej postać przyćmiewa inne bohaterki, lecz mimo swojej inteligencji i negatywnych doświadczeń z płcią przeciwną, Achaja decyduje się na związek z mężczyzną, Biafrą, uzależnionym od alkoholu i narkotyków. Bohaterka wiedziała, że życie z nim się skomplikuje i wybranek jej serca będzie miał na nią zły wpływ, mimo tego zdecydowała się na ślub:

To były najpiękniejsze lata jej życia. Kochała go! Naprawdę go kochała! Biafra był alkoholikiem, ale ignorowała to. Pili razem. Ich zwykły dzień wyglądał mniej więcej tak: najpierw śniadanie, miłość, potem zaczynali pić. Potem gdzieś w południe, znowu zaczynało im się chcieć spać, więc jakaś drzemka. Potem może obiad. Załatwienie najpilniejszych spraw. Trzymanie się za ręce. Patrzenie na siebie. Picie alkoholu. I było fajnie. Naprawdę –

[825] A. Ziemiański, *Achaja. Tom 2*, Lublin 2004, s. 14–15.

> najpiękniejsze lata jej życia. Chwile szczęścia. Radości. Zaspokojenia. Niestety, Biafra umarł po trzech latach na marskość wątroby[826].

Achaja po śmierci ukochanego dalej rządziła i nadużywała alkoholu w każdej możliwej chwili. Mimo pochodzenia bohaterki i jej zasług podczas wojny, pozycja Achai w świecie polityki była niepewna a jej tron zagrożony. Powodowała to bezpłodność bohaterki, a jedyną gwarancję długich rządów dawało urodzenie następcy tronu. Nie udało się jej zajść w ciążę, dlatego stanowiła łatwy cel – Achaja została zamordowana przez zamachowców:

> Achaja zginęła zasztyletowana w wieku trzydziestu siedmiu lat. Miała ten problem, że była bezpłodna. Nie udało się sprokurować jej dziecka, choć zajmowali się tym mistrzowie w danym fachu. Cesarzowa bez potomstwa to młyn na wodę różnych koterii. Wszelkie adopcje mogły być przecież anulowane. A władza mamiła, kusiła, oszałamiała. Kilkunastu spiskowców dopadło ją na schodach pałacu. Była tak pijana, że ledwie odbiła dwa ciosy. Jedenastu sztyletom udało się dosięgnąć jej ciała[827].

Twórczość polskich pisarzy *fantasy*, w tym omówionych autorów, wzbudziła wiele negatywnych reakcji ze strony kobiet. Przykładem jest youtuberka Kasia Babis[828], która w cyklu filmów pt. *Dziady polskiej fantastyki* opublikowanych na platformie Youtube omawia wybrane utwory polskich autorów fantastyki: Jacka Piekary, Andrzeja Ziemiańskiego, Andrzeja Pilipiuka, Łukasza Śmigla, Pawła Lisickiego czy Jacka Komudy[829]. Babis zarzuciła im mizoginię, szowinizm, dyskryminowanie kobiecych bohaterek, które były przedstawiane w sposób niemający związku z rzeczywistym prawdopodobieństwem psychologicznym kobiet. Według youtuberki postaci kobiece pełnią głównie funkcję dekoracyjną, a jeśli pojawiają się w charakterze głównych protagonistów, to ich kobiecość jest ukazana wyłącznie z męskiej perspektywy. Kasia Babis zarzuciła autorom, że na sposób kreacji bohaterek wpływają ich własne szowinistyczne poglądy. Wywołała w przestrzeni publicznej falę krytyki męskiej fantastyki. Rację przyznała jej m.in. Daria Chibner, która w następujący sposób podsumowała bohaterki pojawiające się w omówionych powieściach Ziemiańskiego i Piekary:

---

[826] A. Ziemiański, *Achaja. Tom 3*, Lublin 2006, s. 246.
[827] Tamże, s. 248.
[828] Kasia Babis jest ilustratorką, twórczynią komiksów satyrycznych, współpracuje z wydawnictwem Macmillan nad serią World CitizenComics. Zajmuje się również publicystyką na łamach „Krytyki Politycznej", aktywizmem w warszawskiej Inicjatywie Pracowniczej i prowadzi kanał na YouTubie (zob. J. Dudkiewicz, *Kasia Babis: Nie postuluję, by nie opisywać gwałtu w literaturze, ale zawsze jest pytanie, w jaki sposób i po co autor to robi*, https://rb.gy/8cc0xp [dostęp: 20.02.2021].
[829] Zob. K. Babis, *Dziady polskiej fantastyki*, https://rb.gy/vvjby7 [dostęp: 20.02.2022].

> Wszystkie kobiety w *Achai* Andrzeja Ziemiańskiego w stresujących sytuacjach mają problem z nietrzymaniem moczu, a nawet jeśli są zaprawionymi w boju wojowniczkami, to i tak ich styl bycia jest podobny do nastolatek z amerykańskich filmów dla młodzieży. Chichotanie, okładanie się poduszkami oraz gadanie o ciuchach i kosmetykach. Baby są w końcu jakieś inne i zawsze to z nich wychodzi. Trochę marna ta wizja, czyż nie? Z twórczością Jacka Piekary nie jest inaczej. W swym *Cyklu inkwizytorskim* używa on kobiet jako seksualnych rekwizytów. Jego wzorowany na średniowieczu świat jest w końcu mroczy i zły, więc brutalne gwałty idealnie podgrzeją atmosferę[830].

W wywiadzie opublikowanym w czasopiśmie „Wysokie Obcasy" Babis stwierdziła, że fantastyka „pisana jest jako diagnoza społeczeństwa i komentarz, w jakim kierunku może ono zmierzać". Kanał youtuberki cieszy się dużą popularnością i wzbudza skrajne opinie. Wielu odbiorców zachwala pomysł i krytykę niektórych powieści polskich autorów, przesyconych wątkami mizoginistycznymi i homofobicznymi.

2. *Panie Czarowne* Jakuba Ćwieka jako współczesne przedstawienie kobiet „wiedzących"

Inną powieścią, w której pojawia się motyw polowań na czarownice są *Panie Czarowne* Jakuba Ćwieka (2021). W przeciwieństwie do Piekary, uczynił czarownice głównymi bohaterkami utworu. Autor zainspirowany prawdziwymi wydarzeniami, przedstawił współczesną Polskę, w której czarownice, czyli tytułowe Panie Czarowne, żyły wśród ludzi, lecz ukrywały swoją prawdziwą tożsamość. Bohaterki Bunia, Lilka, Betka oraz Księżniczka mieszkały w małej miejscowości Głuchołazy[831] na polsko-czeskim pograniczu i na co dzień angażowały się w życie społeczne miasteczka. Podczas procesów czarownic w Głuchołazach powieszono wiele kobiet, choć standardowym wyrokiem było palenie na stosie, dlatego też dusze prawdziwych czarownic mogły odradzać się w kolejnych wcieleniach:

> Dwadzieścia dwie osoby. Dwadzieścia kobiet, dwóch mężczyzn. Bunia znała ich wszystkich, a z trojgiem wymieniała swego czasu pocałunki i sekrety. Siedmioro uprawiało to, co nazywano czarami. Leczyli, dodawali sił, pomagali w problemach miłosnych i użyczali swych ust cichym szeptom zmarłych. O dwojgu powiedziano by dziś, że byli niespełna rozumu – w

[830] D. Chibner, *Czy za prymitywny wizerunek kobiety w polskiej fantastyce odpowiada prawica? O dziadersach fantastyki i filmikach Katarzyny Babis*, https://rb.gy/8cc0xp [dostęp: 1.04. 2022].

[831] Głuchołazy znajdują się na trasie rowerowej *Szlak czarownic po czesko-polskim pograniczu*. Ta atrakcja turystyczna nawiązuje do tragicznych wydarzeń z XVII wieku, czyli polowań na czarownice, w wyniku których spalono na stosie kilkaset osób oskarżanych o czary lub kontakty z diabłem. W Głuchołazach oskarżonych o czary nie palono na stosie, lecz wieszano za miastem na wzgórzu, zwanym dziś Szubieniczną Górą, gdzie również chowano ofiary, które nie przeżyły przesłuchań (zob. K. Kołodziejczyk, *Historyczne cmentarze i miejsca pamięci pogranicza nysko-jesenickiego jako walor krajoznawczy*, „Turystyka Kulturowa" 2015, nr 4, s. 41–73).

> rzeczywistości mieli tego rozumu zbyt wiele. Wiele głosów. Wiele myśli. Czy były wśród nich te z diabelskim rodowodem? Trudno było stwierdzić[832].

W kreacji czarownic autor odwołał się do potrójnej bogini: „Zawsze są przynajmniej trzy […]. Może być więcej, ale nigdy mniej. Psotna dziewka, chutliwa matka i groźna, samotna starucha" (s. 241). Bunia, najstarsza z nich, była rusałką, którą przygarnęły dwie uzdrowicielki:

> To one ją przygarnęły, matka z córką. Starucha i matka. Psotną rusałkę, która zębami darła krtanie wilków i kryła się zimą w truchłach żubrów i niedźwiedzi i poznała smak ludzkiego szpiku. Tak narodziła się Hanka. A gdy obie oddały szyje pod pętle, gdy ich Trójnia została rozerwana, Hanka uznała, że nie wróci do lasu, bo już do niego nie należy. Została, a potem już zawsze była Staruchą, samotną zgorzkniałą, śpiącą na klepisku, by odstąpić własny siennik tym w potrzebie. I wiele było Trójni, do których należała [...] (s. 242).

Dwie natury Buni, ludzka i rusałcza, walczyły ze sobą i nie była ani człowiekiem, ani rusałką, więc ta „dwoistość zawsze ją męczyła" (s. 246). Z czasem bohaterka była coraz bardziej zmęczona zmieniającą się rzeczywistością i zaczęły się pojawiać u niej zaniki pamięci, które mogły doprowadzić do tragedii:

> Niewiedźma, tak się dzisiaj określiła. Przez to, co się z nią działo, stawała się niewiedźmą [...]. A czy istnieje coś niebezpieczniejszego niż potężna istota niekontrolująca swojego umysłu? Co, jeśli następnym razem spanikuje? Jeśli rozbłysk niepamięci sięgnie głębiej, do wspomnień o krzywdzie, do atawistycznych lęków, od których nawet ona nie była wolna (s. 160)?

Mieszkańcy miasteczka, często nieświadomie, bo „do Buni szło się sercem, wewnętrzną potrzebą. Nie rozumem i świadomością" (s. 214), przychodzili do Buni po pomoc lub dobrą radę. Rzadko spełniała ich prośby, lecz „i tak zdecydowanie częściej i konkretniej niż Jezus z pobliskiego kościółka" (s. 215).

Pozostałe Panie Czarowne również nie były ludźmi: Królewna była sukkubem, więc żywiła się energią płynącą z żądzy; Lilka, choć jej pełne imię, jakie dostała od Buni to Lilith, była nimfą, „która przyjechała z daleka na grzbiecie niedźwiedzia, wczepiona w jego futro" (s. 243); oraz Betka, czyli Beatrycze, przewodniczka, której drogą „jest utracona miłość, stąpanie po zgliszczach tego uczucia i smak popiołu w ustach. Świadome życie w ułudzie, ze światem i obok świata, i wywołane tym zgorzknienie. Oto starucha młodsza od matki i dziewki – czyż to nie przewrotne? Czyż nie pasowało do nowego świata?" (s. 244).

[832] J. Ćwiek, *Panie Czarowne*, Kraków 2021, s. 161. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania, a numery stron są oznaczone w nawiasie.

Bohaterki za pomocą czarów, które uniemożliwiały ludziom przyjazd do miasteczka bez wiedzy czarownic, ukrywały swoje miejsce zamieszkania ze strachu przed Łowczym Prawdziwie Uświęconym Zakonem Łowczych Świętego Huberta[833], którego nadrzędnym celem od setek lat były polowania na wiedźmy.

Głuchołazy mają w swoim herbie czarny łeb kozła, co stanowiło oczywistą inspirację dla autora – Zakon przez wieki poszukiwał tzw. Miasta Kozła, utożsamianego z siedliskiem zła i czarnej magii. Korzystał ze środków finansowych osób cywilnych, których największym hobby były polowania, zwłaszcza na gatunki zagrożone wyginięciem. Po wpłaceniu określonej sumy, osoby te mogły brać udział w łapaniu i zabijaniu czarownic, zamieniających się podczas polowań w zwierzynę łowną.

W powieści został poruszony temat gwałtu. Jedna z bohaterek, Jagna, w dniu swoich osiemnastych urodzin została grupowo zgwałcona przez znajomych. Autor szczegółowo opisał proces zgłaszania przestępstwa na komendzie policji, podczas którego funkcjonariusz podchodził do sprawy lekceważąco i sugerował dziewczynie, że sama była sobie winna. Gdy policjant dowiedział się, że jednym z oskarżonych okazał się syn pewnej znaczącej w miasteczku osoby, robił wszystko, by składającą zeznania dziewczynę i jej najbliższych wyprowadzić z równowagi i zniechęcić do wniesienia oskarżenia.

Za pomocą opisu przesłuchania autor przedstawił poważny problem społeczno-prawny istniejący współcześnie – wiele osób dotkniętych przemocą seksualną boi się zgłoszenia przestępstwa na policję, ponieważ ofiary są traktowane w sposób karygodny. Szczególnie krzywdzące dla ofiar gwałtu są stereotypy głęboko zakorzenione w świadomości społeczeństwa:

> W wielu środowiskach do dziś panuje przekonanie, że „porządnych" kobiet się nie gwałci, a ofiarą gwałtu padają wyłącznie te „niegrzeczne" lub te, które zgwałcenia chciały. Z tego też powodu zbierając informacje na temat przebiegu zdarzenia, funkcjonariusze wciąż zadają kobiecie pytania dotyczące jej życia intymnego przed zgwałceniem oraz sytuacji rodzinnej i zawodowej w celu ustalenia stanu jej „moralności". Badając okoliczności zgwałcenia, pytają, czy pokrzywdzona ofiara przyczyniła się do przemocy seksualnej – analizują jej strój, porę, o której wracała do domu, ilość wypitego alkoholu[834].

Taki stereotypowy tok myślenia reprezentuje młodszy aspirant Suchodolski, który spisywał zeznania jednej z bohaterek powieści Ćwieka:

[833] Święty Hubert, czyli Hubert z Liège, jest patronem myśliwych, leśników, strzelców i jeźdźców, którzy nazywają go Huberusem, a 3 listopada urządzają coroczne gonitwy tzw. hubertusy.
[834] Tamże, s. 200.

> – Opisz szczegółowo przebieg zdarzenia od chwili, gdy wyszłaś wczoraj z domu – polecił. [...]
> – No więc wyszłam koło siedemnastej, bo byłam umówiona z koleżanką na rynku... – zaczęła.
> – Jak nazywała się koleżanka?
> – Ola, znaczy Aleksandra Troczek [...]. Ale jej nie było później u Juliana, bo nie mogła. Byłyśmy tylko umówione na kawę i... [...]
> – Mów tylko to, co ma związek ze sprawą – rzucił oschle młodszy aspirant. – Nie interesują mnie plotki z psiapsiółkami. [...] W co byłaś ubrana? [...] Czy na tym przyjęciu miał być alkohol albo inne używki (s. 63–64)?

Prowadząc rozmowę w ten sposób, funkcjonariusz implikował, że Jagna mogła prowokować oprawców, co udowadnia, że „ofiary zgwałceń są w sposób szczególny narażone na tzw. wtórną wiktymizację, czyli ponowne skrzywdzenie m.in. przez niewłaściwą reakcję otoczenia na to, co je spotkało. Także z tych powodów wymagają szczególnej ochrony”[835]. Jagna z bezsilności i sztucznie wywołanych wyrzutów sumienia wycofała swoje oskarżenia.

Traumatyczne przeżycia wyzwoliły w młodej bohaterce zdolności nadnaturalne. Nagle zyskała umiejętność wglądu w cudze myśli oraz kierowania nimi. Po niefortunnym przesłuchaniu do jej drzwi zapukała policjantka Anna Eris, która również posiadała podobne zdolności. W mitologii greckiej Eris była boginią niezgody[836], i w powieści Ćwieka pojawia się nawiązanie do jej atrybutów:

> – Chodzi o to – podjęła – że Eris przedstawia się jako mącicielkę, tymczasem niezgoda to także sprzeciw wobec ustalonego z góry porządku. Czegoś, co wydaje się, że działa, ale tak naprawdę jest po prostu iluzją. [...] Bo przyszłam zasiać niezgodę wobec tego, co się stało. Mam rozwiązanie, które wymagać będzie wiary, nietypowych metod, ale może przynieść sprawiedliwość. I spokój (s. 183).

Choć funkcjonariuszka nie mogła udzielić pomocy na drodze prawnej, zaproponowała Jagnie, że skontaktuje się z Paniami Czarownymi z pobliskiego miasteczka, które wezmą sprawiedliwość w swoje ręce:

> – Policja nie pomoże ci w tej sprawie, ja też, bo to przekracza moje możliwości – powiedziała młodsza aspirant Anna Eris. – Ale znam kogoś, kto umie sprawić, że sprawiedliwość zostanie wymierzona, a ty, kto wie, może nawet odzyskasz spokój [...].
> – Kto taki? O kim ty mówisz? [...]
> – O wiedźmach, moja droga – odparła. – O Paniach Czarownych, które bywają i Paniami Gniewnymi. O tych, które, jeśli zechcą, upomną się o sprawiedliwość (s. 188–189).

---

[835] J. Piotrowska, A. Synakiewicz, *Dość milczenia. Przemoc seksualna wobec kobiet i problem gwałtu w Polsce*, Warszawa 2011, s. 191.

[836] Eris bliźniaczą siostrą Aresa, greckiego boga wojny. Utożsamiano ją z rzymską Dyskordią i była personifikacją niezgody. Towarzyszyła swojemu bratu na polach bitewnych, gdzie podsycała nienawiść walczących. To ona ofiarowała Parysowi złote jabłko „dla najpiękniejszej”, które rozpętało wojnę trojańską (zob. hasło: *Eris*, w: J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 2006, s. 97)

Jakub Ćwiek w swojej powieści porusza również wątek przerabiania miejsc kaźni na atrakcje turystyczne. Jedna z głuchołaskich radnych inwestowała w miejską infrastrukturę i otwierała obiekty, których nazwy i wystrój nawiązywały do czarownic. W całym miasteczku na wzór wrocławskich krasnali były poustawiane małe figurki czarownic, które Bunia, najstarsza z Pań Czarownych, nazywała „kurwami". Bohaterka była oburzona takim lekceważącym podejściem do tragedii, jaka miała miejsce w Głuchołazach kilka wieków wcześniej. Zwłaszcza, że była naocznym świadkiem kaźni i zamordowania jej bliskich. Miejsca związane z procesami czarownic i ich męką miały przyciągnąć turystów do miasteczka. Bunia cieszyła się dużym autorytetem wśród mieszkańców, nawet wśród tych zasiadających na wyższych szczeblach w hierarchii administracyjnej, więc po przeprowadzeniu rozmowy z radną udało im się zawrzeć kompromis w sprawie turystyki w Głuchołazach. Panie Czarowne przymknęły oko na nazwy i wystrój lokali, ale pod warunkiem, że małe figurki czarownic znikną z przestrzeni publicznej. Dzięki tej ugodzie miejscowość mogła otworzyć się na turystów, co świadczyło o zmianie podejścia lokalnych czarownic do dotychczasowej izolacji Głuchołaz. Panie Czarowne zaakceptowały zmieniającą się rzeczywistość i postanowiły iść z duchem czasu.

3. Portrety psychologiczne postaci kobiecych u Andrzeja Sapkowskiego

W roku 1986 na łamach czasopisma „Fantastyka" Andrzej Sapkowski opublikował swoje debiutanckie opowiadanie *Wiedźmin,* które dało początek popularnej sadze, składającej się z pięciu tomów powieści, będącej kontynuacją dwóch tomów opowiadań. Utwór Sapkowskiego różnił się od dotychczasowej konwencji *fantasy*:

> propozycja Sapkowskiego diametralnie różniła się od dominującego jeszcze wtedy w polskiej literaturze modelu fantastyki socjologicznej nie tylko dlatego, że utrzymana była w konwencji *fantasy*, która dość rzadko w latach 80. gościła na łamach „Fantastyki". Na tle publikowanych w tamtej dekadzie debiutów *Wiedźmin* wyróżniał się w zasadzie wszystkim – przemyślaną kompozycją, świetnymi dialogami, pełnymi przysłowiowych ciętych ripost […][837].

W swoim cyklu autor korzystał z dorobku nie tylko literackiego, ale i kulturowego. W utworze znaleźć można nawiązania do wydarzeń historycznych i rzeczywistych postaci, do zjawisk kulturowych oraz literatury niskiej i wysokiej. Sapkowski bawi się nazewnictwem, nawiązując do popularnych sloganów, plakatów lub haseł

[837] P. Stasiewicz, *Między światami*…, dz. cyt., s. 205.

wypisywanych na murach, związków frazeologicznych czy leksyki języków obcych. Dokonuje trawestacji znanych baśni i mitów, inspirując się mitologiami czy legendami, tworzy własne uniwersum z oryginalnymi bohaterami i bestiariuszem. Zapożycza znane czytelnikom motywy bądź fragmenty historii, po to, by je sparodiować, sparafrazować i zreinterpretować. Gra intertekstualnością ma na celu nawiązanie kontaktu z czytelnikiem. Odwołuje się do wiedzy odbiorcy, dobrze znanych mu motywów, aby pokazać je z innej strony i zaskoczyć swoją interpretacją.

W *Sadze o Wiedźminie*[838] Andrzeja Sapkowskiego istotną rolę odgrywają postaci kobiece, między innymi czarodziejki, które w uniwersum wiedźmina są kobietami silnymi i wpływowymi. Już samo określenie „saga", choć według Sapkowskiego mało trafne, świadczy o wpływie bohaterek na fabułę. Otóż, według *Słownika* Władysława Kopalińskiego głównym motywem sagi często jest krwawa zemsta rodowa, do której podżegają kobiety i biorą udział całe klany. Punktem kulminacyjnym sagi jest brenna, czyli spalenie domu i obejścia[839]:

> Fabularnym uzasadnieniem dla krwawych wypadków rozgrywających się w świecie wiedźmina jest polityka, a pośrednio również eksperymenty genetyczne. Notabene inspiratorkami królów i eksperymentatorów są rzeczywiście kobiety, czarodziejki, a finalna bitwa toczy się nad rzeczką Brenną[840].

W powieściach Sapkowskiego na każdym dworze znaleźć można czarodziejkę (rzadziej czarodzieja), oficjalnie pełniącą funkcję doradcy władcy, a nieoficjalnie – sprawującą faktyczną władzę. Mężczyźni na wysokich stanowiskach bywają dla nich wyłącznie marionetkami, ponieważ w świecie powieściowym tego autora rzadkością jest, by kobieta sprawowała faktyczną władzę (oczywiście pojawiają się waleczne i wpływowe królowe, lecz należą one do mniejszości płciowej).

Czarodziejkami zostają dziewczyny obdarzone magicznymi zdolnościami, które ukończyły specjalną akademię Aretuzę. Posiadanie niezwykłych umiejętności często wiązało się z defektami fizycznymi, dlatego adeptki magii poddawano przymusowym modyfikacjom ciała. Wygląd czarodziejek i czarodziejów miał świadczyć o prestiżu

[838] Sam autor sceptycznie podchodził do określenia „saga". W rozmowie z A.E. Grabowskim stwierdził, iż według jego zamysłu miał to być „wiedźmiński pięcioksiąg" (zob.: A. Sapkowski, *Kilka opowiadań mi się udało* http://www.sapkowski.pl [dostęp: 28.05.2017].
[839] Hasło: *Sagi*, w: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury,* Warszawa 1991, s. 1023.
[840] M. Roszczynialska, *Wielogatunkowość „Sagi o wiedźminie" Andrzeja Sapkowskiego,* „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2002, folia 11, s. 180.

profesji, dlatego nie było w ich świecie miejsca na niedostatki fizyczne[841]. Dzięki specjalnym miksturom byli długowieczni i nie starzeli się. Jednak miało to też swoje konsekwencje. W trakcie modyfikacji czarodziejki stawały się bezpłodne, jednak większości to nie przeszkadzało. Wyjątkiem była Yennefer, ukochana wiedźmina Geralta, kruczowłosa piękność o surowej aparycji, która szukała sposobów pozwalających jej zajść w ciążę.

Mimo zniewalającej urody, usposobienie czarodziejek pozostawiało wiele do życzenia. Zewnętrzna metamorfoza i nadludzkie moce nie mogły wyleczyć ich z kompleksów i zastąpić miłości drugiej osoby, której nigdy nie zaznały:

> Gusta gustami, ale w istocie mało kto określał czarodziejki jako „urodziwe". Wszystkie wywodziły się wszak z kręgów społecznych, w których wyłącznym przeznaczeniem córek było zamążpójście. Któż pomyślałby o tym, gdy można było wydać ją za mąż i korzystnie spowinowacić? Kto życzył sobie mieć w rodzinie czarodziejkę? [...] Dlatego czarodziejkami zostawały wyłącznie córki mające zerowe szanse na znalezienie męża. W przeciwieństwie do kapłanek i druidek, które niechętnie brały brzydkie lub kalekie dziewczynki, czarodzieje przyjmowali każdą, która zdradzała predyspozycje. Jeśli zaś dziecko przechodziło przez sito pierwszych lat terminowania, wkraczała magia – prostująca i wyrównująca nogi, reperująca źle zrośnięte kości, łatająca zajęcze wargi, usuwająca blizny, znamiona i ślady po ospie. Młoda czarodziejka stawała się „atrakcyjna", bo wymagał tego prestiż jej profesji. Rezultatem były pseudoładne kobiety o złych i zimnych oczach brzydul. Brzydul niezdolnych zapomnieć o swej brzydocie przysłoniętej magiczną maską, ukrytej nie dlatego, by je uszczęśliwić, a wyłącznie dla prestiżu profesji[842].

Większość czarodziejek była próżna, żądna władzy i skupiona wyłącznie na sobie. Pozbawione skrupułów walczyły o swoje miejsce w hierarchii, a podczas tych walk wykorzystywały swoją urodę. Wchodzenie w relacje seksualne było często efektem kalkulacji i wyrachowania. Nie nawiązywały zbyt bliskich relacji z innymi ludźmi. Społeczeństwo odnosiło się do czarodziejek i czarodziejów z chłodnym szacunkiem i rezerwą, wiadomym było, iż niekiedy może pomóc wyłącznie magia. Podobnie uważali czarodzieje i czarodziejki, dlatego ich usługi były niezwykle kosztowne.

Środowisko czarodziejek i czarodziejów było zepsute moralnie. Zadufane i żądne władzy oraz bogactwa jednostki nie potrafiły koegzystować z innymi warstwami społecznymi. W wyniku wydarzeń fabularnych i wojny ogarniającej

[841] Próżność, uwielbienie piękna przypominają współczesną sytuację panującą w mediach. Choć powoli ulega to zmianie, to w dalszym ciągu w dyskursie medialnym dominuje kult młodego i pięknego ciała. Modyfikacje, którymi poddawane są młode adeptki i adepci magii przypominają operacje plastyczne tak popularne w środowisku osób publicznych. I u Sapkowskiego i we współczesnym świecie nie ma miejsca dla starości i brzydoty.

[842] A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie,* Warszawa 2014, s. 241–242.

niemalże wszystkie królestwa, przekonane o swojej wyższości czarodziejki, postanawiają założyć Lożę, której celem są rządy w nowo uformowanym królestwie. Członkami owej Loży mają być wyłącznie kobiety, odznaczające się inteligencją, wewnętrzną siłą i dużymi umiejętnościami magicznymi.

Jedną z najciekawiej przedstawionych i sportretowanych kobiecych postaci u Sapkowskiego i w ogóle w polskiej fantastyce jest Yennefer z Vengerbergu, będąca jedyną miłością głównego bohatera *Sagi o Wiedźminie.* Autor przy kreacji postaci nie poskąpił jej głębi psychologicznej oraz niezwykłej historii, dzięki czemu czytelnik w trakcie lektury odnosi wrażenie, iż ma do czynienia z pełnokrwistą bohaterką, a nie jedynie papierową postacią, będącą tylko tłem dla rozgrywających się wydarzeń:

> Pierwszoplanowi bohaterowie: wiedźmin Geralt, czarodziejka Yennefer, księżniczka Ciri nie stanowią rodziny, lecz – co ciekawe – ostentacyjnie ją markują. Geralt kocha czarodziejkę, czarodziejka Geralta, obydwoje są bezpłodni na skutek genetycznych mutacji, ale mają przybraną, przeznaczoną im cudownym Prawem Niespodzianki, córkę Cirillę. Losy swe przeżywają jednak osobno. Awanturniczo-przygodowo-miłosny wątek romansowy jest u Sapkowskiego jedynie szkieletem fabularnym, na którym rozpięto niezwykle rozbudowany i uszczegółowiony świat przedstawiony, odmalowany z epickim rozmachem[843].

Już sam wygląd czarodziejki był charakterystyczny: zawsze była ubrana w czerń i biel, nosiła na szyi obsydianową gwiazdę oraz pachniała bzem i agrestem. Jej trójkątna twarz otoczona była kruczoczarnymi lokami, a jej fiołkowe oczy potrafiły wzbudzać strach i niepokój. Podczas bitwy pod Sodden Yennefer straciła wzrok, więc jej oczy były wytworem magii.

Przed czarodziejską metamorfozą bohaterka była garbuską, co przypadkiem zauważył Geralt, lecz postanowił nigdy o tym nie wspominać. Yennefer, w odróżnieniu od innych przedstawicielek swojej profesji, ubolewała nad własną bezpłodnością i próbowała wszelkich sposobów, by móc zajść w ciążę. Niestety, bezskutecznie. Miłością macierzyńską obdarzyła Ciri, dziecko-niespodziankę, które przeznaczone było Geraltowi. Choć początkowa relacja między Yennefer a Cirillą była oschła, to z czasem przerodziła się ona w bezgraniczną miłość.

Związek Yennefer i Geralta nie był idealny. Ich wątek miłosny rozpoczyna się w opowiadaniu *Ostatnie życzenie*, w którym Geralt ze swoim przyjacielem Jaskrem przypadkiem uwalniają dżinna dotąd uwięzionego w dzbanku. W efekcie Jaskier zostaje ciężko ranny, a jedyną osobą zdolną mu pomóc była właśnie Yennefer. Dżinn (tak jak w baśniach Bliskiego Wschodu) miał spełnić trzy życzenia osoby, która wypuściła go

[843] M. Roszczynialska, dz. cyt., s. 180.

z więzienia. Jednak stwór nie był skory do współpracy i próbował zabić wiedźmina i trubadura. Yennefer, zaślepiona żądzą poskromienia demona i zdobycia jego siły, niemalże ginie, lecz dzięki Geraltowi, który wypowiada tytułowe ostatnie życzenie udaje jej się przeżyć. Właśnie to ostatnie życzenie splata na zawsze losy wiedźmina i czarodziejki. Jednak bohaterom nie jest przeznaczony szczęśliwy koniec.

Tworzyli oni toksyczny związek, pełen rozstań, zdrad oraz kłótni, który unieszczęśliwiał nie tylko ich samych, ale też osoby znajdujące się w ich otoczeniu. Dodatkowo istotnym problemem okazała się bezpłodność, którą dotknięte były obie strony. Dopiero pojawienie się Cirilli spaja ich i uświadamia wzajemną wartość. We trójkę tworzą rodzinę i w chwili, gdy wydaje się czytelnikowi, że wszytko ma szansę się ułożyć i cała saga zakończy się słowami „i żyli długo i szczęśliwie", Sapkowski przypomina, że życie to nie baśń – wiedźmin i czarodziejka giną w wyniku rozpętanych zamieszek na tle rasowym:

> Geralt otworzył oczy drażnione przez powieki grą światłocienia. Zobaczył nad sobą liście, kalejdoskop migoczących w słońcu liści. Zobaczył ciężkie od jabłek gałęzie [...]
> – Gdzie jesteśmy, Yen?
> – Czy to ważne? Jesteśmy razem. Ty i ja.
> Śpiewały ptaki, dzwońce albo drozdy. Pachniały trawy, zioła, kwiaty. Jabłka[844].

Mimo smutnego końca, autor pozostawia czytelnikom nadzieję – po śmierci Geralt i Yennefer obudzili się na Wyspie Jabłoni, która jest oczywistym nawiązaniem do arturiańskiego Avalonu, a w opowiadaniu *Coś się kończy, coś się zaczyna* powstaje alternatywne zakończenie, opisujące wesele czarodziejki i wiedźmina.

Jedną z ważniejszych bohaterek w sadze była Cirilla, nazywana również Ciri, dziecko przeznaczenia, przybrana córka Geralta i Yennefer i prawowita dziedziczka tronu królestwa Cintry, oś fabularna sagi. Głównym zadaniem (*questem*) Geralta było odnalezienie i uratowanie jego przybranej córki. I choć ten schemat (mężczyzna ratujący dziewczynę/kobietę) jest znany od samego początku istnienia literatury fantastycznej, to Sapkowskiemu udało się stworzyć bohaterkę, która, według Kingi Kasperek, „jest przedstawicielką nowej generacji bohaterek *fantasy* – postpłciową, androginiczną, wyzwoloną spod genderowego normatywizmu, której daleko do kolejnej wariacji na temat kobiety-wojowniczki lub nagrody do zdobycia"[845].

[844] A. Sapkowski, *Pani Jeziora*, Warszawa 2001, s. 517.
[845] K. Kasperek, *Ciri – dziecko, dziewica cyborg*, w: *Literatura popularna. T. 2, Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos, D. K. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek Katowice 2014, s. 245–246.

Cirilla pochodziła z królewskiej rodziny, jej babka, królowa Calanthe była kobietą stanowczą i momentami surową, lecz kochała swoją wnuczkę. Rodzice dziewczyny zginęli podczas sztormu, więc dziewczynkę wychowywała babka. Cirilla miała zasiąść na tronie Cintry, lecz Nilfgaardczycy zaatakowali ich królestwo, zabili królową, a Ciri ledwo udało się uciec. Po najeździe na Cintrę, Geralt rozpoczął poszukiwania dziewczynki, swojego Dziecka Niespodzianki. Gdy ją odnalazł, udał się z nią do Kaer Morhen, warowni wiedźminów, gdzie dziewczynka rozpoczęła męczące treningi, jakim byli poddawani przyszli wiedźmini. Jednak jej opiekunowie nie mieli doświadczenia w wychowywaniu dorastających dziewczyn i traktowali ją jak chłopca. Ubierali w krzywo pozszywane i brzydkie ubrania oraz zapomnieli o tym, że dziewczynka w jej wieku może mieć miesiączkę. Dopiero interwencja czarodziejki Triss Merigold uzmysłowiła im, zwłaszcza Geraltowi, potrzeby nastolatki. Dzięki wspomnianej czarodziejce, wiedźmini dowiedzieli się, że ich podopieczna nie była zwykłą dziewczyną i posiadała niebezpieczne zdolności magiczne:

> Linia Ciri była od stuleci kontrolowana przez czarodziejów, ponieważ Cirilla jest nosicielką genu Lary Dorren – elfiej czarodziejki. W wyniku korzystnych połączeń genetycznych stała się źródłem, czyli posiada magiczną, wrodzoną moc. To rzadki dar. Dodatkowo z czasem dziewczyna odkrywa, że przypada jej rola Pani Światów: Ciri może swobodnie podróżować w czasie i przestrzeni. Zgodnie z przepowiednią Itliny, elfiej wieszczki, ma uratować świat przed zagładą, jest „ziarnem, które nie wykiełkuje, lecz wybuchnie płomieniem". [...] Cirilla to więc wiedźminka, czarownica, nosicielka magicznego genu, źródło, Pani Światów i wybraniec, który ma uratować ludzi i elfy przed globalnym oziębieniem[846].

Narodziny bohaterki nie były przypadkowe – przez wieki czarodzieje odpowiednio dobierali połączenia genowe, czyli ingerowali w seksualne relacje między poszczególnymi osobami, w taki sposób, by uzyskać odpowiedni wynik:

> – Maczali w tym oczywiście palce wasi czarodzieje, sprytnie łącząc hodowlane osobniki w parki, ale im również wymknęło się to spod kontroli. Mało kto domyśla się, jakim cudem materiał genetyczny Lary Dorren odrodził się tak potężnie w Ciri, co było wyzwalaczem. Myślę, że wie o tym Vilgefortz, ten sam, który na Thanedd porachował ci kości. Czarodzieje, którzy eksperymentowali z potomstwem Lary i Riannon, prowadząc przez czas jakiś regularną hodowlę, nie doszli do oczekiwanych rezultatów, znudzili się i zaniechali eksperymentu[847].

Ze względu na drzewo genealogiczne dziewczyny i idące za nim zdolności, wiele osób miało wobec niej plany. Jej potomek stałby się Panem świata, dlatego dążono do tego, by bohaterka miała syna z konkretną osobą. Cesarz Nilfgaardu, Emhyr van Emreis, będący w rzeczywistości ojcem dziewczyny, chciał ożenić się z własną

[846] Tamże, s. 246–247.
[847] A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki*, Warszawa 1997, s. 244.

córką i spłodzić z nią dziecko. Loża Czarodziejek planowała wydać Cirillę za mąż za księcia Koviru, Ludowi Olch (elfów) zależało, by bohaterka urodziła potomka ich królowi. Najbardziej makabryczne plany wobec Ciri miał czarodziej Vilgefortz, który chciał usunąć dziewczynie macicę, którą wykorzystywałby w swoich bestialskich eksperymentach. Kasperek komentuje: „Sama Ciri dla wszystkich zainteresowanych nią jest bezwartościowa, w przeciwieństwie do jej potomka, dziewczyna ulega tym samym całkowitemu uprzedmiotowieniu ze względu na swoją płeć i możliwości macierzyńskie”[848].

Ze względu na swe magiczne zdolności i obciążenie genetyczne, Ciri nie mogła kontynuować nauki w Wiedźmińskim Siedliszczu – „dziewczynka trafia pod opiekę Yennefer, uczy się nie tylko magii, lecz także wszystkiego, co składa się na konstrukt społeczny zwany »kobiecością«”[849]. Owa kobiecość, w rozumieniu Judith Butler[850], przejawiała się w dbaniu o siebie, pewności siebie i swojego ciała, uwodzenia oraz kobiecego ubierania:

> Z powodu wychowania, jakie odebrała, zachowania Ciri często są subwersywne. Bohaterka czasem postępuje w typowo męski sposób, a czasem na sposób kobiecy; zaskakuje czarownice agresywnością i porywczością, wiedźminów zaś rozczula wrażliwością. Zgodnie z tezami Judith Butler i teorią performatywności płci, *gender* można sprowadzić do niekończącego się odgrywania roli tradycyjnie przypisanej jednej z płci, ponieważ płeć kulturową konstytuuje powtarzanie. Ciri jest wychowywana zarówno na kobietę (przez Yennefer), jak i na mężczyznę (przez Geralta), więc część jej aktów performatywnych można przypisać kategorii „kobiecość”, część zaś kategorii „męskość”[851].

Między dwiema bohaterkami początkowo nie było sympatii, Yennefer podświadomie traktowała Ciri jak swoją rywalkę, była zazdrosna o więź łączącą ją z wiedźminem. Przecież do tej pory była najważniejszą kobietą w jego życiu... Z czasem bohaterki znalazły wspólny język, a Yen zaczęła traktować Cirillę jak córkę.

Cirillia różniła się od typowych bohaterek *fantasy* – mimo królewskiego pochodzenia, zamiast korony, chwyciła za miecz i przeszła szkolenie wiedźminów. Była przerażona potencjałem swoich umiejętności, więc odtrąciła destrukcyjną część mocy, by nie doprowadzić do zagłady świata: „Cirilla przypomina mitycznych herosów, półboskich bohaterów, którym bliżej do religijnych opowieści niż popularnej

[848] K. Kasperek, dz. cyt., s. 257.
[849] Tamże, s. 249.
[850] Zob. J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008.
[851] K. Kasperek, dz. cyt., s. 249.

literatury”[852]. Mimo swojej woli walki i umiejętności posługiwania się mieczem, Ciri zachowała swój pierwiastek kobiecy:

> Postaci Ciri jednak tak samo daleko zarówno do wzorca męskiego herosa, boginicznych mitów, jak i do szowinistycznych przedstawień sylwetki kobiet w *fantasy*. Nie można Ciri przyporządkować do archetypu, ten sam problem pojawia się w trakcie prób wpisania tej bohaterki w tradycyjny lub feministyczny model fantastyki[853].

Cirilla była również postacią androgyniczną, posiadała męską i wysportowaną budowę ciała, doskonale władała mieczem i nie bała się zabijać, lecz nie zapominała o swojej kobiecej stronie – przeszkadzała jej blizna szpecąca twarz, lubiła uwodzić oraz stroić się. O jej androgyniczności świadczyć może również orientacja seksualna, ponieważ bohaterka była biseksualna. Według koncepcji *androgyne*, by osiągnąć pełnię człowieczeństwa, niezbędne było zespolenie pierwiastków żeńskich i męskich: „ukobiecenie mężczyzny i umężczyźnienie kobiety”[854]. Ciri byłą jedyną postacią w sadze, która łączyła w sobie cechy charakterystyczne dla obu płci. Podążając za tą koncepcją – tylko Cirilla była pełną osobą, a wręcz bohaterką idealną.

Dojrzewanie, pierwsze zauroczenia czy przemiany wewnętrzne bohaterów oraz inne motywy inicjacyjne są typowym zjawiskiem w literaturze *fantasy*[855] i pojawiają się również w kreacji bohaterki Sapkowskiego. Dziewczyna dojrzewała i nawiązywała swoje pierwsze relacje seksualne o naturze homoerotycznej, choć mężczyźni również ją pociągali. Cechą charakterystyczną bohaterów *fantasy* jest inność, której przyczyną mogą być wszelkie fizyczne deformacje, nietypowa uroda lub traumy psychiczne: doświadczenie trudnego dzieciństwa, odciskającego piętno na psychice, walka z demonami przeszłości, próba przeciwstawienia się swojemu przeznaczeniu lub posiadanie mocy o mrocznej proweniencji[856]. Ciri wszystkiego doświadczyła: jej policzek szpeciła duża blizna, a w nocy nawiedzały ją koszmary wywołane traumatycznymi wspomnieniami.

Innym wątkiem, świadczącym o motywach inicjacyjnych jest wędrówka bohaterki. Pozyskane doświadczenia, a także dokonane wybory przyczyniają się do jej dojrzewania i nakładają się na ten proces[857]:

---

[852] Tamże, s. 247.
[853] Tamże, 248–249.
[854] S. Walczewska, dz. cyt., s. 125.
[855] R. Sitniewska, dz. cyt., s. 19.
[856] Tamże, s. 23.
[857] B. Trocha: *Degradacja mitu*…, dz. cyt., s. 257.

> Gdy osiąga ona dorosłość, wraz z Geraltem i Yennefer bierze udział w rzezi w cytadeli Stygga, gdzie bez wyrzutów sumienia morduje kolejnych wrogow26, zaświadczając tym samym o swojej dorosłości (zgodnie z kolejnym powszechnym przekonaniem, nie mogłaby tego uczynić jako dziecko, ponieważ dzieci są niewinne)[858].

Cirilla szukała swojej własnej drogi, walczyła z przeznaczeniem i trzykrotnie wyrzekła się swoich mocy, mających na celu zagładę świata. Buntowała się przeciwko każdej narzuconej jej roli:

> Nie chce zostać wiedźminką, czarodziejką, królową Nilfgaardu, członkinią Loży Czarodziejek, bandytką z traktu. Tożsamość Ciri jest więc zachwiana i rozmyta – trudno przyporządkować tę postać do wyłącznie jednej płci kulturowej, Ciri powiązana jest z kilkoma profesjami (wiedźminka, czarownica, ale i władczyni), dodatkowo przeciwstawia się narzuconemu przeznaczeniu, by ostatecznie zerwać z całym uniwersum (poprzez teleportację w okolice Kamelotu), by w spokoju skupić się na samopoznaniu. Wątek Ciri można odczytać jako opowieść o stawaniu się i dojrzewaniu; z każdym kolejnym wydarzeniem bohaterka wymyka się władzy innych, by stać się sobą i samodzielnie panować nad swoim życiem[859].

Sapkowski w roli interpretatora kobiecego świata, czerpie inspiracje z różnorodnych tekstów kultury. W opowiadaniu *Okruch lodu* dokonał parafrazy *Królowej Śniegu.* W wersji Sapkowskiego baśń Andersena zostaje przedstawiona jako elficka baśń, opowiadająca o Królowej Zimy, która rozsypuje wokół siebie okruchy lodu. Ten, kto zostanie owym okruchem zraniony, pozostaje pod urokiem Królowej na zawsze.

W opowiadaniu w rolę Królowej Śniegu/Zimy wciela się Yennefer, natomiast Geraltowi oraz jego konkurentowi – czarodziejowi Istreddowi, przypada odegranie roli Kaja. Obydwaj zabiegali o względy czarodziejki, lecz żaden z nich nie został przez nią wybrany. Yennefer, choć wcześniej romansowała z wiedźminem i czarodziejem jednocześnie, opuszcza ich. Lecz baśniowe okruchy lodu w ich sercach nie topnieją i mężczyźni pozostają wciąż pod wpływem uroku czarodziejki.

Z kolei w opowiadaniu *Mniejsze zło* Sapkowski sparafrazował baśń o Królewnie Śnieżce i siedmiu krasnoludkach. Postać Śnieżki została zastąpiona przez rzekomą mutantkę, księżniczkę Renfri, zwaną Dzierzbą, którą macocha[860] przez wzgląd na sukcesję tronu kazała zamordować najemnemu zbirowi. Ten, zamiast zabić dziewczynkę, zgwałcił ją, jednak Renfri udało się go zabić i uciec:

---

[858] K. Kasperek, dz. cyt., s. 251.
[859] Tamże, s. 252.
[860] Królowa Aridea, Macocha Renfri, tak jak w baśni o Królewnie Śnieżce, posiadała magiczne zwierciadło, które przepowiadało przyszłość. Raz królowej przepowiedziało makabryczną śmierć oraz wymordowanie połowy ludności kraju, którego miała dokonać jej pasierbica. Gdy okazało się, że dziewczyna uciekła, ścigali ją i próbowali otruć m.in. zatrutym jabłkiem.

> – Geralt – powiedziała – ja byłam księżniczką, ale w Creyden. Miałam wszystko, o czym tylko zamarzyłam, nawet prosić nie potrzebowałam. [...] I tak było aż do dnia, w którym twój Stregobor i ta kurwa Aridea rozkazali łowczemu zabrać mnie do lasu, zarżnąć i przynieść sobie serce i wątrobę. [...] Zlitował się i puścił mnie. Ale przedtem zgwałcił, sukinsyn, obrabował z kolczyków i złotego diademiku. [...] I to był koniec księżniczki[861].

Od tamtej chwili, kierowana żądzą zemsty, próbuje zamordować macochę oraz czarodzieja Stregobora, badającego rzekome mutacje u dziewczynek, które urodziły się w trakcie tzw. Czarnego Słońca, czyli podczas zaćmienia. Inne mutantki mordowano lub zamykano w wieży[862], gdyż miały być do szpiku złe, opętane przez demony i niemożliwe do opanowania.

Renfri grasowała wraz z gromadą gnomów. Razem mordowali i grabili:

> [...] żyła w Mahakamie z siedmioma gnomami, których przekonała, że bardziej opłaca się łupić kupców na drogach niż zapylać sobie płuca w kopalni. Powszechnie nazywano ją Dzierzbą, bo pojmanych żywcem lubiła nabijać na zaostrzone kołki. [...] Mieczem nauczyła się robić tak, że mało który mężczyzna mógł stawić jej czoło[863].

Renfri jako Dzierzba i jej towarzysze polowali na Stregobora, który wcześniej podczas ucieczki uwięził ją w bryle z kryształu górskiego, powodując jej letarg. Dziewczynie udało się wydostać z więzienia, ponieważ

> Odnalazł ją jakiś idiota książę, wydał mnóstwo pieniędzy na kontrzaklęcie, odczarował i triumfalnie zawiózł do domu [...]. Jego ojciec, stary rozbójnik, okazał więcej rozsądku. Spuścił synowi lanie, a Dzierzbę postanowił wypytać o skarby [...]. Jego błąd polegał na tym, że kiedy nagą rozciągnięto na katowskiej ławie, asystował mu najstarszy syn. Jakoś tak wyszło, że nazajutrz tenże najstarszy syn, już sierota i pozbawiony rodzeństwa, panował w owym królestwie, a Dzierzba objęła urząd pierwszej faworyty[864].

W interpretacji Sapkowskiego potęga pocałunku prawdziwej miłości została zastąpiona mocą pieniądza. Renfri, ratując się z opresji, wykorzystała swoje ciało. Uwodziła mężczyzn i owijała ich sobie wokół palca, by móc zrealizować własny plan zemsty. Choć mogła wieść spokojne życie kochanki, wybrała zabicie Stregoborga. Czarodziej z obawy o własne życie poprosił wiedźmina o pomoc, o wybranie „mniejszego zła" i zabicie dziewczyny. Ten jednak odmówił, później wdał się w krótki romans z Dzierzbą, lecz ich relacja nie zapobiegła krwawej walce między Geraltem

[861] A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, dz. cyt., s. 119.
[862] Zamykane dziewcząt w wieży jest oczywistym nawiązaniem do baśni o Roszpunce: „Nasze wieże. To był jednak kolejny błąd. Nie doceniliśmy ich i sporo nam uciekło. Wśród królewiczów, zwłaszcza tych młodszych, co to niewiele mieli do roboty, a jeszcze mniej do stracenia, zapanowała jakaś obłąkańcza moda na uwalnianie ślicznotek. Większość, na szczęście, poskręcała karki. [...] Fialka, córka Evermira, uciekła z wieży za pomocą sznura uplecionego z warkoczy i obecnie terroryzuje Północny Velhad. Bernikę z Talgaru uwolnił idiota królewicz. Teraz oślepiony siedzi w lochu" (tamże, s. 103).
[863] A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, dz. cyt., s. 105–106.
[864] Tamże, s. 107.

a bohaterką. Renfri owładnięta żądzą zemsty, nie wahała się przed mordowaniem niewinnych osób, by zrealizować swój plan. Jej postać budziła strach u innych. Była bardzo wysoka, silna, a w jej głosie dźwięczało coś, „co kojarzyło się z czerwonym odblaskiem pożaru na klingach, wyciem mordowanych, rżeniem koni i zapachem krwi”[865].

Po krwawej walce, w której dziewczyna zginęła, Geralt nie pozwolił czarownikowi na przeprowadzenie sekcji zwłok na dziewczynie i sprawdzenie jej mutacji. Czytelnik nie dowiaduje się więc, czy dziewczyna była potworem od samego początku, czy stała się nim pod wpływem traumatycznych wydarzeń zaistniałych w jej życiu.

W *Sadze o Wiedźminie* reinterpretacje tekstów kultury, w tym baśni, odgrywają znaczącą rolę. Celem autora było zastanowienie się, jak wyglądała pierwotna wersja danej baśni i skłonienie czytelnika do przemyśleń:

> Kontynuując zamysł „fantasy” typu „Jak to było naprawdę?”, zrobiłem sobie powtórkę z braci Grimm. Pewna powszechnie znana bajka zainteresowała mnie na tyle, by zacząć się zastanawiać nad korzeniami historii wypaczonej przez setki ustnych przekazów, do tego zapewne strywializowanej na ludową modłę i sfałszowanej naciąganym happy endem. Jak więc było naprawdę? Kto wie, może i tak, jak w załączonym opowiadaniu, które zatytułowałem „Mniejsze zło”[866].

W sadze pojawiają się motywy wyraźnie nawiązujące do kultu Wielkiej Bogini, kobiecego bóstwa, bogini-matki, patronki płodności i urodzaju. W utworach Sapkowskiego opisy bogów oraz charakterystyka ich funkcji nie występują zbyt licznie, lecz pojawiają się boginie, pełniące funkcję charakterystyczną dla religii pierwotnych: fikcyjna Melitele, Modron Freyja oraz Żywia, zaczerpnięta z panteonu mitologii słowiańskiej.

Żywia, inaczej zwana Siwa bądź Śiwa, jest bóstwem agrarnym, będącym uosobieniem życia oraz urodzaju, występującym na terenach znajdujących się na rzeką Łabą[867]. Aleksander Gieysztor w spisie bóstw i postaci mitologicznych wymienia bóstwo Żywie, określone przez Jana Długosza jako bóg życia, opisane w kronikach Helmolda[868].

Żywia w powieści Sapkowskiego, nazwana także Lille, jest personifikacją sił przyrody, odrodzenia natury. W okresie żniw jawi się ludziom jako młoda jasnowłosa

[865] Tamże, s. 114.
[866] Tenże, Mniejsze zło, „Fantastyka” 3 (90) 1990, s. 45.
[867] W. Kocznow, *Utracona Inonia*, Łódź 1976, s. 55–59.
[868] A. Gieysztor, dz. cyt., s. 264.

dziewczyna, przyozdobiona kwiatami. Lgnęły do niej zwierzęta, a miejsca, po których stąpała, były obdarzane szczególną czcią i stawały się urodzajne. Składano bogini ofiary, by zapewnić sobie jej przychylność oraz łaskę. Postać Żywii przypomina legendy mówiące o bogu zstępującym na ziemię, by okazać łaskę ludowi wybranemu i by pocieszać swych wyznawców[869]:

> – Ujrzeć ją można – zaczął – letnim czasem od Dni Maju i Czerwia aż po dni Października, ale najczęściej zdarza się to we Święto Sierpu, które prastarzy zwali: „Lam-mas". Objawia się ona jako Panna Jasnowłosa, we kwiatach cała, a wszystko, co żywię, podąża za nią i lgnie do niej, zajedno, ziele czy zwierz. Dlatego i imię jej jest Żywią. [...] Kędy Żywia stąpnie, ziemia kwitnie i rodzi, i bujnie lęgnie się wszelaki stwór, taka jej moc. Ludy wszystkie ofiary jej składają z urodzaju, w nadziei płonnej, że ich, nie cudzą ziemię Żywia odwiedzi.[...] mędrcy powiadają, że Żywia tylko ziemię kocha i to co rośnie na niej [...] a ludy [...] przeminą kiedyś a nowe po nich, inne przyjdą plemiona. A Żywia wieczną jest, była i będzie, po koniec wieków[870].

Postacią towarzyszącą bogince jest starucha przemawiająca za Lille. Obie bohaterki wydają się ściśle ze sobą związane, dzięki czemu bogini ma możliwość cyklicznego odradzania się: „Zapoprzednia babka też przygarnęła dziewkę małomówną, taką, co się zjawiła nie wiedzieć skąd. A ta dziewka, to teraz właśnie nasza babka. Dziad mój mawiali, że babka się odradza tym sposobem, Iście niby miesiąc na niebie odradza się i coraz to nowa jest"[871].

Drugą boginią pełniącą podobną funkcję jest Melitele. Choć obie utożsamiane są z podobnymi przymiotami, to czci się je w innych środowiskach społecznych. Żywię można utożsamić z bóstwem, któremu składał cześć głównie gmin, prosta ludność wiejska, natomiast Melitele jest boginią, której kult jest bardzo rozpowszechniony, stawiano dla niej świątynie i sanktuaria, a jej kult można nazwać uspołecznionym[872]. Rozdwojenie chtonicznego bóstwa płodności i urodzaju świadczy o silnym zakorzenieniu w społeczeństwie i pokazuje różne etapy jego rozwoju: Żywia symbolizuje stary kult cykliczności przyrody, a Melitele jest uosobieniem kultu matriarchalnego, będącym wyrazem zachwytu nad kobiecym aspektem kosmosu[873]. Adeptki Melitele pod okiem Nenneke, najwyższej kapłanki, zdobywają wiedzę na temat ziołolecznictwa, położnictwa, opuszczają chram jako wieszczki, uzdrowicielki czy druidki[874].

---

[869] E. Żukowska, *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk 2011, s. 18.
[870] A. Sapkowski, *Kraniec świata*, w: tenże, *Ostatnie życzenie*, Warszawa 2014, s. 244.
[871] Tamże, s. 222.
[872] E. Żukowska, *Mitologie...*, dz. cyt., s. 19.
[873] Tamże.
[874] Tamże.

Na wyspie Skellige mieściła się świątynia poświęcona Wielkiej Matce, czyli Modron Freyji:

> Nad skromnym marmurowym ołtarzem, nad figurkami kotów i sokołów, nad kamienną misą wotywnych darów, górowała statua Modron Freyji, wielkiej Matki, w jej typowym aspekcie maternalnym – kobiety w luźnych szatach zdradzających przesadnie podkreśloną przez rzeźbiarza ciążę. Z pochyloną głową i zakrytymi chustą rysami twarzy[875].

Freja to w mitologii nordyckiej bóstwo płodności, wegetacji, miłości oraz magii. Była również patronką wojny, dzięki czemu połowa poległych w bitwie bojów została jej przypisana, druga połowa przypadała Odynowi. Uchodziła najpiękniejszą boginią, pożądaną przez innych bogów, ludzi czy inne istoty magiczne. Powoziła powozem, do którego zaprzęgano cztery białe koty. W źródłach germańskich nie przedstawiano Frei jako kobiety ciężarnej, wizerunek ten jest pomysłem Sapkowskiego, który tym zabiegiem podkreślił jej funkcję bóstwa płodności. Modron Freyja była „również patronką wieszczek. Jasnowidzek. Telepatek"[876], tak jak nordycki pierwowzór.

Pojawienie się bogini w sadze ma istotny wpływ na losy Yennefer, której przełamanie niewiary i nawiązanie relacji w sferze *sacrum* jest niezbędne dla rozwoju jej dalszych losów. Tak jak mitologiczny Odyn, czarodziejka „rozpięta na konarach olbrzymiego jesionu"[877] musi zawisnąć na drzewie wiedzy, by przejść próbę, zrozumieć swoje złe postępowanie oraz ukorzyć się przed siłą potężniejszą niż ona sama[878]. Jest to forma rozgrzeszenia, odkupienia swoich win oraz jedyny sposób uzyskania odpowiedzi na dręczące bohaterkę pytania.

Grażyna Lasoń-Kochańska[879] kult Żywii, Melitele oraz Modron Freyi utożsamia z kultem Wielkiej Matki. Jednak jest to wizerunek niepełny, ponieważ Wielka Matka była panią życia i śmierci, odradzania przyrody i jej obumierania, występowała pod trzema postaciami: dziewicy, matki i staruchy. Natomiast Sapkowski przedstawia ją jako patronkę życia i macierzyństwa, pozbawioną aspektu śmierci: „Jej trójaspektowość, związana z trzema fazami życia kobiety, zostaje rozbita na różne postacie i odrębne kulty"[880].

---

[875] A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki*, dz. cyt., s. 310.
[876] Tamże, s. 312.
[877] Tamże, s. 316.
[878] E. Żukowska, *Mitologie...,* dz. cyt., s. 84.
[879] G. Lasoń-Kochańska, *Powrót Bogini? Przykłady funkcjonowania postaci Magma Mater w polskiej literaturze popularnej*, dz. cyt., s. 13–25.
[880] Tamże, s. 21.

W sadze, oprócz bogiń wzorowanych na mitologiach, występują również pomniejsze bóstwa, jak driady, które w mitologii greckiej były leśnymi nimfami. Nazwa ich wywodziła się z greckiego *drus,* oznaczającego dąb. Zamieszkiwały gaje dębowe, strzegły swoich świętych drzew przed niszczycielami, którzy chcieli je wyciąć bądź unicestwić. Driady od pasa w dół upodabniały się do ochranianych przez siebie dębów, przybierając kształt pnia oraz korzeni. Leśne nimfy mogły opuszczać swój święty las oraz wychodzić za mąż[881]. W *Sadze o Wiedźminie* pojawiają się driady przypominające swój grecki pierwowzór. Nazywane były również dziwożonami, choć oprócz nazwy zamiennej nie miały nic wspólnego ze słowiańskimi boginkami[882].

Driady zamieszkiwały święty las, zwany Brokilonem. Obcy nie mieli wstępu do ich przestrzeni sakralnej, przekroczenie jej granic kończyło się śmiercią. Driady nienawidziły ludzi, strzegły przed nimi swych tajemnic. Królestwa, otaczające święty gaj dziwożon, próbowały je sobie zbrojnie podporządkować, co skutkowało licznymi zbrojnymi potyczkami na granicach królestw z Brokilonem:

> Geralt rozejrzał się, szybko i bez trudu znalazł to, czego szukał. Drugą strzałę, identyczną, utkwioną w pni sosny. o jakieś sześć kroków z tyłu. Widział, co zaszło. Chłopiec nie zrozumiał ostrzeżenia, słysząc świst i stuk strzały przeraził się [...]. Ani kroku dalej, człowieku, mówi ten świst i ten stuk. Precz, człowieku, natychmiast wynoś się z Brokilonu. Zdobyłeś cały świat, człowieku, wszędzie cię pełno, wszędzie wnosisz ze sobą to, co nazywasz nowoczesnością, erą zmian, to, co nazywasz postępem. Ale my nie chcemy tutaj ani ciebie, ani twojego postępu. Nie życzymy sobie zmian, jakie przynosisz. Nie życzymy sobie niczego, co przynosisz. Świst i stuk. Precz z Brokilonu!
>
> Precz z Brokilonu, pomyślał Geralt. Człowieku. Nieważne, czy masz piętnaście lat i przedzierasz się przez las oszalały ze strachu, nie mogąc odnaleźć drogi do domu. Nieważne, że masz siedemdziesiąt i musisz pójść po chrust, bo za nieprzydatność wygonią cię z chałupy, nie dadzą żreć. Nieważne, że masz lat sześć u przyciągnęły cię kwiatki [...]. Precz z Brokilonu! Świst i stuk[883].

Wśród społeczności driad nie było osobników płci męskiej. Dziwożony rodziły swe córki po ściśle celebrowanych i poważnych kontaktach z mężczyznami bądź elfami. Zdarzało się, iż porywały ze skraju lasu mężczyzn po to, by spłodzić z nimi

---

[881] Hasło: *Driada,* w: J. Schmidt, dz. cyt., s. 83.

[882] Dziwożony były słowiańskimi demonami nadbrzeżnymi, leśnymi i górskimi. Były szkaradnymi i pokracznymi istotami z długimi piersiami zarzuconymi na ramiona, choć niekiedy przyjmowały postać pięknych i nagich kobiet. Dziwożony, zwane również przez Gieysztora boginkami, wieszczycami, mamunami, subielami, odmienicami czy lamiami, tańczyły na polanach, prały bieliznę w żakach, którą tłukły swymi długimi piersiami, a nie kijkami. Opiekowały się leśnymi zwierzętami, a w świetle księżyca wychodziły na brzeg, gdzie śpiewały i tańczyły. Wierzono, że porywały dzieci wprost z kołysek, do których podrzucały swoje szkaradne potomstwo. Sposobem na odzyskanie dziecka było pozostawienie podrzutka, którego płacz przywoływał dziwożonę. Zabierała ona swoje prawdziwie dziecko, oddając przy tym porwane (zob. A Gieysztor, dz. cyt., s. 260; M. Lurker, *Leksykon...,* s. 120; B. i A. Podgórscy, *Wielka Księga Demonów Polskich – leksykon i antologia demonologii ludowej,* Katowice 2005, s. 76).

[883] A. Sapkowski, *Miecz Przeznaczenia,* 1996, s. 254.

dzieci a następnie odesłać. Jednemu bohaterowi zdarzyła się taka sytuacja – królowa driad zadecydowała, iż „zostanie w Brokilonie do pełnego wyleczenia i jeszcze jakiś czas. Potem... Niech idzie dokąd chce”[884].

Z powodu wzrastającej ekspansji rasy ludzkiej, społeczność driad drastycznie się zmniejszała. Częstą praktyką w świętym gaju było porywanie małych dziewczynek i za pomocą wody z Brokilonu wymazywanie im pamięci, dzięki czemu stawały się oficjalnie dziwożonami. Po spożyciu specyfiku następowały drgawki i konwulsje, dziewczynki niewyobrażalnie cierpiały. Choć prawdziwe driady posiadały włosy, oczy i odcień skóry w kolorach natury, to można było spotkać dziwożony o niebieskich oczach oraz jasnych włosach. Driadę

> [...] maskował [...] strój – nie szpecąca zgrabnego ciała kombinacja zszytych dziwacznie kawałków tkaniny w mnóstwie odcieni zieleni i brązu, usiana liśćmi i kawałkami kory. Jej włosy, przewiązane na czole czarną chustką, miały kolor oliwkowy, a twarz była poprzecinana pasami wymalowanymi łupiną orzecha[885].

Dziwożony były społecznością silnie zhierarchizowaną, której przewodziła królowa, będąca zarówno przewodnikiem duchowym, kapłanką, jak i strażniczką ich tradycji i kultury, ”nosiła powłóczystą, zwiewną, jasnozieloną szatę. Jak większość driad była niewysoka i szczupła”[886]. Odznaczały się zdyscyplinowaniem, posłuszeństwem i zabijaniem. Ich jedynym celem w życiu była ochrona świętego gaju. Dodatkowo driady znały się świetnie na leczeniu i uzdrawianiu, w swych praktykach medycznych wykorzystywały silne roślinne środki, niekiedy nawet toksyczne.

Powieściowych driad nie należało porównywać z ludźmi. W życiu kierowały się odmiennymi zasadami, ich codzienność znacznie różniła się od ludzkiej. Zdawać by się mogło, że były bezduszne i okrutne, lecz należy pamiętać, że to odmienne istoty, których nie należy uczłowieczać:

> Ceglasta patrzyła na niego szeroko rozwartymi oczami, a jej poznaczona zielonymi pręgami twarz była zupełnie nieruchoma, martwa, jak twarz posągu. Nieruchomość ta nie pozwalała sklasyfikować tej twarzy jako ładną czy brzydką – zamiast takiej klasyfikacji nasuwała się myśl o obojętności i bezduszności, jeśli nie okrucieństwie. Geralt w myślach zrobił sobie wyrzut z tej oceny, łapiąc się na wiodącym na manowce uczłowieczeniu driady[887].

Oprócz lasów Brokilonu i świątyni Melitele, w powieści występuje jeszcze jedno miejsce, w którym to wyłącznie kobiety sprawują władzę. Jest to księstwo

[884] Tamże, s. 262.
[885] Tamże, s. 231–232.
[886] Tamże, s. 259.
[887] Tamże, s. 233.

Toussaint, nawiązujące do wizji celtyckich zaświatów, w których pojawiają się nie tylko idylliczne krajobrazy, nieśmiertelność mieszkańców czy odmienny upływ czasu, ale również biesiady, zabawy, bale, polowania i inne niezobowiązujące rozrywki, przy których mijają dni oraz lata. Przykładem jest opis pobytu Brana i jego towarzyszy na Wyspie Kobiet, polegający na nieustającym biesiadowaniu i oddawaniu się innym rozkoszom: „Przez cały dzień słuchali muzyki, bawili się i pili w towarzystwie dam. Mogli mieć wszystko, czego zapragnęli, i czas im się nie dłużył. Zapomnieli o Irlandii, o swych rodzinach [...]. Zapomnieli o wszystkim oprócz rozkoszy i wygód, których zaznawali na Wyspie Kobiet”[888].

W księstwie Toussaint od ponad stu lat rządziły kobiety. Bohaterowie znaleźli tam schronienie przed nilfgaardzkim pościgiem, możliwość regeneracji sił i pozorne bezpieczeństwo. Pobyt w pałacu Beauclair, w którym rządy sprawowała księżna Anarietta oraz jej doradczyni, czarodziejka Fringillia, początkowo przypominał cudowny sen, zapewniający szczęście i nieustanne rozkosze:

> W Beauclair, na dworze księżnej pani Anarietty, cięgiem aby bal albo uczta [...], dziwne to zaiste miejsce i urocze, miłosnego czaru pełne...[889]
>
> To jakieś [...] zauroczone miejsce, to całe Toussaint. Jakiś urok wisi nad całą tą doliną. A już nad tym pałacem szczególnie. Wyjeżdżajmy stąd co rychlej [...]. Za długo tu siedzimy [...] za długo siedzimy tu w gnuśności[890].

Nazwa doliny została zaczerpnięta z języka francuskiego – „Sansretour”, czyli „bez powrotu”, co wskazywało na to, iż wydostanie się z księstwa było niezwykle trudne bądź niemożliwe. Dwa powody utrudniały drużynie wyjazd z doliny: pierwszym była zima, której śniegi zasypywały jedyną drogę powrotu, drugim – czarodziejka Fringilla, która z pobudek własnych i ze względu na interesu Loży próbowała wszystkimi siłami zatrzymać wiedźmina w księstwie. Postać czarodziejki przypominała pochodzący z irlandzkich i walijskich podań wzorzec zakochanej czarodziejki, która wabi bądź porywa bohatera do magicznego świata, by oddzielić go od rzeczywistości pod pozorem hojnej miłości.

Księstwo, w którym od wieków sprawowały władzę kobiety można interpretować jako wyśmianie etosu rycerskiego, o czym świadczy scena składania przez rycerzy absurdalnych przysiąg, niemożliwych do wypełnienia oraz sytuacja,

---

[888] M. Heaney, *Za dziewiątą falą, księga legend irlandzkich*, *Księga legend irlandzkich*, Kraków 1996, s. 68.
[889] A. Sapkowski, *Pani Jeziora*, dz. cyt., s. 61–62.
[890] Tamże, s. 105.

gdy pojawia się błędny rycerz, domagający się swojej pensji. Dzięki użyciu hiperboli przy konstruowaniu księstwa, Toussaint jawi się jako pozornie wesoły kraj, w którym nigdy niczego nie brakuje. Nie traktuje się go poważnie, ani nie postrzega jako potencjalnego zagrożenia.

Początkowo pobyt w Toussaint zdawał się być pięknym snem, bogatym w rozkoszne doznania. Bohaterowie wdawali się w płomienne romanse, zaślepieni żądzą spędzali całe dnie wyłącznie na rozrywkach. Wiedźmin uległ urokowi owego miejsca oraz zadurzonej w nim czarodziejki. Jego przyjaciel Regis, świadomy całej sytuacji i jako jeden z nielicznych, którzy oparł się urokowi księstewka mówił: „Sen, który wiedźmin śni, jest, przyznaję to z ukłonem, snem czarownym i pięknym. Ale każdy sen, zbyt długo śniony, zamienia się w koszmar”[891]. W pewnym momencie atmosfera panująca w księstwie zaczynała Geraltowi ciążyć, a rozmowa z rządcą winnicy Fierbrasem uświadomiła mu konieczność powrotu na szlak:

> Beauclaire, powiadają, to nic jeno uczty, bale, hulanki, pijatyki i miłostki. Człek, powiadają, jeno gnuśnieje, durnieje i czas traci [...]. A myśleć trza o tym, co naprawdę ważne. O celu, co przyświeca. Nieustannie. Nie rozpraszając myśli na jakieś tam faramuszki. Wtedy, i tylko wtedy, cel zamierzony się osiąga[892].

Andrzej Sapkowski kwestionuje schematyczne i genderowo ograniczone konstruowanie bohaterów w literaturze *fantasy* „i podejmuje dyskusję na temat męskości i kobiecości. Geralt, odmieniec i rębajło, jest, co prawda, »twardym« mężczyzną, ale przeżywającym egzystencjalne i emocjonalne rozterki, czarodziejki zaś, [...] ze swym pragnieniem władzy i mocy mają feministyczne korzenie”[893]. Bohaterki, zwłaszcza czarodziejki i kapłanki, uosabiają feministyczne wzorce kobiecych postaci. Kasperek pisze:

> Grażyna Lasoń-Kochańska w artykule *Motywy boginiczne w fantasy* zwraca uwagę, że wiedźma, czarodziejka czy inne kobiety obdarzone mocą mają rodowód boginiczny. Oznacza to, że mają się odwoływać do postaci Bogini – bóstwa matriarchalnego, którego kult zaniknął, ale jego ślady widoczne są w podaniach, legendach i tekstach kultury[894].

[891] A. Sapkowski, *Pani Jeziora,* dz. cyt., s. 117.
[892] Tamże, s. 123.
[893] K. Kasperek, dz. cyt., s. 245.
[894] Tamże, s. 248.

4. Przewaga męskiego świata w cyklu anielskim Mai Lidii Kossakowskiej

Mimo emancypacji i wpływów zachodniej myśli feministycznej, widocznej w polskiej literaturze fantastycznej, niektóre współczesne autorki powielają męskie wzorce. Ta tendencja jest szczególnie zauważalna w twórczości tragicznie zmarłej i jednej z najpopularniejszych kobiecych autorek – Mai Lidii Kossakowskiej[895]. Choć w swojej twórczości nie skupiała się na kwestiach kobiecych, a protagonistami jej powieści byli przeważnie mężczyźni, to ze względu na charakter jej twórczości i wpływ na rozwój polskiej fantastyki, należy wspomnieć o jej najważniejszym cyklu – anielskim.

Autorka napisała trzy książki o tematyce anielskiej: *Obrońcy Królestwa* (zbiór opowiadań, 2003), *Siewca wiatru* (powieść, 2004), *Żarna niebios* (zbiór opowiadań, reedycja Obrońców Królestwa uzupełniona o dwa nowe opowiadania – *Gringo* i *Żarna niebios,* 2008) oraz *Bramy światłości* (powieść). Osią fabularną cyklu anielskiego jest opuszczenie Pana – Jasności Królestwa Niebiańskiego:

> Kossakowska korzysta obficie z tradycji gnostycznej i gnostyckiej angelologii. Jedną z koncepcji przyjętych przez autorkę jest nieobecność Boga w Niebie – Pan odszedł i zabrał ze sobą wybranych, pozostawiając anioły na, kolokwialnie mówiąc, pastwę losu. Brak Boga jest odczuwalny i bolesny w skutkach dla każdego anioła przedstawianego przez Kossakowską, ponieważ wyraża się w fizjologicznych objawach podobnych do fizycznego i psychicznego uzależnienia od narkotyków. „Odstawienie" Boga prowadzi do fizycznego bólu i potrzeby szukania namiastki Bożej obecności – takiej jak woda z Lourdes (pełniąca rolę mocnego alkoholu) czy trawa z Fatimy (której palenie w postaci skrętów z dodatkiem mirry

[895] Maja Lidia Kossakowska (1972–2022) otrzymała tytuł magistra archeologii śródziemnomorskiej, była absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego oraz Liceum Sztuk Plastycznych. Pracowała również jako dziennikarka, realizowała programy w TV i malowała obrazy. Jej wiersze – obok utworów ks. J. Twardowskiego, J. Tuwima czy W. Szymborskiej – złożyły się na poetycki komentarz do wystawy polskich artystów plastyków „Anioły" (Kopenhaga, 2006). Inne utwory poetyckie Kossakowskiej można odnaleźć w powieści *Pan Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza i w numerze 114/2015 dwumiesięcznika „Poezja dzisiaj".
Była jedną z tytularnych właścicielek pałacu Kossakowskich oraz żoną pisarza *fantasy* – Jarosława Grzędowicza.
Kossakowska debiutowała w 1997 roku opowiadaniem *Mucha* wydanym na łamach czasopisma „Fenix". W 2000 roku otrzymała Nagrodę Pisarzy SF – „Srebrny Glob" za opowiadanie *Beznogi tancerz*. W ciągu dwóch lat wyróżniona została czterema nominacjami do Nagrody im. Janusza. Mikropowieść pt. *Zwierciadło* znalazła się na trzeciej pozycji w rankingu czytelników „Sfinksa".
Autorka interesowała się mitologiami nieobecnymi w naszym kręgu kulturowym, dzięki czemu powstała powieść *Ruda sfora* inspirowana mitologią Jakutów.
W 2009 roku ukazały się jej cztery mikropowieści pod wspólnym tytułem *Upiór Południa*, które autorka określa mianem najważniejszych i najpełniejszych opowieści jakie kiedykolwiek napisała.
W roku 2006 otrzymała Złotego Kota za cykl anielski. W 2007 – „Śląkfę" dla Twórcy Roku. Ośmiokrotnie nominowana do Nagrody im. Janusza Zajdla, otrzymała ją w 2007 roku za opowiadanie *Smok tańczy dla Chung Fonga*.
Zginęła tragicznie w nocy z 22 na 23 maja 2022 roku podczas pożaru domku letniskowego w Starych Załubicach (zob. *Maja Lidia Kossakowska,* http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Maja_Lidia_Kossakowska [dostęp: 20.06.2022]).

> wywołuje efekt porównywalny z paleniem marihuany lub haszyszu) – zawierających drobiny Światłości dającej uczucie bliskości Boga lub Jemu naj bliższych. W ten sposób Kossakowska kształtuje wizję anioła jakże odmienną od zatwierdzonej przez chrześcijaństwo teorii bytu niebiańskiego[896].

Autorka w powieści *Siewca wiatru* wykreowała męski świat, którego głównymi bohaterami są aniołowie, zajmujący najwyższe stanowiska w niebiańskiej hierarchii. Choć biblijne anioły były postaciami bezpłciowymi, to Kossakowska nadała im płeć i wykreowała je na obraz i podobieństwo człowieka: „mimo że są bezcieleśni, to każdy z mieszkańców Nieba ma płeć, może odczuwać fizyczną i emocjonalną niedyspozycję, doświadcza głodu, pragnienia i pożądania, może zostać zraniony, okaleczony i zabity"[897]. Takie przedstawienie aniołów dalekie jest od biblijnego pierwowzoru. Anioły Kossakowskiej są okrutne, mściwe i uwikłane w intrygi polityczne. Wielu z nich zapomniało o miłosierdziu i miłości do bliźniego oraz zeszło na złą ścieżkę:

> Tacy są [...] bohaterowie Mai Lidii Kossakowskiej [...]. Archaniołowie, Anioły Miecza czy Zemsty, a także [...] zwykli aniołowie stróże. Doskonale piękni jak Budowniczy Wszechświatów Jaldabaot, fizycznie okaleczeni jak jednoskrzydły Drago, pełni pychy, popędliwi i zazdrośni jak Abdiel Piorun Gniewu, odczuwający miłość i fizyczne pożądanie jak Daimon Frey Gniew Pana, czy Ariel; zmęczeni i rozczarowani, niewolni od nałogów i innych ludzkich ułomności. Słowem równie niedoskonali jak my – ich podopieczni[898].

Choć w powieści Kossakowskiej występuje wielu bohaterów, to kobiet-anielic w utworze jest mało i pojawiają się jako postaci epizodyczne. Fabuła skupia się wokół Daimona Freya, zwanego Abbadonem, Aniołem Zagłady i Tańczącym na Zgliszczach, który jest jedyną nadzieją na ocalenie Królestwa przed destrukcyjną siła tytułowego Siewcy Wiatru – Antykreatora, uosobienia Ciemności.

Bohaterkami, które odegrały większą rolę w losach Królestwa były anielice Zoe, poetka, Sophia Pistis, będąca uosobieniem mądrości, Drop, pełniąca obowiązku anioła stróża małych dzieci oraz posiadająca magiczne zdolności półanielica Hija – ukochana głównego bohatera. Choć na kartach powieści pojawiają się stosunkowo rzadko, to miały wpływ na dalsze losy Królestwa.

Sophia Pistis była wysoko postawioną, jedną z Eonów, nazywaną Dawczynią Wiedzy i Talentu, która również pełniła funkcję zwierzchniczki wszystkich czterech chórów aniołów żeńskich. Kreowała się na wierną poddaną Pana, zwanego również Jasnością, lecz jej działania dążyły do zawiązania spisku, którego celem było

[896] K. Karaś, *Na obraz człowieka stworzeni – wizerunek anioła w fantasy Mai Lidii Kossakowskiej,* w: *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, red. M.M. Leś, P. Stasiewicz, Białystok 2014, s. 178.
[897] K. Kaczor, *Anioły wcale nieanielskie. Mieszkańcy niebios Mai Lidii Kossakowskiej*, w: *Anioł w literaturze i w kulturze*, red. J. Ługowska, t. 2, Wrocław 2005, s. 457.
[898] Tamże s. 454.

przywrócenie władzy Jaldabaotowi, Demiurgowi, który stanął po stronie Antykreatora – Cienia. Pistis niegdyś należała do najstarszych i najpotężniejszych aniołów, którzy dzierżyli władzę w Królestwie Niebieskim. Jednak po upadku Jaldabaota zmieniła się struktura hierarchii i archanioł Gabriel został Regentem Królestwa, co spowodowało utratę jej wpływów. Mimo tego wciąż cieszyła się dużymi wpływami.

Bohaterce zależało na przywróceniu starego porządku panującego za czasów władzy Demiurga, który został obalony z tronu przez archaniołów Gabriela, Michaela, Razjela i Rafała. Sophia była bezwzględna, i wyrachowana, dążyła po trupach do celu. Inni nazywali ją „skorpionem" czy „uroczą żmiją". Według Razjela była pozbawiona uczuć i nie znała litości, natomiast Gabriel stwierdził, iż „jest wcieloną Mądrością Pańską, więc nie ma nic wspólnego z miłosierdziem i przyzwoitością"[899]. O Pistis krążyła plotka, że to ona posłała węża do Edenu. Było to prawdopodobne, lecz pod warunkiem, że „wąż leżał w jej interesach"[900].

Jej chłodne piękno urzekało, lecz wbrew pozorom była niebezpiecznym przeciwnikiem. By osiągnąć swój cel, pomogła sprowadzić Cień z czeluści. Nie wiadomo, czy bohaterka była świadoma konsekwencji swojej intrygi, które mogły doprowadzić do końca świata.

Jej polityczna intryga była planowana przez wiele lat, podczas których cierpliwie zbierała dowody przeciwko Gabrielowi. Jednak oficjalnie nie planowała brać udziału w przewrocie. Wszelkie jej działania były dokonywane cudzymi rękami – doprowadziła m.in. do rzezi oddziału Komanda Szeol i Harap Serapel.

Bohaterka była reliktem przeszłości, uosobieniem starych porządków. Nigdy nie pogodziła się ze zmianami, które zaszły w Królestwie. Dopiero po klęsce uświadomiła sobie, iż rzeczywistość się zmieniła i ma możliwości powrotu do dawnych czasów:

> – Twój świat jest stary, skostniały i zimny – ciągnął twardo Razjel. – Nie chciałaś zmieniać się wraz z nami, z ludźmi, z Ziemią, z Kosmosem. Nie chciałaś podążać za głosem Jasności. Rozpamiętujesz nieustannie czasy przed Stworzeniem, czasy, gdy byłaś eonem eonów, jedną z grona kosmokratorów. Kiedy dzierżyłaś władzę, a miliony drżały na dźwięk twego imienia. A Jaldabaot… Nie próbuj mi przerywać! Jaldabaot uznał Królestwo za swoją własność i przez pychę i tyrańskie zapędy stracił łaskę Pana. Wiecznie powtarzasz, że kultywujesz dawne wartości. Że ocaliłaś cząstkę złotego wieku. Tu, w tym pałacu podobnym do skrzyni na klejnoty, kapiącym od przepychu i zimnym niczym kostnica. Uważaj, żeby skarb nie

[899] M.L. Kossakowska, *Siewca Wiatru*, Lublin 2004, s. 115.
[900] Tamże, s. 115.

zamienił się w zatrzaśniętą szkatułę pełną śmiecia i szmat. Bo czegoś w nim brakuje, moja mądrości. Serca[901].

Wychowanką Sophii Pistis była śliczna i nieśmiała poetka Zoe, która przebywała w pałacu Dawczyni Wiedzy i Talentu. Anielica była wychowywana przez swoją panią jak zwierzątko domowe, którego głównym zadaniem jest zapewnienie jej rozrywki. Zoe stroniła od innych, jej największą miłością były książki. Była dorastała pod kloszem, z dala od polityki, w świecie przesiąkniętym skostniałymi konwenansami. Pistis, oprócz rozrywki, widziała w anielicy środek do osiągnięcia celu. Zaaranżowała spotkanie z archaniołami i Daimonem Freyem tak, by Abbaddon zadurzył się w nieśmiałej poetce i by ta zdobyła jego zaufanie. Dzięki temu mogła wykorzystać swoją wychowankę w spisku mającym na celu zabicie lub osłabienie Anioła Zagłady: „Musiała zaryzykować. Widocznie wie, że Siewca niebawem nadejdzie. Walczy z czasem. Chciała mnie zabić albo zmienić w bezwolną kukłę, żebym nie potrafił go powstrzymać"[902].

Gdy intryga się nie udała, Zoe przejrzała na oczy i uświadomiła sobie, kim naprawdę jest jej pani. Mimo tego nie chciała opuścić jej pałacu – ogrody i komnaty, w których spędziła prawie całe życie. Ta rzeczywistość była jej domem, a zewnętrzny świat ją przerażał. Bierna postać poetki jednak miała epizodyczny udział w działaniach, które pomogły ocalić Królestwo.

W podobny sposób przedstawiono anielicę Drop, pełniąca obowiązku anioła stróża małych dzieci. Całe swoje życie spędziła wśród „współpracownic", z dala od świata zewnętrznego. W miejscu zamieszkania anielic panowały rygorystyczne zasady dotyczące m.in. sposobu ubierania się, a w pokojach panował zakaz przebywania dla przedstawicieli płci przeciwnej. Dlatego też Drop nie miała życia osobistego poza pracą. Wszystko zmieniło się, gdy przypadkowo stała się naocznym świadkiem knowań bohaterów negatywnych i musiała uciekać, by się ratować. Problemem w ucieczce okazał się brak przystosowania do funkcjonowania w świecie wykraczającym poza obowiązki anioła stróża. Gdyby nie spotkany przypadkiem Drago Gamerin, były anielski komandos, nie miałaby szans na przeżycie. Drago uratował ją i zapewnił schronienie. Drop przypomina „dziewicę (anielicę) w opałach", bohaterkę typową dla *heroic fantasy*. Owszem, anielica dojrzewa, opuszcza bezpieczne mury kwatery aniołów stróżów i zmienia się pod wpływem wydarzeń, jednak jest to spowodowane przede

[901] M.L. Kossakowska, Siewca…, dz. cyt., s. 515.
[902] Tamże, s. 260.

wszystkim znajomością z Drago, w którym zakochuje się. Para doczekała się *happy endu* i wspólnie zamieszkała w małym domku na obrzeżach Królestwa.

Bohaterką, która najczęściej pojawia się w powieści jest półanielica Hija, ukochana Daimona Freya. Protagonistka nie była akceptowana przez społeczeństwo anielskie, ponieważ urodziła się z zakazanego związku między aniołem a ludzką kobietą. Jej ojcem był Uzjel, zaufany adiutant Gabriela. Z powodu jej pochodzenia, wychowywała się pod okiem Gabriela, Razjela i Michała, którzy chronili ją przed konserwatywnymi dostojnikami Nieba, a kontakt z ojcem miała bardzo rzadki. Mieszkała na Księżycu, w prywatnej rezydencji regenta z dala od innych. Bohaterka posiadała zdolności magiczne, które ćwiczyła pod okiem Razjela, Pana Tajemnic. Pogardliwie nazywano ją „wiedźmą" i jak na czarownicę przystało, jej wiernym towarzyszem był kot Nehemiasz.

Hiję i Daimona połączyło głębokie uczucie i wzajemne zrozumienie, bowiem obydwoje żyli z piętnem „obcego". Hiję spotkał straszliwy los – by ratować siebie i innych mieszkańców Księżyca usiłowała przenieść wyspę do rzeczywistości niematerialnej, w efekcie czego utknęła w niej na zawsze. Stała się bytem niematerialnym, uwięzionym między światami. Było to konsekwencją układu, jaki zawarła ze Śmiercią. Chciała uratować ukochanego ofiarowując swoje życie w zamian. Biorąc pod uwagę zakończenie powieści, czyli fakt, iż Abaddon został wskrzeszony przez Pana, by spełniał dalej swoje powołanie, jej poświęcenie było daremne. Jasność odeszła, być może po to, by ofiarować aniołom najcenniejszy dar – wolną wolę, jednak w krytycznych momentach ingerowała w losy Królestwa i poszczególnych bohaterów. Lecz wola Pana nie uchroniła Hii przed okrutnym losem.

Bohaterki w utworach Kossakowskiej zostały ukazane przede wszystkim z męskiej perspektywy. Ich wygląd jest opisywany przez protagonistów. Pierwsze spotkanie Hii i Daimona zostało ukazane z perspektywy Niszczyciela Światów:

> Niezwykłe tęczówki, podobne do płytek złota zatopionych w płynnym topazie, w oprawie bardzo ciemnych, długich rzęs, natychmiast hipnotycznie ściągały uwagę. Świeciły jak dwie bliźniacze lampy pośród błękitu kobaltowych loków. Cała twarz też była niezwykła. [...] Cienki nos, usta raczej wąskie, z leciutko krzywym, ironicznym, lecz pogodnym uśmiechem. A figura! Na Głębię, ależ ona na figurę! Głęboki dekolt prostej błękitnej sukni częściowo odsłaniał nienaganne piersi, za pełne i za kształtne na anielicę. [...]Nie miała jednak szerokich bioder i ud demonicy, ani tym bardziej wyzywających manier, właściwych nawet szlachetnie urodzonym Głębiankom[903].

[903] Tamże, s. 183.

W podobny sposób została przedstawiona Drop, gdy poznała się z Gamerinem:

> Miała okrągłą buzię okoloną krótką, ciemną czupryną. Jej brązowe oczy, […] też okazały się okrągłe. Nie była specjalnie ładna, ale jej wygląd wzbudzał sympatię. Sylwetkę miała proporcjonalną, mila dla oka, choć zdradzającą pewną tendencję do zaokrągleń. […]
>
> Obciągnęła burą kiecką, teraz trochę brudną, uznając, że za bardzo odsłania nogi. Wcale zgrabne, zauważył Drago[904].

Świat cyklu anielskiego opiera się na koncepcji Pseudo-Dionizego Areopagity, która:

> zakłada podział wszelkich bytów anielskich na trzy Hierarchie, a każda z Hierarchii dzieli się na trzy Chóry. I tak, idąc od najpotężniejszych do najmniej znacznych bytów, wyróżniamy Pierwszą Hierarchię Niebieską, zawierającą Serafiny, Cherubiny i Trony, następnie Drugą Hierarchię Niebieską z Panowaniami, Mocami i Władzami i wreszcie Trzecią Hierarchię Niebieską, w skład której wchodzą Zwierzchności, Archaniołowie i Aniołowie. Drugi od końca Chór, choć według systematyki zdawałby się mało znaczący, został obdarzony specjalnymi łaskami i zadaniami. Jest on bowiem, zaraz po Aniołach, najbliższy człowiekowi i mimo potęgi i mocy, jaką posiada, opiekuje się ludźmi i wykonuje zadania specjalnej wagi – czego przykładem jest m.in. fakt Zwiastowania dokonanego przez Archanioła Gabriela[905].

Anioły Kossakowskiej funkcjonują według ściśle określonej hierarchii. Przedstawiciele wyższego szczebla nie zwracają uwagi lub wręcz gardzą tzw. ptactwem niebieskim, czyli aniołami wykonującymi najprostsze zadania w Królestwie. Dyskryminacja osób znajdujących się niżej w hierarchii społecznej oraz innych gatunków jest szczególnie widoczna w zachowaniu Hii, która całe życie spędziła „pod kloszem", będąc „laleczką" archaniołów, którzy wychowując ją, izolowali od świata. Brak styczności z innymi zaowocował niechęcią do innych ras oraz przedmiotowym traktowaniem istot na niższym szczeblu:

> – […] Po prostu osłupiałam, gdy tylko przekroczyłam próg tego obrzydliwego, cuchnącego baraku, w którym teraz mieszka. I to z kim?! Z jakimś ohydnym, brudnym, pospolitym niebieskim ptakiem! Bodajże stróżem chorych, zapchlonych, zdziczałych miejskich kotów! I w dodatku nazywa go przyjacielem! Tak, Gabrielu! Skrzydlaty z ostatniej kasty to ponoć teraz jego jedyny przyjaciel[906].

Podział Królestwa Niebiańskiego opiera się na hierarchii chórów, w której nie powinna istnieć dyskryminacja płciowa, jednak na najwyższych stanowiskach znajdują się aniołowie. Wyjątkiem jest oczywiście wspomniana Sophia Pistis, lecz została ona przedstawiona w roli czarnego charakteru. Teoretycznie nic nie stoi na przeszkodzie, by anielice pięły się po szczeblach hierarchii.

---

[904] Tamże, s. 236–237.
[905] K. Karaś, *Na obraz człowieka stworzeni…*, dz. cyt., s. 180.
[906] M.L. Kossakowska, *Zbieracz Burz. Tom I*, Lublin 2010, s. 258.

Mimo przyjęcia koncepcji Pseudo-Dionizego Areopagity, Kossakowska stworzyła świat patriarchalny ukazany z perspektywy męskich bohaterów. Opis anielic przede wszystkim skupia się na wyglądzie, są nazywane przez protagonistów takimi przydomkami jak „słonko", „dziewczynko", „malutka", „maleńka" lub „mała". Pieszczotliwie i zdrobniale, czyli tak, jak mówi się do małej dziewczynki. W stosunku do liczby bohaterów, kobiet w powieści jest mało i pełnią stereotypowe funkcje: dziewicy w opałach, ukochanej głównego protagonisty oraz czarnego charakteru, którego działania skazane są na niepowodzenie. Kossakowska również nie poruszała wątków kobiecych, a większości bohaterek brakowało głębi – wydają się wyłącznie dopełnieniem męskich bohaterów. Szczególnie widoczne jest to w drugim tomie cyklu anielskiego Hii. Bohaterka wyrwawszy się z Nicości, stała się marionetką archaniołów, mającą zmusić Abbadona do posłuszeństwa. Ich spotkanie uświadomiło obojgu ile ich różni, co skończyło się zakończeniem relacji. Dopiero wtedy anielica dojrzała, uświadomiła sobie, iż przez tysiąclecia była traktowana jak śliczna laleczka czy rozpieszczona córeczka archaniołów, którzy nie chcieli być świadomi, iż ich wychowanka stała się dorosłą kobietą, zdolną podejmować samodzielne decyzje, lecz żyjącą do tej pory z dala od rzeczywistości. Zawód miłosny otworzył Hii oczy na świat i skłonił ją do wyjścia spod metaforycznych skrzydeł Gabriela i Razjela.

Innym wyjątkiem i najlepiej rozbudowaną postacią kobiecą była Sereda, Świetlista, która pojawiła się w trzeciej cyklu anielskiego *Bramy Światłości*. Anielica początkowo szkoliła się na maga, lecz potrzeba zwiedzania wszechświata, badanie go oraz organizowanie niebezpiecznych wypraw skłoniło ją do porzucenia studiowania magii. Sereda mimo wielu osiągnięć w nauce nieustannie walczyła z dyskryminacją płciową wśród naukowców. Jej dokonania naukowe były podważane i wyśmiewane przez przedstawicieli płci przeciwnej:

> Sereda szczerze nienawidziła swojego przeciwnika. W oficjalnych wystąpieniach zawsze starała się utrzymywać chłodny dystans, lekko zabarwiony pogardą, lecz podczas prywatnych rozmów roznosiła ją wściekłość. Nazywała Astrolabiusa wrednym dziadem, upierdliwym sukinsynem, żałosnym dupkiem i odrażającym pokurczem, który nie może znieść, że skrzydlata, zamiast śpiewać w chórze i zajmować się sierotami, odnosi sukcesy w świecie nauki[907].

Odnalezienie się w męskim świecie nauki i wypraw nie stanowiło dla bohaterki trudności. Jej twardy charakter, szorstkie usposobienie oraz łatwość do wydawania

[907] M.L. Kossakowska*, Bramy Światłości. Tom I*, Lublin 2017, s. 84.

rozkazów sprawiły, że jej prywatna załoga nigdy nie podważała jej zdania, a troska nad pomocnikami ekspedycji zapewniła jej szczere oddanie i uznanie pomocników.

5. Podsumowanie

Literatura *fantasy* tworzona przez mężczyzn wypełniona jest krzywdzącymi stereotypami. Bohaterki są poddawane seksualizacji, przedstawiane z męskiej perspektywy. Kobieta jest zwykle ofiarą przemocy, ponieważ najłatwiej ją wykreować w tej roli – jest stereotypowo słabsza fizycznie, bezbronna i odsłania swoje emocje. Staje się łatwym celem dla agresora.

Autorzy mają tendencję do przedstawiania pozornie silnych i niezależnych protagonistek, co jest szczególnie widoczne w twórczości Jacka Piekary i Andrzeja Ziemiańskiego. Piękna Katarzyna i Achaja były kobietami wyjątkowymi – piękne, inteligentne oraz posiadające niezwykłe umiejętności. Lecz mimo ich niezwykłości i wewnętrznej siły, zostały poskromione i zdominowane przez pierwiastek męski. Straciły swoją niezależność, ubezwłasnowolniono je i poddano licznym represjom.

W męskiej prozie fantastycznej często pojawiają się wątki dotyczące przemocy seksualnej. Bohaterki są gwałcone, jednak sposób narracji sugeruje, że makabryczne zdarzenia nie odciskają na nich piętna. Wyjątek stanowi postać Jagny w *Paniach Czarownych* Jakuba Ćwieka. Autor nie skupił się na akcie przemocy seksualnej, lecz na jego konsekwencjach i stanie psychicznym ofiary. Ćwiek poruszył również tematy obecne w dyskursie społecznym: wiktymizację osoby poszkodowanej oraz karygodne traktowanie ofiar przemocy seksualnej przez wymiar sprawiedliwości.

Natomiast w prozie Sapkowskiego została przedstawiona galeria silnych i niezależnych postaci kobiecych, jednak świadomych, że działanie w pojedynkę nie zawsze pozwoli osiągnąć cel. Główne bohaterki w *Sadze o Wiedźminie,* zarówno Cirilla, jak i Yennefer, dojrzewają na oczach czytelnika, uczą się kochać i akceptować miłość, jaką darzą je inni. Pozytywne uczucia nie osłabiają ich, lecz dają siłę i motywację do dalszego działania.

Sapkowski wprowadza bohaterki androgyniczne, jakimi są Cirilla i Renfri, która pojawia się tylko w jednym opowiadaniu. Dzięki połączeniu pierwiastków męskiego i żeńskiego powstał nowy typ bohaterek, umykający próbom jednoznacznego „zaszufladkowania". Autor *Sagi o Wiedźminie* czerpał inspiracje z mitologii i baśni. Poddawał je reinterpretacji, co umożliwiło własną kreację bóstw kobiecych, które jednak nie są oderwane od desygnatu. Choć Sapkowski nie gloryfikuje kobiecości,

śmiało można założyć, że przy tworzeniu głównych protagonistek, kierował się myślą feministyczną. Jest to szczególnie widocznie w wątkach nawiązujących do problematyki macierzyństwa, dojrzewania i seksualności kobiet.

Natomiast w twórczości Mai Lidii Kossakowskiej bohaterki odgrywają jedynie role drugoplanowe. Autorka nie poruszała kobiecych wątków, ani nie skupiała się na psychologicznej głębi protagonistek. Na tle kobiecych postaci wyróżnia się Sereda, naukowczyni, walcząca z dyskryminacją płciową w środowisku akademickim. Choć jej twardy charakter klasyfikuje ją do archetypu naukowca, znanego z pierwszych utworów fantastyki naukowej, to w sytuacjach zagrożenia przejmuje rolę dziewicy w opałach, czekającej na ratunek.

Determinacja Seredy umożliwia jej dotarcie do tytułowych Bram Światłości i jako jedyna z wyprawy doznaje zaszczytu spotkania z Jasnością. Jednak to wyróżnienie ma jej pomóc w odnalezieniu prawdziwej siebie i naprowadzeniu na odpowiednią ścieżkę życiową. Dopiero stanięcie oko w oko z Jasnością umożliwia jej osiągnięcie dojrzałości i zmianę priorytetów, opierających się na równości płciowej i gatunkowej.

W cyklu anielskim Mai Lidii Kossakowskiej bohaterki mają wpływ na przebieg wydarzeń, często ich działania są kluczowe dla rozwinięcia fabuły, lecz nie są bohaterkami pierwszoplanowymi. Protagonistki są opisywane z perspektywy bohaterów, którzy często traktują je lekceważąco lub z pobłażaniem. Kobiety w świecie Kossakowskiej są postaciami niepełnymi, niektórym wręcz brakuje dojrzałości emocjonalnej, jednak te braki nie wynikają z charakteru, lecz są efektem wychowania i norm panujących w strukturze hierarchii anielskiej. Autorka wzorowała się na stereotypowych kobiecych postaciach, pojawiających się przede wszystkim w utworach autorów. W jej cyklu wątki charakterystyczne dla prozy kobiecej są nieobecne, dlatego w jej twórczości dominuje męskie spojrzenie na świat.

Zakończenie

Celem niniejszej pracy jest charakterystyka polskiej kobiecej fantastyki oraz przedstawienie typów bohaterek i wątków feministycznych dominujących w utworach. Punktem odniesienia stała się anglojęzyczna odmiana gatunku, którą można określić jako literaturę zaangażowaną w kwestie feministyczne. Kobieca fantastyka na zachodzie zaczęła się rozwijać już w latach sześćdziesiątych i była odpowiedzią na kształtujące się prądy feministyczne, zarówno o charakterze postulatów społecznych, jak i rozwijającej się krytyki feministycznej. W Polsce, głównie z powodów polityczno-społecznych, na skutek stagnacji w sferze kultury i myśli społecznej, sytuacja wyglądała inaczej. Początek feministycznej odmiany gatunku przypada dopiero na pierwsze lata XXI wieku, a jej rozwój przebiegał inaczej niż na zachodzie.

W rodzimej literaturze fantastycznej można znaleźć galerię interesujących postaci kobiecych, jednak należy podkreślić, że na sposób ich kreacji wpływają cechy gatunkowe tej odmiany literatury. Piotr Stasiewicz dowodzi, że schemat fabularny danego podgatunku implikuje treść, a co za tym idzie role kobiet w opowiadanej historii:

> […] za kulturowymi stereotypami dotyczącymi kobiet i mężczyzn w parze idą różnice między dwiema odmianami fantastyki – *fantasy* i *science fiction*. Domeną fantastyki naukowej jest przewrót, wyobrażenie społeczeństw, które nie istnieją, ale które mogłyby istnieć. W ramach tego gatunku o wiele łatwiej wyobrażać sobie społeczeństwa złożone tylko z kobiet lub takie, w których relacje między płciami przebiegają inaczej niż w znanej czytelnikowi empirycznej rzeczywistości. Tymczasem *fantasy* bazuje zasadniczo na tradycyjnych opowieściach i modelach fabularnych, toteż dojrzewanie i wejście w dorosłość w przypadku kobiet ma raczej charakter indywidualnego rozwoju osobowości w ramach kultury, której ramy wyznaczane są przez mężczyzn, a nie mają charakteru wizji przewrotu społecznego czy ukazania społeczeństwa alternatywnego[908].

Zgodnie z duchem postmodernizmu, autorzy przetwarzają dobrze znane motywy, wątki i typy bohaterów, nadając im świeżość i indywidualność. Choć inspirują się wzorcami baśniowymi czy mitologicznymi, które są niewyczerpanym źródłem pomysłów, to w polskiej literaturze fantastycznej najczęściej pojawiają się wiedźmy, czarownice i czarodziejki. Bohaterki te są przedstawiane na różne sposoby, często odbiegające od archetypu Baby Jagi, mieszkającej w domku na kurzej nóżce, w środku lasu.

---

[908] P. Stasiewicz, *Między światami*…, dz. cyt., s. 226.

W powieści Ewy Białołęckiej *Wiedźma.com.pl* Reszka, główna bohaterka, jest krótko ostrzyżoną i chodzącą w ciężkich butach samotną matka, uzależnioną od nikotyny i Internetu. Odkrycie magicznych mocy i przeprowadzka na wieś umożliwiają jej rozpoczęcie nowego życia i nawiązanie nowej relacji z mężczyzną. Z kolei czarownice w *Córce Czarownic* Doroty Terakowskiej pełnią funkcję mentorek i opiekunek, dzięki którym bohaterka Luelle dojrzewa i przygotowuje się do roli władczyni Królestwa. Natomiast Babunia Jagódka w opowiadaniach Anny Brzezińskiej przypomina Babę Jagę, znaną z bajek dla dzieci – jest brzydką staruchą z kapką na nosie, która mieszka w lesie, stroni od towarzystwa mieszkańców pobliskiej wioski, a własne dobro i święty spokój stawia na pierwszym miejscu.

Oprócz typowych wizerunków czarownic, w polskich powieściach można znaleźć kobiety, których profesja bądź powołanie ma silne związki z czarami i wiedzą dotyczącą ziół oraz lecznictwa. Przykładami są szeptuchy lub znachorki, czyli bohaterki żyjące na granicy światów rzeczywistego i magicznego/mitycznego, takie jak Jaga i Gosława w cyklu *Kwiat paproci* Katarzyny Bereniki Miszczuk. Dzięki ciężkiej pracy, dojrzewają i stają się niezależne. Choć ich umiejętności odpowiedniego doboru ziół często pomagają klientom w rozmaitych przypadkach, to nie chronią bohaterek przed podejmowaniem błędnych decyzji czy bólem i rozpaczą, które są nieodłączną częścią życia.

W polskiej kobiecej fantastyce występuje wiele bohaterek, odchodzących od stereotypowego wyobrażenia wiedźm, czarownic czy szeptuch. Prócz omówionych w pracy przykładów, należy wspomnieć również o protagonistce powieści Martyny Raduchowskiej *Szamanka od umarlaków*, Idzie Brzezińskiej. Bohaterka była medium, potrafiącym przeprowadzić dusze zmarłych do wiecznej krainy. Choć dziewczyna wywodziła się z rodziny czarowników, to nie posiadała umiejętności magicznych. Utwór Raduchowskiej opowiada o dążeniu do samodzielności oraz akceptacji siebie i swoich umiejętności. Ida dojrzewa na oczach czytelników, przestaje być buntującą się nastolatką, a staje się prawdziwą szamanką, świadomą obowiązków, jakie niesie ta funkcja. Godzi się z losem i odkrywa swoje powołanie.

Na kartach polskich powieści należących do fantastyki można znaleźć wiele silnych osobowości bohaterek, reprezentujących typ wojowniczki. Ich przykładem są bohaterki Anety Jadowskiej, zwłaszcza Dora Wilk, posiadające siłę zarówno ducha, jak i mięśni. Inną bohaterką, opisaną w podobny sposób, jest Dzwoneczek z cyklu *Chłopcy* Jakuba Ćwieka, któremu za inspirację posłużyła powieść *Przygody Piotrusia Pana*

Jamesa M. Barriego. W świecie wykreowanym przez Ćwieka Zagubieni Chłopcy dorośli i założyli gang motocyklowy, na którego czele stała Dzwoneczek, nazywana przez swoich podopiecznych „mamą". Bohaterka jest atrakcyjną, krótko obciętą rudowłosą dziewczyną o nienagannej figurze, lubiącą ubierać się w skórzane spodnie i kurtki motocyklowe. Małgorzata Gromadzińska zwracała uwagę, że: „Strój określa bohatera literackiego, jak kostium aktora na scenie, jest lapidarnym (stosunkowo!) sposobem pokazania, z kim mamy do czynienia"[909], dlatego biorąc pod uwagę preferowany dobór ubrań przez Dzwoneczka, można stwierdzić, że da sobie radę w każdej sytuacji.

Bohaterki Jakuba Ćwieka i Anety Jadowskiej, choć posiadają zdolności magiczne, można określić jako postaci reprezentujące typ wojowniczki w literaturze *fantasy*[910], co jest przejawem „popkulturowej mody na postaci wojowniczek, superbohaterek oraz generalnie wytrwale emancypujące się protagonistki"[911]. Według klasyfikacji Roksany Sitniewskiej pozostał jeszcze jeden rodzaj protagonistek, nie omówiony do tej pory, ponieważ rzadko pojawia się w polskiej *fantasy*. Jest to bohaterka pozornie zwykła, nie posiadająca szczególnych umiejętności, która zostaje wplątana w bieg zdarzeń, nie mieszczący się w granicach racjonalnego pojmowania świata. Mimo braku wyjątkowych predyspozycji, taka postać kobieca wyróżnia się z tłumu, choćby dzięki niezwykłemu wyglądowi. Przykładem jest Salomea, zwana również Salką, z powieści Marty Kisiel *Nomen Omen*, której wysoka, kobieca sylwetka i gęste rude włosy są cechami charakterystycznymi, a splot wydarzeń sprawia, że protagonistka wbrew swojej woli zostaje wplątana w rodzinną intrygę z czasów drugiej wojny światowej.

W kobiecej fantastyce anglojęzycznej mity i ich bohaterowie są poddawani reinterpretacji, mającej na celu podkreślenie patriarchalnego i adekwatnego do omawianego czasu sposobu patrzenia na świat. Pisarki oddają kobiecym bohaterkom głos i rekonstruują *herstory*. Ta tendencja również pojawiła się w polskiej literaturze ostatnich lat, czego przykładem są omówione antologia *Ziarno granatu* oraz powieść *Pani Labiryntu* Magdy Knedler. Kobiece reinterpretacje mitów dowodzą, iż wciąż istnieje potrzeba (konieczność?) poszukiwania zapomnianego pierwiastka żeńskiego w kanonicznych tekstach kultury, a autorki opowiadań ze wspomnianego zbioru

[909] M. Gromadzińska, *Czy feministki mogą się stroić, czyli o semiotyce stroju kobiecego w literaturze*, „Teksty Drugie" 1995, nr 3–4, s. 175.
[910] Powołuję się na klasyfikację Roksany Sitniewskiej, o której pisałam w rozdziale trzecim.
[911] W. Kostecka, dz. cyt., s. 206.

odnalazły korelacje między współczesną sytuacją Polek i starożytnymi Greczynkami. Ich zdaniem, mimo upływu tysiącleci, sytuacja pozycja kobiet w społeczeństwie niewiele się zmieniła.

Polscy autorzy fantastyki chętnie sięgają również po mity z innych kręgów kultury, w szczególności inspirują się mitologią słowiańską. W powieściach pojawiają się postaci zaczerpnięte z rodzimego folkloru i lokalnej wiary przedchrześcijańskiej, m.in. zmory, wiły, rusałki czy baby jagi, których desygnat jest poddawany licznym modyfikacjom autorskim. Często powieściowa „słowiańskość" łączy się z „kobiecością". Dla wielu twórczyń i twórców powrót do słowiańskich wierzeń może być formą poszukiwania zagubionej kobiecości i poczucia jedności z naturą. Powieść *Wiedma* Moniki Maciewicz (2021) skupia się na dojrzewaniu (psychicznym i fizycznym) tytułowej „wiedzącej", jej nauce i poszukiwaniu przeznaczenia. Autorka opisała również wątki erotyczne, eksponujące dojrzewającą seksualność bohaterki.

W polskiej fantastyce wątki mitologiczne mają na celu przede wszystkim urozmaicenie świata przedstawionego, czego efektem jest podążanie za schematami kompozycyjnymi, jakie narzuca słowiańska *fantasy* będąca w Polsce najpopularniejszą odmianą *fantasy* mitycznej. Postaci żeńskie zaczerpnięte z szeroko pojętej słowiańszczyzny stanowią źródło inspiracji, o czym świadczy polska antologia *Nawia* (2022), której motywem przewodnim są szamanki, szeptuchy i demony żeńskie. Wybór tej konwencji umożliwia również autorkom kreację bohaterek-wojowniczek, czego przykładem jest powieść Pauliny Hendel pod tytułem *Żniwiarz*. Główną postacią jest Magda,

> wojowniczka/heroina, budząca odległe skojarzenia z blondwłosą Buffy Summers – pogromczynią wampirów ze słynnego, kultowego już serialu *Buffy, the Vampire Slayer*. Podobnie jak jej amerykański pierwowzór Magda zostaje wybrana i przeznaczona do walki z demonami. W tym wypadku są to jednak demony o słowiańskiej proweniencji. Serial o Buffy wniósł do popkultury lat dziewięćdziesiątych wizerunek silnej, samodzielnej wojowniczki, który według twórców *show* miał kontrastować ze stereotypowym wyobrażeniem słabej, nieporadnej, bezmyślnej blondynki. Wydaje się, że Hendel próbuje grać dokładnie tym samym motywem[912].

Zachodnia popkultura wciąż inspiruje polskich twórców, jednak autorzy modyfikują zaczerpnięte z niej wątki w taki sposób, by dopasować je do naszego kręgu kulturowego. Kobieca polska fantastyka różni się od anglojęzycznej, głównie dlatego,

[912] A.E. Mikinka, *Wiedźmy, wojowniczki, opiekunki – bohaterki polskiej „fantastyki słowiańskiej"*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura" 2021, nr 13(3), s. 121.

że rodzime autorki tworzą w duchu *fantasy* humorystycznej. Jednak nie oznacza to, iż rezygnują z treści feministycznych. Kinga Kasperek stwierdziła, że „polska fantastyka nie wydaje się idealnym miejscem na rewolucje genderowe. Role płciowe są raczej tradycyjne i ze świecą szukać bohaterów i bohaterek, którzy dokonują transgresji w tej przestrzeni”[913], jednak trudno zgodzić się z badaczką. Wątki emancypacyjne są przekazywane w odmienny sposób niż w literaturze zachodu, lecz dzięki ogólnodostępności i uproszczonemu przekazowi, ich twórczość ma szansę trafić do szerszego grona odbiorców. Nie zapominajmy, iż fantastyka w Polsce, dzięki swoim cechom immanentnym, błahości tematu, wartkiej, przygodowej akcji, a także humorowi i ciekawym epizodom, jest jednym z najpopularniejszych gatunków występujących w popkulturze. Milena Wójtowicz w powieści *Wrota* za pomocą dużej dawki humoru „rozprawiła się” ze szkodliwymi baśniowymi wzorcami, które do dzisiaj są przekazywane najmłodszym czytelnikom.

Rodzime autorki czerpią inspirację z kanonu, ale nie ograniczają się do powielania wzorców, wypracowanych przez kobiecą fantastykę anglojęzyczną. Bohaterki występujące w ich pisarstwie są skonstruowane w taki sposób, by czytelniczki mogły się z nimi utożsamić. Wiele utworów zostało umiejscowionych w polskiej rzeczywistości, co dało autorkom i autorom możliwość wypowiedzenia się na temat współczesnych problemów społecznych, związanych z równością płci oraz przemocą seksualną. Jest to szczególnie widoczne w scenie przesłuchania zgwałconej bohaterki w powieści *Panie Czarowne*, w której Ćwiek wyeksponował nieprawidłowości funkcjonowania organów ścigania.

Sposób kreacji bohaterek wyraźnie różni się w zależności od płci twórcy. Postaci kobiece przedstawiane przez mężczyzn bywają poddane nadmiernej seksualizacji, lecz nie jest to tendencja typowa dla wszystkich autorów. Andrzej Sapkowski stworzył nowy typ postaci kobiecej w polskiej fantastyce – bohaterkę androgyniczną, łączącą w sobie cechy żeńskie i męskie. W latach dziewięćdziesiątych, kiedy pojawiały się pierwsze opowiadania o Wiedźminie, zarzucano autorowi nadmierną emancypację, widoczną w kreacji postaci kobiecych. Mogło to być spowodowane tym, że w tamtym okresie czytelnicy fantastyki byli przyzwyczajeni do schematycznych kreacji bohaterek, nawiązujących do zachodniego kanonu *heroic*

[913] K. Kasperek, *Ciri*…, dz. cyt., s. 245.

i *epic fantasy*, a silne i niezależne protagonistki pojawiały się rzadko. Ta tendencja utrzymywała się do początków XXI wieku.

Na początku tego stulecia Jacek Piekara i Andrzej Ziemiański wydali pierwsze tomy omawianych w rozdziale czwartym cykli, których fabuła epatuje przemocą stosowaną wobec kobiet. Ich bohaterki, Piękna Katarzyna i Achaja, dążyły do niezależności, wolności i zdobycia określonej pozycji, lecz były też przedstawione jako ofiary przemocy seksualnej, podporządkowane mężczyznom. Natomiast motyw kobiecej zemsty pojawia się w powieściach Anety Jadowskiej i Jakuba Ćwieka.

Przytoczone w pracy przykłady świadczą o tym, iż polskie autorki coraz śmielej ukazują seksualność kobiet w powieściach, opisują ich codzienne problemy i zmagania ze szkodliwymi stereotypami dotyczącymi płci. W ich twórczości również pojawiają się motywy inicjacyjne, charakterystyczne dla literatury młodzieżowej. Na taki stan rzeczy wpływa coraz większa liczba twórczyń, piszących fantastykę oraz czytelniczek, które chętniej sięgają po ten gatunek. Feminizacja treści sprawiła, że *fantasy* przestała być gatunkiem zdominowanym przez mężczyzn, jednak daleko jej jeszcze do statusu literatury *stricte* feministycznej. Jednak coraz częściej pojawiają się wątki dla niej charakterystyczne. Ta tendencja zaczęła się nasilać po Strajkach Kobiet, które miały miejsce w 2020 roku. Tamte wydarzenia wywarły ogromny wpływ na polskie autorki, co widoczne jest w ich twórczości. W najnowszych powieściach i opowiadaniach wybrzmiewa echo strajków i coraz śmielej jest poruszana polska tematyka społeczno-polityczna[914]. Jest to szczególnie widoczne w antologii *Ziarno granatu*.

Zachodnia kobieca fantastyka już w ubiegłym wieku stała się narzędziem walki emancypacyjnej, mającym podkreślić wady systemu patriarchalnego. Natomiast ten gatunek występujący w Polsce, przez wiele lat jedynie sygnalizował poszczególne problemy związane z nierównością płciową, a głównym celem powieści nie był przekaz treści feministycznych, lecz eskapizm. W utworach wydanych w ostatnich latach, zwłaszcza z latach 2021–2022, widać nasilenie wątków feministycznych, reagujących na aktualną sytuację kobiet w Polsce oraz inspirowanych szeroko rozumianą kobiecością. Słowiańskie inspiracje dają możliwość autorkom poszukiwania

[914] Warto również wspomnieć, że polskie autorki w swojej twórczości nawiązują do istotnych wydarzeń z Polski i ze świata, nie tylko tych dotyczących kwestii kobiecych. W antologii *Inne nieba* (2022) autorki z Hardej Hordy – nieformalnej grupy twórczej – wydały opowiadania inspirowane obrazami Jakuba Różalskiego. Wśród opublikowanych tekstów znalazły się utwory, których akcja rozgrywa się w czasie pandemii (*Współlokator* Anny Kańtoch) czy podczas agresji Rosji na Ukrainę (Aleksandra Janusz w opowiadaniu *sci-fi Dezerterka* przedstawiła alternatywną historię wojny w Ukrainie).

zapomnianego i pierwotnego pierwiastka żeńskiego, ukrytego w rodzimych wierzeniach. Trzeba pamiętać, że polska fantastyka zaczęła się kształtować kilka dekad później niż jej zachodnia siostra, dlatego można śmiało założyć, że w przyszłości rodzime autorki wyeksponują wątki feministyczne, które zmienią tematykę utworów.

Streszczenie

Fantastyka jest jednym z najchętniej czytanych gatunków literatury popularnej, będącej zwierciadłem zmian zachodzących w świadomości społecznej. W wielu kręgach kulturowych ograniczonych cenzurą polityczną i obyczajową w XIX i XX wieku, fantastyka umożliwiała autorom wypowiedzenie się na rozmaite tematy i krytykę sytuacji społeczno-politycznej danego kraju oraz żywo reagowała na zachodzące zmiany.

Gatunek ten odegrał niebagatelną rolę m.in. podczas walk o równouprawnienie kobiet w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Pojawienie się autorek na rynku wydawniczym fantastyki naukowej wcześniej dla nich niedostępnym, doprowadziło do powstania nowych zjawisk literackich, m.in. wprowadzenia nowego typu bohaterek, problematyki płci i kobiecości oraz nowych wątków związanych z inicjacjami. Pisarki dążyły do osiągnięcia równego statusu zarówno na polu społecznym, jak i literackim, dlatego tematami swoich utworów czyniły kwestie związane z problematyką płci, równouprawnienia i miejsca kobiet w społeczeństwie patriarchalnym. Autorki dekonstruowały szkodliwe wzorce, tworzyły własne światy przedstawione, dalekie od męskiej dominacji. Zmiany gatunkowe, inspirowane ruchami feministycznymi lat sześćdziesiątych, doprowadziły do powstania nowego nurtu literackiego – fantastyki kobiecej. Początkowo autorki dekonstruowały destrukcyjne schematy w literaturze *science fiction*, pierwotnie tworzonej z myślą o męskich czytelnikach, jednak z czasem ta tendencja zaczęła się pojawiać również w *fantasy*.

Dzięki ruchom feministycznym, współcześnie odchodzi się od odwzorowania w utworze literackim schematu herosa i kobiet, które pojawiały się w charakterze postaci drugoplanowych, tworzonych na podstawie stereotypów płciowych – żony jako gospodynie domowe, księżniczki-dziewice, czekające na ratunek czy niezależne, ale za to „jędzowate" czarne charaktery. Dzisiaj postaci kobiece przestały być tłem a stały się pełnoprawnymi i wyemancypowanymi bohaterkami literackimi. Ta tendencja jest szczególnie zauważalna w *fantasy*, która dzisiaj jest odmianą fantastyki cieszącą się największą popularnością.

W Polsce ten gatunek zaczął się rozwijać dopiero w latach dziewięćdziesiątych, czego przyczyną była skomplikowana sytuacja polityczna. Po 1989 roku wprowadzono

zmiany ustrojowe i zniesiono cenzurę, a dzięki otwarciu się na Zachód, do Polski zaczęła docierać twórczość zagranicznych pisarzy *fantasy*, co zapoczątkowało wzrost popularności *fantasy*. Choć na Zachodzie konsekwentnie trzymano się postulatów wypracowanych podczas ruchów feministycznych, to w Polsce *fantasy* w pierwszych etapach rozwoju powielała tendencyjne i patriarchalne wzorce.

Dopiero na początku XXI wieku wątki kobiece i zmiana w postrzeganiu bohaterek zaczęły być widoczne. Choć autorki i autorzy czerpali inspiracje z zachodniego kanonu, to w ich twórczości jest zauważalne odejście od popularnych wzorców. Rodzimi pisarze *fantasy* często inspirują się mitologią słowiańską i lokalnym folklorem, dlatego też w polskich powieściach *fantasy* wiele bohaterek jest wiedźmami, szeptuchami i czarownicami, czyli kobietami „wiedzącymi", które w krytyce feministycznej są symbolem emancypacji i niezależności.

W ostatnich latach w rodzimej *fantasy* coraz częściej poruszane są tematy związane z szeroko pojętą kobiecością, macierzyństwem, równością płci czy przemocą seksualną. Ta tendencja jest spowodowana sytuacją polityczną w Polsce i zmianami zachodzącymi w świadomości społecznej (zwłaszcza po 2020 roku). Coraz większą popularnością cieszą się retellingi, czyli reinterpretacje baśni i mitów. Autorki chętniej sięgają po opowieści mityczne, zmieniają ich patriarchalną strukturę, wydobywają ukrytą dotąd *herstorię* i oddają głos wcześniej milczącym bohaterkom.

Choć w Polsce kobieca fantastyka nie jest jeszcze oddzielnym gatunkiem, to tendencje charakterystyczne dla tej odmiany coraz częściej pojawiają się w twórczości polskich autorek i autorów.

Abstract

Fantasy is one of the most popular genres of popular literature, reflecting the changes taking place in social consciousness. In many cultural circles limited by political and moral censorship in the 19th and 20th centuries, fantasy enabled authors to express their opinion on various topics and criticize the socio-political situation of a given country, and reacted vividly to the changes taking place.

This species has played an important role in during the fight for women's rights in the United States in the 1960s and 1970s. The emergence of female authors on the science fiction publishing market, previously unavailable to them, led to the emergence of new literary phenomena, including the introduction of a new type of heroines, gender and femininity issues, and new threads related to initiations. Women writers strived to achieve equal status both in the social and literary fields, which is why the themes of their works were issues related to gender, equality and the place of women in a patriarchal society. The authors deconstructed harmful patterns, created their own depicted worlds, far from male domination. Genre changes, inspired by the feminist movements of the 1960s, led to the emergence of a new literary trend - women's fantasy. Initially, authors deconstructed destructive patterns in science fiction literature, originally created for male readers, but over time this tendency began to appear in fantasy as well.

Thanks to feminist movements, today there is a departure from the representation in a literary work of the scheme of a hero and women who appeared as supporting characters, created on the basis of gender stereotypes - wives as housewives, princess-virgins, waiting for rescue or independent, but instead " shrewd" villains. Today, female characters have ceased to be a background and have become full-fledged and emancipated literary heroines. This tendency is particularly noticeable in fantasy, which today is the most popular form of fantasy.

In Poland, this genre began to develop only in the 1990s, which was caused by a complicated political situation. After 1989, political changes were introduced and censorship was abolished, and thanks to the opening to the West, the works of foreign fantasy writers began to reach Poland, which marked the beginning of the rise in the popularity of fantasy. Although in the West the postulates developed during feminist

movements were consistently adhered to, fantasy in Poland followed tendentious and patriarchal patterns in the first stages of its development.

It was only at the beginning of the 21st century that female themes and a change in the perception of heroines began to become visible. Although the authors drew inspiration from the Western canon, there is a noticeable departure from popular patterns in their work. Native fantasy writers are often inspired by Slavic mythology and local folklore, which is why many heroines in Polish fantasy novels are witches, whisperers and witches, i.e. "knowing" women, who in feminist criticism are a symbol of emancipation and independence.

In recent years, topics related to broadly understood femininity, motherhood, gender equality and sexual violence have been increasingly discussed in Polish fantasy. This trend is caused by the political situation in Poland and changes in social awareness (especially after 2020). Retellings, i.e. reinterpretations of fairy tales and myths, are becoming more and more popular. The authors are more eager to reach for mythical stories, change their patriarchal structure, bring out hitherto hidden ‘herstory’ and give voice to previously silent heroines.

Although women's fantasy is not yet a separate genre in Poland, the tendencies characteristic of this variety appear more and more often in the works of Polish authors.

Bibliografia

Źródła

Atwood M., *Opowieść Podręcznej*, tłum. Z. Uhrynowska-Hanasz, Warszawa 2017.

Białołęcka E., *Róża Selerbergu*, Warszawa 2006.

Białołęcka E., *Wiedźma.com.pl*, Lublin 2008.

Bradley M.Z., *Mgły Avalonu*, tłum., D. Chojnacka Poznań 1997.

Brzezińska A., *Wiedźma z Wilżyńskiej Doliny,* Warszawa 2010.

Carter A., *Czarna Wenus*, tłum. A. Ambros, Warszawa 1985.

Collins S., *Igrzyska śmierci*, tłum. M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2009.

Collins S., *Kosogłos*, tłum. M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2010.

Collins S., *W pierścieniu ognia*, tłum. M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2009.

Ćwiek J., *Panie Czarowne*, Kraków 2021.

Dobies A., *Uroczysko*, Olsztyn 2021.

Gaiman N., *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa 2002.

Jadowska A., *Dzikie dziecko miłości,* Kraków 2019.

Kisiel M., *Dożywocie*, Lublin 2010.

Kisiel M., *Nomen Omen*, Warszawa 2014.

Kisiel M., *Oczy uroczne*, Warszawa 2019.

Kisiel M., *Siła niższa*, Warszawa 2016.

Kisiel M., *Szaławiła*, Warszawa 2017.

Knedler M., *Pani Labiryntu*, Kraków 2022.

Kossakowska M.L., *Bramy Światłości. Tom I*, Lublin 2017.

Kossakowska M.L., *Siewca Wiatru*, Lublin 2004.

Kossakowska M.L., *Zbieracz burz. Tom I*, Lublin 2010.

Kwiatkowska K., *Prawdziwa historia Morgan Le Fay i Rycerzy Okrągłego Stołu*, Warszawa 1998.

Masłowska D., *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci*, Kraków 2014.

Miller M., *Kirke*, tłum. P. Korombel, Poznań 2020.

Miszczuk K.B., *Jaga*, Warszawa 2019.

Miszczuk K.B., *Szeptucha*, Warszawa 2016.

Meyer S., *Zmierzch*, tłum. J. Urban, Poznań 2008.

Piekara J., *Głód i pragnienie*, Lublin 2014.

Piekara J., *Młot na czarownice*, Lublin 2015.

Piekara J., *Płomień i krzyż .Tom* I, Lublin 2008.

Plebanek G., *Pieśni Królowej*, w: *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet*, red. P. Goźliński, Warszawa 2022.

Pratchett T., *Równoumagicznienie*, tłum. P.W. Cholewa, Warszawa 2004.

Rowling J.K., *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, tłum. A. Polkowski, Poznań 2000.

Rowling J.K., *Harry Potter i Więzień Azkabanu*, tłum. A. Polkowski, Poznań 2001.

Sapkowski A., *Miecz przeznaczenia*, 1996.

Sapkowski A., *Ostatnie życzenie,* Warszawa 2007.

Sapkowski A., *Pani Jeziora*, Warszawa 2001.

Sapkowski A., *Wieża Jaskółki*, Warszawa 1997.

Terakowska D., *Córka Czarownic*, Kraków 2002.

Tokarczuk O., *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2006.

Tokarczuk O., *Prawiek i inne czasy*, Kraków 2020.

Tolkien J.R.R., *Powrót króla*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 2012.

Wójtowicz M., *Wrota*, Lublin 2006.

Ziarno granatu. Mitologia według kobiet, red. P. Goźliński, Warszawa 2022.

Ziemiański A., *Achaja. Tom 1*, Lublin 2002.

Ziemiański A., *Achaja. Tom 2*, Lublin 2004.

Ziemiański A., *Achaja. Tom 3,* Lublin 2006.

Opracowania

Adamik M., *„Król jest w ciąży". Androgyniczność a męska norma w literackim eksperymencie Ursuli Le Guin*, „Avant" 2017, vol. VIII, nr 2.

Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.

Baluch A., *Archetypy literatury dziecięcej*, Wrocław 1993.

Baranowski B., *W kręgu upiorów i wilkołaków. Demonologia słowiańska*, Poznań 2019.

Bataille G., *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2015.

Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.

Beauvoir S. de, *Druga płeć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003.

Bednarek M., *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym prze-pisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989r.*, „ Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2011, nr 2.

Bem S.L., *The measurement of psychological androgyny*, „Journal of Consulting and Clinical Psychology" 1974, nr 42.

Bernacki M., *Antyutopia* (*utopia negatywna, dystopia),* w: M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich,* Bielsko-Biała 2004.

Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach baśni*, t. 1, tłum. D. Danek, Warszawa 1985.

Bielicki M., *Zapomniany świat Sumerów*, Warszawa 1966.

Bieńkowska M., *Gender i wielokulturowość*, „Pogranicze. Studia Społeczne" 2011, t. XVIII.

Bogucka M., *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2015.

Bolińska M., *Wokół skryptu generatywnego. Obraz osoby starszej w pisarstwie Doroty Terakowskiej (na wybranych przykładach)*, „Studia Sociala Cracoviensia" 2017, nr 2.

Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

Borkowska G., *Maria Dąbrowska i Stanisław Stempowski*, Kraków 1999.

Borkowska G., *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie" 1995, nr 3–4.

Borkowska G., *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996.

Bieżuńska-Małowist I., *Kobiety antyku. Talenty, ambicje, namiętności,* Warszawa 1992.

Botheroyd P. F., *Słownik mitologii celtyckiej,* Katowice 1998.

Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet, red. E. Korolczuk, B. Kowalewska, J. Ramme, C. Snochowska-Gonzalez Warszawa 2018.

Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.

Butler J., *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008.

Cawthorne N., *Wiedźmy i czarownice. Historia prześladowań*, Warszawa 2006.

Całek A., *Nolite te bastardes carborundorum. Podręczna w dyskursie medialnym o prawach kobiet*, „Dziennikarstwo i Media" 2019, nr 10.

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

Calvo Zafra L., *The Limitations of Hermione Granger as a Feminist Heroine: Challenging Patriarchal Values*, w: *Charming and Bewitching Considering the Harry Potter Series*, red. S. Martin Elegre, Barcelona 2014.

Chojnowski Z., *Wstęp. Baśń współczesna o warmińskim Kopciuszku*, w: A. Dobies, *Uroczysko*, Olsztyn 2021.

Cholet M., *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, tłum. S. Królak, Kraków 2019.

Chudzińska-Parkosadze A., *Obraz kobiet w powieści Olgi Tokarczuk Prawiek i inne czasy*, *Kobieta w oczach kobiet. Kobiece (auto)narracje w perspektywie transkulturowej*, red. J. Frużyńska, Warszawa 2020.

Cielemęcka O., *Dekonstruując mit kobiecości*, „Etyka" 2012, nr 45.

Cieśliński Sz., *Katniss Everdeem, dziewczyna, która igra z ogniem. Kreacja głównej bohaterki w cyklu „Igrzyska śmierci" Suzanne Collins*, w: *Kobieca strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016.

Czapliński P., Adamiec M., *Bez namaszczenia. Książki i literatura polska*, Lublin 1995.

Czapliński P., *Kobiety i duch tożsamości*, tegoż, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004.

Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska I976–I998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999.

Czapliński P., *Powrót centrali?*, „Kresy" 2005, nr 1–2.

Czeczot K., *Nieswoim głosem. Widmo spirytyzmu krąży nad feminizmem*, „Teksty Drugie" 2016, nr 2.

Darska B., *Czas Fem. Przewodnik po prasie feministycznej i tematach kobiecych w czasopismach kulturalnych po 1989 roku*, Olsztyn 2008.

Darska B., *Głosy Kobiet. Prasa feministyczna po roku 1989 wobec tożsamości i dyskursu*, Olsztyn 2009).

Darska B., *Od potwora do wymarzonego kochanka. O zmieniającym się kulturowym wizerunku wampira*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna" 2016, 1(12).

Darska B., *Znaczenie przełomu 1989 roku w Polsce dla czasopiśmiennictwa kulturalnego: rekonesans*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna" 2006, nr 2.

Dukaj J., *Historia i magia*, „Nowa Fantastyka" 2003, nr 3.

Eliade M., *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.

Encyklopedia narodov mira, red. C.A. Tokarev, Moskwa 2008.

Encyklopedia wojskowa, t. 6, red. O. Laskowski, Warszawa 1937.

Feldman-Kołodziejczuk E., *Dyktatura oczami kobiet. Analiza porównawcza* Opowieści Podręcznej *i twórczości eseistycznej Herty Müller*, „Creatio Fantastica" 2018, nr 2 (59).

Gajda K.A., *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*, Kraków 2008.

Gąska P., *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia" 2016.

Gąsowska L., *Fantasy gra z czytelnikiem o historię*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2011, nr 1.

Gąssowski J., *Mitologia Celtów*, Warszawa 1987.

Gemra A., *Ubi sunt? Flirt ze śmiercią w literaturze grozy*, „Ethos" 27(2014), nr 4(108).

Gieysztor A., *Mitologia Słowian*. Warszawa 1982.

Głowacka M., *Wstęp do teorii trzech kręgów kobiecej science fiction w Polsce. Na przykładzie twórczości Antoniny Liedtke i Anny Kańtoch*, „Wielogłos" 2003, nr 4(18).

Głowiński M., Kostkiewiczowa T. , Okopień-Sławińska A., Sławiński J. , *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1996.

Gniady J., *Kirke o trującym czarze. Wizerunek mitologicznej czarodziejki w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku,* „Prace Literackie" 2015, nr 55.

Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe,* Warszawa–Kraków 1999.

Gorer G., *Pornografia śmierci*, tłum. I. Sieradzki, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja" 1979, nr 3.

Górska A., *Lilith i jej potomstwo w mitologii hebrajskiej oraz najnowszej kulturze popularnej – przegląd wybranych reprezentacji*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu" 2019, t. 27.

Graves R., *Biała Bogini*, tłum. I. Kania, Warszawa 2000.

Graves R., Patai R., *Mity hebrajskie*, tłum. R. Gromacka, Warszawa 1993.

Gromadzińska M., *Czy feministki mogą się stroić, czyli o semiotyce stroju kobiecego w literaturze* , „Teksty Drugie" 1995, nr 3–4.

Gurba E., *Wczesna dorosłość*, w: *Psychologia rozwoju człowieka*, red. J. Trempała, Warszawa 2011.

Haka-Makowiecka K., Makowiecka M., Węgrzecka M., *Leksykon fantastyki. Postacie, miejsca, rekwizyty, zjawiska*, Warszawa 2009.

Heaney M., *Za dziewiątą falą, księga legend irlandzkich, Księga legend irlandzkich*, Kraków 1996.

Hollinger V., *Feminist Theory and Science Fiction,* w: *The Cambridge Companion to Science Ficion,* red. E. James, F. Mendlesohn, Cambridge 2003.

Hołomej A., *Mity Egejskie*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica" 2014, nr 15/4.

Irigaray L., *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, tłum. S. Królak, Kraków 2010.

Irwin W., Housel R., Wisnewski J.J., *„Zmierzch" i filozofia. Wampiry, wegetarianie i pogoń za nieśmiertelnością,* tłum. Urban J., Krzysztoń A., Warszawa 2009.

Iwasiów I., *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004.

Iwasiów I., *Rewindykacja. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002.

Jakubowska M., *Manifestacje sacrum w wybranych utworach polskiej literatury fantasy*, *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, red. M. M. Leś, P. Stasiewicz, Białystok 2014.

Jankowiak D., *Pisarstwo fantastyczne w kontekście kształtowania się rynku wydawniczego w Polsce po 2000* roku, „Rynek – Społeczeństwo – Kultura" 2012, nr 3.

Jong E., *Czarownice*, Poznań 2003.

Juza M., *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów*, w: *Oblicza nowych mediów*, red. A. Ogonowska, Kraków, 2011.

Kaczor K., *Polskie czytanie fantasy*, „Jednak Książki. Gdańskie czasopismo humanistyczne" 2017, nr 8.

Kaczor K., *Po prostu głód – o współczesnych nastolatkach zakochanych w wampirach. Na przykładzie filmowej sagi* Zmierzch, „Stromata Anthropologica" 2014, t. IX.

Kaczor K., *Anioły wcale nieanielskie. Mieszkańcy niebios Mai Lidii Kossakowskiej*, w: *Anioł w literaturze i w kulturze*, red. J. Ługowska, t. 2, Wrocław 2005.

Karaś K., *Na obraz człowieka stworzeni – wizerunek anioła w fantasy Mai Lidii Kossakowskiej,* w: *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, red. M.M. Leś, P. Stasiewicz, Białystok 2014.

Kasperek K., *Ciri – dziecko, dziewica cyborg*, w: *Literatura popularna. T. 2, Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos, D. K. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek, Katowice 2014.

Kłosińska K., *Ciało, pożądanie ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

Kłosińska K., *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.

Kłosińska K., *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece"*, Katowice 2006.

Kłoskowska J., *Krytyka i obrona*, Warszawa 1980.

Kobus A., *Sarmatotopie. Formacja sarmacka w twórczości Jaska Komudy*, „Teksty Drugie" 2015, nr 1.

Kołodziejczyk K., *Historyczne cmentarze i miejsca pamięci pogranicza nysko-jesenickiego jako walor krajoznawczy*, „Turystyka Kulturowa" 2015, nr 4.

Kocznow W., *Utracona Inonia*, Łódź 1976.

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991.

Kostecka W., *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica" 2016, t. 2.

Kozak B., *Matriarchat*, „Pełnym Głosem" 1995, nr 3.

Kozera D., *Mity odkryte na nowo – współczesny przekład mitów na przykładzie twórczości Olgi Tokarczuk i Margaret Atwood*, w: *Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze*, red. M. Karwowska, M. Grabowski. K. Żukowska, Łódź 2016.

Kraskowska E., *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX – projekt syntezy*, „Ruch Literacki" 2012, Zeszyt 2 (311).

Kraśnier K., *Czarownice i czarodziejki w literaturze fantasy*, w: *„Gorsza" kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, Wrocław 2008.

Kołakowski L., *Obecność mitu,* Warszawa 2003.

Kruk B., *Współczesna literatura fantastyczna wobec problematyki cyklu literackiego,* „Pamiętnik Literacki" 2010, Z. 2.

Kujawińska-Courtney K., *Feministyczna krytyka literacka: teorie i praktyki*, „Pamiętnik Literacki" 1998, nr 89/3.

Kulturowe konteksty baśni, tom 1 i 2, red. G. Leszczyński, Poznań 2005.

Kułakowska J., *Fantastyka, kobieca przygoda*, „Nowa Fantastyka" 2012, nr 3(354).

Kurczewski J., *Miejsce przemocy w kulturze współczesnej*, „Przegląd Socjologiczny" 2003, nr 52 /1.

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

Lasoń-Kochańska G., *Czy wiedźmy nadal leczą? Postać znachorki w polskiej literaturze popularnej po roku 1989,* w: *Kobiety i choroby. Literackie i pozaliterackie obrazy doświadczeń życiowych*, red. B. Walęciuk-Dejneki, Kraków 2019.

Lasoń-Kochańska G., *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny*, Słupsk 2012.

Lasoń-Kochańska G., *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Słupsk 2008.

Lasoń-Kochańska G., *Kora, Demeter i inne: córki ojców, córki matek*, „Filologia Polska" 2005, nr 4.

Lasoń-Kochańska G., *Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobiece strategii opowiadania mitu i* baśni, „Literatura i Kultura Popularna" 2014, nr 20.

Lasoń-Kochańska G., *Powrót Bogini? Przykłady funkcjonowania postaci Magna Mater w polskiej literaturze popularnej*, „Literatura Ludowa" 2019, nr 6.

Lemann N., *Wielka cisza w (polskim kosmosie) – (nie)obecność kobiet w polskiej fantastyce socjologicznej doby PRL-u*, „Kultura Popularna" 2014, nr 2(40).

Lisowska-Magdziarz M., *Fandom dla początkujących, Kraków 2017.*

Luque L., *Ron and Hermione, Darcy and Elizabeth: The love–hate relationship in Harry Potter and Pride and Prejudice, Charming and Bewitching Considering the Harry Potter Series*, red. S. Martin Elegre, Barcelona 2014.

Ługowska J., *W Fantazjanie i gdzie indziej: szkice o baśni literackiej,* Wrocław 2006.

Maj K.M., *Antyutopia – o gatunku, którego nie było*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, LXII, z. 4.

Majbroda K., *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku*, Kraków 2012.

Majkowski T.Z., *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013.

Malita J., *Fantastyczne czarownice. Tradycyjne postrzeganie kobiet parających się magią a ich wizerunek w literaturze fantasy*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy" 2012, nr 13.

Malita J., *„Mgły Avalonu" Marion Zimmer Bradley – alternatywna wizja mitu arturiańskiego i neopogańska księga zbójecka*, w: *Światy alternatywne*, red. M. Błaszkowska, K. Kleczkowska, A. Kuchta, J. Malita, I. Pisarek, P. Waczyński, K. Wodyńska, Kraków 2015.

Matka Bolka, *Bajki*, „Pełnym Głosem" 1993, nr 1.

Matson G., *Celtic Mythology A to Z*, red. J. Roberts, New York 2010.

Mazurkiewicz A., *O (nie tylko estetycznych) pożytkach z lektury fantastyki naukowej*, „Bibliotekarz Podlaski" 2021, nr 3.

Mazurkiewicz A., *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004*, Łódź 2007.

Mazurkiewicz A., *Niedyskretny urok okrucieństwa. Funkcja obrazów przemocy w literaturze popularnej (na przykładzie polskiej twórczości fantasy)*, w: *Pokój jako przedmiot międzykulturowej edukacji artystycznej*, red. J. Chaciński, Słupsk 2007.

Michalski M., *Kobiety we Władcy Pierścieni – rozważania między tekstem a ekranizacją*, w: *Tolkien – mit, historia, literatura. Eseje i studia*, red. Z. Kopeć, P. Matusik, M. Michalski, Poznań 2016.

Mikrut-Majeranek M., *(R)Ewolucja w modelu postrzegania wampira*, w: *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice 2013.

Miller N.K., *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologie*, A. Burzyńska. M. Markowski, Warszawa 2006.

Mikinka A.E., *Wiedźmy, wojowniczki, opiekunki – bohaterki polskiej „fantastyki słowiańskiej"*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura" 2021, nr 13(3).

Mitologie świata. Celtowie, red. J. Cieślewska, B. Manińska, J. Gliński, M. Kałuża, G. Marcinowski, J. Stasinyn, A. Szykuła, K. Zadworny, M. Bałkowski, Warszawa 2007.

Morozow I., *Kazirodztwo – tabu w kulturze i jego przedstawienia w kinie*, w: *Seksualność w zwierciadle humanistyki. Tom Pokonferencyjny*, red. A. Ponikowska, K. Kwiatkowska, M. Kowalczyk, K. Szurkowska, U. Trybuś, Poznań 2012.

Niemiec E., *Zjawisko przekazywania pamięci zbiorowej w seriach o Harrym Potterze i Percym Jacksonie*, w: *(Od)pamiętywanie - gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2018.

Niewiadomski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.

Olejniczak P., *Przedstawienie biblioteki szkolnej w literaturze na przykładzie serii Harry Potter*, w: *Od rękopisów po bazy danych*, red. A. Paszkowska, M. Stopnicka, A. Śladowska, Warszawa 2017

Olszański T., *Trzy serca i trzy* pióra, „Nowa Fantastyka" 1996, nr 2.

Oramus D., *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010.

Oziewicz M., *Stulecie fantastyczne, stulecie fantasy: Literatura fantasy, rehabilitacja mitu, a poszukiwania nowej opowieści dla zjednoczonej ziemi,* „Culture – History – Globalization. Pismo internetowe Instytutu Kulturoznawstwa" 2007.

Pamięta-Borkowska J., *Polskie i rosyjskie myślenie mityczne na podstawie słowiańskiej literatury fantasy*, „Acta Polono-Ruthenica" 2011, nr XVI.

Pawłowska E., *Rewitalizacja opowieści w literaturze* fantasy *dla młodzieży –na podstawie wybranych przykładów*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2008, folia 58.

Piechota D., *Reaktywacja dystopii w najnowszej literaturze popularnej. Na marginesie lektury powieści Margaret Atwood i Ignacego Karpowicza*, „Filologia Polska" 2020 (6).

Pieniądz A., *Kazirodztwo w społeczeństwie wczesnego średniowiecza*, „Przegląd Historyczny" 2007, nr 98/3.

Piotrowska J., Synakiewicz A., *Dość milczenia. Przemoc seksualna wobec kobiet i problem gwałtu w Polsce*, Warszawa 2011.

Pismo Święte, Pierwszy list św. Pawła do Tymoteusza, 2: 14–15.

Petoia E., *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności,* tłum. A. Pers, Kraków 2003.

Pisarki polskie – od średniowiecza do współczesności. Przewodnik, red. G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, Gdańsk 2000.

Platon, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Kęty, Warszawa 1999.

Płoszaj J., *Brutalizacja świata przedstawionego w polskiej literaturze fantasy w perspektywie kulturowej teorii literatury. Konteksty i propozycje badawcze*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis" 2021, nr 9.

Płoszaj J., *Dziewica w potrzasku, seksualna niewolnica i demon w ludzkiej skórze. Mechanizmy kreowania kobiety w roli obiektu erotycznego na przykładzie Achai Andrzeja Ziemiańskiego*, „Literatura Ludowa" 2019, nr 6.

Płoszaj J., *Powabne wybranki Mordimera Madderdina. Kreacje i role postaci kobiecych w cyklu inkwizytorskim Jacka Piekary na tle przygodowego schematu fabularnego*, w: *Kobieca strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016.

Po co nam Harda Horda?, w: *Harda Horda. Antologia opowiadań*, Kraków 2019.

Podgórscy B. i A., *Wielka Księga Demonów Polskich – leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice 2005.

Polak A., *Metro 2033, czyli postapokaliptyczna przestrzeń labiryntu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze" 2013, t. 23.

Polemiki, „Nowa Fantastyka" 1993, nr 12.

Pułka L., *Antyutopia*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006.

Riviera V., *Hermione Granger through the Focus of Feminist Theory*, „White Rabbit: English Studies in Latin America" 2015, nr 9.

Robbins R.H., *Encyklopedia czarów i demonologii*, Warszawa 1998.

Roszczynialska M., *Wielogatunkowość „Sagi o wiedźminie" Andrzeja Sapkowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2002, folia 11.

Rudolf E., *Obecność słowiańskiego folkloru we współczesnej polskiej literaturze fantastycznej*, w: *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI-XXI wieku*, red. I. Rzepnikowska, Toruń 2009.

Rudzka Z., *Wstęp*, w: *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet*, red. P. Goźliński, Warszawa 2022.

Sapkowski A., *Piróg, czyli nie ma złota w szarych górach*, „Nowa Fantastyka" 1993, nr 5.

Sapkowski A., *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001.

Sapkowski A., *Świat Króla Artura*, Warszawa 2021.

Schmidt J., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 2006.

Showalter E., *A literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, New Jersey 1997.

Sitniewska R., *Współczesny wizerunek kobiety w kulturze masowej na przykładzie literatury fantasy. Stereotyp kobiety na tle polskich przemian społeczno-kulturowych XX wieku*, „Okolice" 2009, t. 7.

Skowera M., *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica" 2016, nr 2.

Sławiński J., *Zanik centrali*, „Kresy" 1994, nr 2 (18).

Słownik folkloru polskiego, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965.

Słownik literatury popularnej, red. T. Żabski, Wrocław 1997.

Słownik pojęć i tekstów kultury, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 1989.

Stasiewicz P., *Alternatywna historia Europy w powieściach fantasy (na przykładzie utworów Guya Gavriela Kaya, Jacka Vance'a i Marion Zimmer Bradley)*, w: *Exploring the Benefits of the Alternate History Genre vol. 5*, red. Z. Wąsik, M. Oziewicz, J. Deszcz-Tryhubczak, Wrocław 2011.

Stasiewicz P., *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016.

Sułek J., *Typologia, charakterystyka i historia fantasy*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie XII" 1998, zeszyt 197.

Szacki J., *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000.

Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne: feminizm wobec mitu,* Kraków 2001.

Świerkosz M., *Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, „Teksty Drugie" 2015, nr 6.

Thum M., *The „sub-generation" of Galadriel, Arwen and Éowyn. Women and Power in Tolkien's and Jackson's* Lord of the Rings, w: *Tolkien on Film. Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings*, Altadena 2003.

Tkacz M., *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdańsk 2012.

Trębicki G., *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007.

Trocha B., *Degradacja mitu w literaturze fantasy,* Zielona Góra 2009.

Tychmanowicz A., *Dawno, dawno temu… O roli baśni w wychowaniu i edukacji*, „Annales Universitatis Mariae Curie–Skłodowska Lublin–Polonia" 2018, VOL. XXXI, nr 3.

Uniłowski K., *Historia jako parodia. Saga o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego*, „Dekada Krakowska" 2017, nr 1/2.

Uniłowski K., *Wojowniczki, czarodziejki i kochanki: pamięci wiedźmy Saymoore*, „Opcje" 2003, nr 3.

Utracka D., *Chronotopia uznakowiona a metafizyka rzeczy. Wokół prozy Olgi Tokarczuk*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury" 2003, t. 9.

Walczewska S., *Damy, rycerze i feministki. Kobiecy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2006.

Warecki K., *Encyklopedia „Białych Plam”*, t. IX, Radom 2002.

Wąsowicz M., *Historie alternatywne w literaturze, typologia, tematyka, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. LIX z. 2.

Wejbert-Wąsiewicz E.I., *Feminizm w polskiej literaturze kobiet*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska 2017, vol. XV.

Wieczorek L., *Zmiana preferencji czytelniczych w zakresie gatunków* fantasy *na podstawie analizy porównawczej ankiet z 2011 i 2020 roku*, „Prace Literaturoznawcze” 2020, nr 8.

Wierel K., *Postapokaliptyczna wizja człowieka w trylogii Dmitra Głuchowskiego: Metro 2033, Metro 2034, Metro 2035*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin-Polonia” 2016.

Wood S., *Księżniczki i emancypantki,* „Fantastyka” 1983, nr 03.

Wójcik Ł., *Rok nie prorok,* „Polityka” 2019, nr 23.

Wójcik-Dudek M., *Siostrzaństwo lektury: o związkach powieści dla kobiet i dziewcząt*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży*, red. K. Tałuć, t. 5, Katowice 2017.

Wróblewska V., *Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci,* Toruń 2014.

Wróblewska V., *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003.

Zawiszewska A., *Literatura kobiet w latach 1918–1939 z perspektywy feministycznej. Rekonesans*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2006, nr 1.

Zawiszewska A., *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2015.

Zawiszewska A., *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*, Szczecin 2021.

Zgorzelski A., SF *jako pojęcie systemu historycznoliterackiego*, w: A. Zgorzelski, *System i Funkcja*, Gdańsk 1999.

Zielonka B., *Miłość jako przyczyna buntu w trylogiach* Niezgodna *Veroniki Roth i* Igrzyskach śmierci *Suzanne Collins*, w: *Oblicza miłości: studia literaturoznawcze*, red. K. Bałękowski, K. Maciąg, Lublin 2016.

Żukowska E., *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk 2011.

Żukowska E., *Typologia Piroga polskiego, czyli o fantasy słowiańskiej piętnaście lat później*, „Czas Fantastyki” 2008, nr 3.

Netografia

Andre Norton, http://www.andre-norton-books.com/articles-about-andre/internet-articles/36-introduction-a-primary-and-secondary-bibliography-pt-1 [dostęp: 3.03.2021].

Andrzej Ziemiański, https://www.granice.pl/autor/andrzej-ziemianski/2777 [dostęp: 1.04.2022].

Andrzej Ziemiański, http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Andrzej_Ziemia%C5%84ski [dostęp: 1.04.2022].

Babis K., *Dziady polskiej fantastyki*, https://rb.gy/vvjby7 [dostęp: 20.02.2022].

Batora K., hasło: *Dorota Terakowska* w*: Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Dorota_TERAKOWSKA [dostęp: 25.03.2022].

Chibner D., *Czy za prymitywny wizerunek kobiety w polskiej fantastyce odpowiada prawica? O dziadersach fantastyki i filmikach Katarzyny Babis*, https://rb.gy/8cc0xp [dostęp: 1.04. 2022].

Dudkiewicz J., *Kasia Babis: Nie postuluję, by nie opisywać gwałtu w literaturze, ale zawsze jest pytanie, w jaki sposób i po co autor to robi*, https://rb.gy/8cc0xp [dostęp: 20.02.2021].

Dukaj J., *Polska fantastyka po Lemie*, „Dekada Literacka" 2002, nr 1–2, http://www.polonica.ru/node/314 [dostęp: 20.12.2019].

Ewa Białołęcka, https://www.hardahorda.org/ewa-bialolecka [dostęp: 23.08.2020].

Fantastyczny Feminizm!, http://pismozadra.pl/archiwum/zadra-20/489-fantastyczny-feminizm [dostęp: 3.02.2021].

Ferguson A., *Amazing Stories*, https://www.pulpmags.org/content/info/amazing-stories.html [dostęp: 17.08.2020].

Flood L., *A Merit for Fantasy*, http://www.gostak.org.uk/ifa/ifaindex.htm [dostęp: 21.02.2021].

Krystyna Kwiatkowska, http://krystyna-kwiatkowska.freecluster.eu/?i=1 [dostęp: 2.02.2022].

Jaworska K., Fantasy na tle innych gatunków literatury fantastycznej, https://poetyka.wordpress.com/about/522/#bestia [dostęp: 27.03.2018].

Jentys M., *Maria Jentys o książce „Anna In w grobowcach świata" Olgi Tokarczuk*, https://culture.pl/pl/artykul/zmartwychwstanie-bogini [dostęp: 3.03. 2022].

Jentys M., *Zmartwychwstanie bogini*, https://culture.pl/pl/artykul/zmartwychwstanie-bogini [dostęp: 20 .03.2022].

John Ronald Reuel Tolkien, https://lotr.fandom.com/pl/wiki/John_Ronald_Reuel_Tolkien [dostęp: 7.03.2021];

Kubasiewicz M., *Harda Horda – dwanaście opowieści*, https://www.hardahorda.org/aktualnosci/harda-horda-dwanascie-opowiesci/ [dostęp: 23.08.2020].

Kubasiewicz M., *Jak powstała antologia „Harda Horda"?*, https://www.hardahorda.org/aktualnosci/jak-powstala-antologia-harda-horda/ [dostęp: 23.08.2020].

Kurkiewicz J., *Bogini mieszka obok*, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/190333,1,bogini-mieszka-obok.read [dostęp: 1.03.2022].

Macmilian C., *The Witch(ES) of Aiaia: Gender, Immortality and the chronotope in Madeline Miller's Circe*, https://content.sciendo.com/configurable/contentpage/journals$002fgenst$002f18$002f1$002farticle-p27.xml [dostęp: 22.10.2020].

Maja Lidia Kossakowska, http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Maja_Lidia_Kossakowska [dostęp: 20.06.2022].

Marion Zimmer Bradley, http://www.encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Marion_Zimmer_Bradley [dostęp: 1.02.2021].

Marion Zimmer Bradley, https://www.mzbworks.com/bio.htm, [dostęp: 1.02.2021].

Materska D., *Kwestia płci,* https://rb.gy/fyjchh [dostęp: 18.08.2020].

L. McLennon, *The Vampire in Paranormal Romance and Urban Fantasy*, https://library.unimelb.edu.au/exhibitions/dark-imaginings/gothicresearch/the-vampire-in-paranormal-romance-and-urban-fantasy [dostęp: 13.04. 2022].

Miszczuk K.B., *O mnie*, https://katarzynaberenikamiszczuk.blogspot.com/p/biografia-autorki.html [dostęp: 23.03.2022].

Nagroda Fandomu Polskiego im. Janusza A. Zajdla, [http://zajdel.art.pl/nominowani.html [dostęp: 3.03.2021].

National Organization for Women, https://www.britannica.com/topic/National-Organization-for-Women [dostęp: 14.02.2022]).

Nowak J., *Niema bohaterka. Komentarz o praktykach uciszania kobiet*, http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/J-Nowak-Niema-bohaterka.pdf [dostęp: 8.02.2021],

Oliver M., *Marion Bradley; Writer of Fantasy Novels*, https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-sep-30-mn-16625-story.html [dostęp: 1.02.2021].

Oramus M., *Pożegnanie królowej Ekumeny. Marek Oramus wspomina Ursulę Le Guin*, https://www.rp.pl/Plus-Minus/302019902-Pozegnanie-krolowej-Ekumeny-Marek-Oramus-wspomina-Ursule-Le-Guin.html [dostęp: 27.03.2021].

Otherwise Award. Our History, https://otherwiseaward.org/about-the-award/our-history [dostęp: 27.03.2021].

Polska bajka ludowa. Słownik, red. V. Wróblewska, https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=28 [dostęp: 16.04.2020].

Płaza M., *Krótki przewodnik po klasyce (i nie tylko) kina rape and revenge*, http://kinomisja.pl/krotki-przewodnik-po-klasyce-i-nie-tylko-kina-rape-and-revenge/ [dostęp 3.08.2022].

Rok Lema, https://roklema.pl [dostęp: 3.02.2021].

Sapkowski A., *Kilka opowiadań mi się udało* http://www.sapkowski.pl, [dostęp: 28.05.2017].

Sindera M., *Słowiańska Fantastyka* https://www.slowianskafantastyka.pl, [dostęp: 2.12.2021].

Slavic Book, https://slavicbook.pl [dostęp: 2.12.2021].

Sporothrix, *Mizogin Lem*, https://sporothrix.wordpress.com/?s=mizogin+lem [dostęp: 3.02.2021].

Suzanne Collins – Biography, https://www.hypable.com/the-hunger-games/suzanne-collins-biography/ [dostęp: 12.02.2022].

Szczuka K., *Rewolucja jest kobietą*, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/276030,1,rewolucja-jest-kobieta.read [dostęp: 12.01.2022].

The Works of Marion Zimmer Bradley, https://www.mzbworks.com/works.htm [dostęp: 1.02.2021].

Ursula K. Le Guin, http://www.encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Ursula_K._Le_Guin [dostęp: 7.03.2021].

Wilk A.N., *Baśniowy zawrót głowy*, https://creatiofantastica.wordpress.com/2018/07/29/anna-n-wilk-basniowy-zawrot-glowy [dostęp: 16.02.2022].

Zając N., *Nowe/stare opowieści (Ziarno granatu. Mitologia według kobiet)*, http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=448&artykul=9113&kat=1 [dostęp: 17.11.2022].

Zaleski-Ejgierd M., *Biography of Andre Norton*, http://www.andre-norton-books.com/articles-about-andre/internet-articles/36-introduction-a-primary-and-secondary-bibliography-pt-1 [dostęp: 3.03.2021].

Żukowska E., *Sztuka nowej adaptacji, czyli baśń wykastrowana,* http://cyfroteka.pl/e-prasa/Czas_Fantastyki-e-wydanie-4_2013/p40522i120863# [dostęp: 27.03.2018].