

Grażyna Lasoń-Kochańska

Akademia Pomorska, Słupsk

Od Penelopy do Inanny i z powrotem. Kobiece strategie opowiadania mitu i baśni

Od co najmniej dwóch dziesięcioleci pisarki o orientacji feministycznej z upodobaniem sięgają do tak zwanych prostych form, głównie do mitu i baśni. To nasilające się zjawisko ma dwie przyczyny. Po pierwsze, proste formy, stanowiąc rodzaj wspólnego tworzywa, literackiej gliny, są niezwykle podatne na modelowanie, po drugie — wyczerpał się zawarty w nich repertuar wyobrażeń o świecie. Baśnie i mity w większości stanowią wytwór kultury patriarchalnej¹, w związku z czym obecne w nich komunikaty dotyczące kobiet są dziś odbierane jako opresyjne. Chęć poprzestawiania genderowych znaków wydaje się najważniejszym powodem zwrócenia się współczesnych pisarek do korzeni wszelkich opowieści. Różne mogą być strategie wykorzystania prostych form, na co zwraca uwagę niemiecka badaczka Susanne Schmid. W pracy *Dziewica i potwór* wyróżnia ona następujące sposoby postępowania z nimi:

- wykorzystanie znanych fabuł w celu ukazania ich opresyjności;
- tworzenie nowych opowieści na kanwie starych;
- odnajdywanie starych, przyjaznych kobietom mitów;
- afirmowanie znanych wątków;
- prze-pisywanie prostych form².

¹ Baśnie o strukturze matriarchalnej można w kręgu kultury europejskiej odnaleźć np. w folklorze rosyjskim, zob. *Czarodziejskie baśnie. Wybór rosyjskich baśni ludowych*, przeł. J. Miecugow, Warszawa 1990; *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa*, przekład zbiorowy, red. L. Suchanek, Kraków 2001. Natomiast w hiszpańskiej Galicji współistnieją ludowe opowieści z okolic patrycentrycznych i matrycentrycznych, o czym pisze etnografka Marisa Rey-Henningsen w pracy *The World of the Ploughwoman. Folklore and Reality in Matriarchal Northwest Spain*, Helsinki 1994.

² Typologię S. Schmid podają za: K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 19. Możliwe jest także sięganie przez autorki do mitycznych fabuł bez

Pierwsza, druga i ostatnia strategia wpisują się w szerszy nurt pisarstwa kobiecego, nazwany przez badaczki rewizjonistycznym. Jego początek zbiega się z tzw. drugą falą feminizmu. Pierwszą publikacją jest tu *Szerokie Morze Sargassowe* Jean Rhys (*Wide Sargasso Sea* 1966, wyd. pol. 1987), wariacja na temat *Dziwnych losów Jane Eyre*. Autorka, oddając głos więzionej, rzekomo obłąkanej żonie Edwarda Rochester, reinterpretuje postać „wariatki na strychu”³. Cechą tego nurtu jest właśnie rewizja znanych fabuł oraz wykorzystanie w roli narracyjnego medium drugoplanowej lub wręcz negatywnej bohaterki⁴. Podobnie postępują pisarki opowiadające na nowo baśnie i mity. Tu właśnie szczególnie istotna wydaje się sytuacja narratora — to, kto mówi, czyj głos opowiada historię, traktowaną dotychczas jako kulturowe uniwersalia. W *Penelopiadzie* (*The Penelopiad. The Myth of Penelope and Odysseus* 2005, wyd. pol. 2005), wchodzącej w skład międzynarodowej serii MITY, Margaret Atwood powierza opowieść o Odyszeuszu jego żonie. Oddanie głosu kobiecie, będącej w kulturze europejskiej symbolem małżeńskiej wierności i wytrwałości, przynosi zmianę wizerunku bohatera *Odysei*. Jak można się spodziewać, heros niepotrafiący przez dziesięć lat dotrzeć do własnego domu, nawet w oczach wiernej małżonki nie ma tylu zalet, iloma obdarzył go Homer. Pogromca Trojan okazuje się nie tylko kobieciarzem i oszustem (już w *Odysei* ma przecież wiele cech trickstera), lecz także okrutnikiem, każącym śmiercią niewinne dziewczęta, służące Penelopy. Telemach ukazany zostaje jako krnąbrny, pogardzający matką nastolatek, a Eurykleja jako strażniczka patriarchalnych wartości i męskiej władzy.

Demaskacja postaci uznanych za wzorce osobowe nie jest jednak jedynym celem Atwood. Najważniejszy okazuje się motyw powieszonych służących, który staje się kluczem interpretacyjnym mitu. Tworząc swą wersję wydarzeń, autorka wykorzystuje ustalenia Roberta Gravesa, niezmordowanego tropiciela śladów Wielkiej Bogini. W jego *Mitach greckich* niemal każda klasyczna opowieść ma swą starszą, matriarchalną wersję lub nosi ślady przedpatriarchalnej struktury. Tak jest też z historią Penelopy; już wywiezienie jej po ślubie z rodzinnego kraju do Itaki świadczy według badacza o złamaniu matrylokalnej tradycji, przypieczętowanym później wieloma kolejnymi działaniami herosa. „Odyszeusz — pisze Graves — jest kluczową postacią w mitologii greckiej”⁵. Jego poczynania wobec zalotników Penelopy, to, że wybija ich wszystkich, dokumentuje wielką zmianę. W archaicznej Grecji zawody łucznicze miały bowiem rozstrzygnąć o następcy

chęci przestawiania genderowych znaków, zwłaszcza w literaturze sprzed zwrotu feministycznego. Przykładem takiej twórczości może być powieść Julitty Mikulskiej *Inanna*, wplatająca w wątki klasycznej SF mit sumeryjski. Zob. J. Mikulska, *Inanna*, Kraków 1986.

³ E. Kraskowska uznaje „wariatkę na strychu” za jeden z toposów pisarstwa kobiecego, zob. E. Kraskowska, *Piórem niewieści. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2003, s. 208.

⁴ *Ibidem*, s. 207.

⁵ R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1967, s. 586.

małżonka królowej; stary król corocznie składany był w ofierze. Zadając śmierć konkurentom, Odys zrywa z tą matriarchalną tradycją. Nie chcąc umrzeć po zakończeniu swej kadencji, wprowadza nowe rządy. Zacytujmy jeszcze raz Gravesa: „Odyseja kończy się triumfem Laertes, Odyseusza i Telemacha, męskiej patriarchalnej triady herosów”⁶. Przypieczętowaniem owego triumfu ma być także powieszenie dwunastu służek Penelopy, będącej prawdopodobnie reminiscencją bogini wiosny. Na taką interpretację jej postaci naprowadza jedna z archaicznych wersji mitu, w której małżonka Odyseusza zostaje matką bożka Pana, spłodzonego ze wszystkimi zalotnikami, co prawdopodobnie stanowi echo rytualnych orgii wiosennych⁷. Właśnie tym tropem podąża Margaret Atwood. W jednym z rozdziałów *Penelopiady*, noszącym znamienity tytuł *Wykład z antropologii*, czytamy: „Niewykluczone zatem, że gwałt oraz stryczek symbolizują obalenie matriarchalnego kultu księżycy przez uzurpatorów — barbarzyńców wyznających patriarchalny kult boga ojca. Przywódca owej grupy, Odyseusz, rościłby sobie wówczas prawo do tronu dzięki małżeństwu z arcykapłanką, czyli Penelopą”⁸.

Idąc dalej tym śladem, autorka zwraca uwagę na sposób, w jaki Odyseusz zwycięża. Tylko jemu udaje się przestrzelić z łuku pierścienie ustawionych rzędem toporów. Topory te stanowią zagadkę, ponieważ nie zostają użyte jako broń w walce. Wskazuje to na ich inną funkcję; prawdopodobnie są to rytualne obosieczne labrysy, związane z minojskim kultem Wielkiej Bogini, służące do ścięcia głowy królowi przy końcu jego kadencji. Odys, zamiast ustąpić miejsca u boku świętej małżonki jednemu z młodszych zalotników, uzurpuje sobie prawo użycia łuku bogini (przypomnijmy choćby posługującą się tym narzędziem Artemidę). W ten sposób nie tylko przeciwstawia się staremu porządkowi, lecz popełnia wręcz świętokradztwo. Feministyczna interpretacja Atwood mieści się, oczywiście, w nurcie ukazującym opresyjność mitów, zostaje jednak ujęta w swoisty cudzysłów. Wygłaszają ją bowiem nieżyjące już służki Penelopy, które wraz z nią, też mieszkanką Hadesu, są narratorkami opowieści. Z ich wiecznej, ponadczasowej, ironizującej perspektywy wszystkie historyczne i kulturowe „prawdy” okazują się relatywne.

Mówiąc o nurcie rewizjonistycznym, nie sposób pominąć pisarki, która dokonała bodaj najcelniejszej re-wizji mitu arturiańskiego. Chodzi oczywiście o Marion Zimmer Bradley i *Mgły Avalonu* (*The Mists of Avalon* 1983, wyd. pol. 1994). Avalon to w mitologii Celtów miejsce leżące gdzieś pomiędzy światem ludzkim a nadprzyrodzonym. Autorka znakomicie wykorzystała status „miejsca pomiędzy”, osadzając Wyspę Jąbłek w czasoprzestrzeni Bogini, kobiecym raju, zagrożonym jednak przez zewnętrzny, męski świat króla Artura i nowej, chrześcijańskiej religii. Uderzające jest to, że ów kobiecy raj początkowo istnieje jako miejsce realne, część Brytanii, a dotrzeć może tu każdy, kto poszukuje dawnej,

⁶ *Ibidem*, s. 664.

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. Atwood, *Penelopiada*, przeł. M. Konikowska, Kraków 2005, s. 136.

matriarchalnej mądrości. Zamieszkuje go wspólnota kapłanek wiernych religii natury, która powoli, ale nieubłagane wypierana jest przez chrześcijaństwo. Im większą presję wywiera historia na Avalon, tym bardziej Wyspa Kobiet wycofuje się do czasoprzestrzeni mitycznej. Stylizowana na sagę rodzinną opowieść Bradley może być czytana jako kobieca utopia⁹ i właśnie wówczas staje się re-wizją — nie tylko podaje w wątpliwość obowiązujące dzisiaj, patriarchalne wartości, lecz także przywraca obraz dawnych, matriarchalnych właśnie. Nośnikiem tych pierwszych okazuje się ostatecznie król Artur, porzucający kobiecą religię swego dzieciństwa na rzecz chrześcijaństwa, w powieści jednoznacznie utożsamianego z patriarchalizmem. Religijne i prawne ubezwłasnowolnienie kobiet, ograniczenie ich swobody seksualnej i możliwości samostanowienia to — według narratorki opowieści, adeptki kultu Bogini, Morgiany — główne zarzuty stawiane chrześcijaństwu. W przeciwieństwie do nowej religii stara, pogańska głosiła wartości skazane przez historię na zapomnienie. Chodzi o idee dziś nazywane feministycznymi, a w świecie Avalonu stanowiące kulturową i psychologiczną normę. Bradley próbuje odtworzyć kulturę, w której kobiecość nie jest jeszcze warunkowana męskim wzorcem, i w tym właśnie jej utopia realizuje się najpełniej. Żeńską tożsamość, rekonstruowaną na zrębach celtyckiej duchowości, cechuje przede wszystkim brak opozycji między tym, co cielesne i duchowe. To właśnie ciało stanowi pomost prowadzący do usłyszenia głosu Bogini. Ciało, któremu w Avalonie czasem odmawia się pokarmu, lecz które także ofiarowuje się w rytuale płodności, w zjednoczeniu z budzącą się do życia przyrodą. Święto płodności, Beltane, najwyraźniej spośród wszystkich rytuałów odróżnia kobiety Avalonu od kobiet-chrześcijańek. Ludzka seksualność staje się granicą, na której budowane są dwa modele kultury, więcej — dwa systemy wartości. Pierwszy postrzega świat jako całość, w której życie i śmierć, ciało i dusza stanowią uzupełniające się aspekty pełni, nieustannego stawania się i obumierania, wzrostu i regresu. Celtycka Wielka Bogini to nie tylko ziemia-żywicielka, to także bóstwo księżycowe, nieodmiennie kojarzone z płodnością, zarówno kobiety, jak i natury¹⁰. Kobiece ciało, nagość i seksualność nie stanowią tu tabu, poza którym rozciąga się świat ducha, przeciwnie, są jego wcieleniem. A dzieci bez ojców, poczęte w Avalonie, przy ogniach Beltane, mają szczególnie wysoki status społeczny, będąc dziećmi samej Bogini.

Jednak z chwilą przyścia chrześcijaństwa, kiedy to „nasz świat przestał być wielkim łonem rodzącym ludzi”¹¹, kobiecość utraciła swą sprawczą, kreacyjną moc i została rozproszona. Przesłaniają ją mgły (właśnie przez nie coraz trudniej jest odszukać Avalon), tkwi jednak w świecie jako możliwość, potencja, któ-

⁹ Szerzej na temat powieści Bradley jako utopii piszę w książce *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Słupsk 2008.

¹⁰ Na temat triady: ziemia — kobieta — płodność i związków kobiecego ducha z mistyką lunarną obszernie pisze M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981.

¹¹ M. Zimmer Bradley, *Mgły Avalonu*, przeł. M. Pietrzak-Merta, Warszawa 1994, s. 532.

rej przez wieki szukać będą sprawcy nieszczęścia — mężczyźni. Bradley jednoznacznie utożsamia symbolikę Graala z utraconym rozumieniem kobiecości. Opowieści o chromym królu i jałowej ziemi funkcjonują w jej „wersji wydarzeń” jako opatrzona niedwuznacznym komentarzem bajka:

Gdyby ów miecz trafił nieco bardziej w bok [...], stałbyś się powszechnie znany jako wykastrowany król... Jak bohater pewnej starej legendy! A może nie znasz tej opowieści? Król został ranny w to miejsce i w miarę, jak siły go opuszczały, ku upadkowi chylił się także jego kraj. Działo się tak aż do przybycia pewnego młodzieńca, który potrafił sprawić, że źródło króla znowu tryskało obficie¹².

„Demistyfikacja” europejskiej kultury, którą autorka uważa za ufallicznioną, kryje jednak coś więcej niż szyderstwo. Bradley odsłania sam moment załamania wartości, kulturowego przełomu; w opowiadanej historii następuje on z chwilą wykradzenia z Avalonu świętych relikwii. Kielich Bogini, Graal, symbol odradzającego się wiecznie życia został zawłaszczony i sprofanowany przez chrześcijan¹³. Łaska Bogini, dana kapłance Morgaine, pozwala jednak w finale opowieści ocalić kobiecą relikwię. Kielich, podobnie jak sam Avalon, zostanie ukryty, nigdy jednak nie będzie zapomniany. Kobiecość, do której niegdyś miał dostęp każdy, kto poszukiwał dawnej mądrości, stanie się pożądaną przez mężczyzn tajemnicą. Czymś, co zawsze wymyka się z rąk, oddalającą się, rozproszoną, niepoznawalną ideą. Aby odnaleźć i scalić ten obraz, mężczyźni wyruszą na wielowiekowe poszukiwania. Równocześnie z zagubieniem kobiecości następuje bowiem „pęknięcie” męskości; Okrągły Stół, symbol pierwotnej męskiej wspólnoty, traci swe konsolidujące znaczenie, rycerze — mężczyźni rozproszą się odtąd po świecie w poszukiwaniach, w rywalizacyjnym wyścigu, trwającym aż po naszą współczesność. Ci bardziej wrażliwi, jak Lancelot, tracić będą rozum, inni sublimować lub rozszczepiać kobietę na matkę i ladacnicę. Pozostając w kręgu metaforyki Bradley, można by spekulować, że właśnie po upadku Avalonu powstała mistyka katarów i poezja trubadurów, którzy jako pierwsi w nowożytnej kulturze chcieli przeniknąć tajemnicę kobiety. Idee te powróciły w wieku XIX, choćby pod gnostycką postacią kobiety-bóstwa (*Faust* Goethego), także w XX wieku swojego Graala szukać będą i Zygmunt Freud, zadając słynne pytanie „Czego chcą kobiety?”, i Carl Gustav Jung, konstruując pojęcie animy.

Przykładem kolejnej strategii opowiadania mitu — tworzenia nowych opowieści na kanwie starych — jest *Lawinia* Ursuli K. Le Guin (*Lavinia* 2008, wyd. pol. 2009). Tym razem narracja nie tyle przedstawia odmienny punkt widzenia,

¹² *Ibidem*, s. 215.

¹³ Konstruując motyw Graala, Bradley kontaminuje dwa wątki tradycji celtyckiej; jest to zarówno Kocioł Ceridwen, jak i Kielich z cyklu arturiańskiego. Poglębia to kobiecość symbolu; na rolę naczynia obfitości nakłada się ukryte w Kielichu (Czaszy) znaczenie seksualne (żeńskie libido). Zob. J.L. Weston, *Graal. Od starożytnego obrzędu do romansu średniowiecznego*, przeł. A. Bogucka-Eisler, Wrocław 1998; C.G. Jung, *Kult kobiety i gloryfikacja duszy*, [w:] *idem, O naturze kobiety*, przeł. M. Starski, Poznań 1992.

ile zostaje powierzona kobiecie, która przeszła do historii literatury jako postać marginesowa. Autorka oddaje głos ledwo pamiętanej bohaterce *Eneidy*. W poemacie Wergiliusza Lawinia jest postacią niemą i prawie niedostrzegalną. W utworze Le Guin jako narratorka tak rozpoczyna swą opowieść: „Jeśli mam trwać przez następne stulecia, muszę się w końcu ocknąć i przemówić. On nie dał mi się odezwać ani słowem. Muszę mu to słowo sama wydrzeć”¹⁴. Królowna Lajcjum poniekąd powołuje więc siebie do literackiego życia, ale to, co opowiada, nie przypomina wydzierania czy wyszarpywania okrucieństw prawdy. Bohaterka, podobnie zresztą jak autorka, chce raczej uzupełnić niedokończoną historię. Nie przyznaje w niej sobie roli przewodniej, ale to jej punkt widzenia śledzimy i z nim się identyfikujemy. Co nowego przynosi to spojrzenie? Z pewnością urealnienia wiedzy o miejscu i roli, jaką odgrywały niewiasty u protoplastów Rzymian. Opieka nad bóstwami domowymi, odprawianie obrzędów są tu codziennością, wtapiającą się w *sacrum* natury. W ten sposób świętość domu staje się przedłużeniem świętości przyrody, której pośredniczką jest kobieta. W chwilach niepewności Lawinia szuka wskazówek na szczycie góry, u odwiecznego źródła. Tu właśnie spotyka cień Wergiliusza. Poeta kilkakrotnie odwiedza dziewczynę we śnie i powoli zapoznaje z jej własną historią. Jednak bohaterka, poznając swoje przeznaczenie, nie przestaje być dysponentką siebie. Poszukuje wprawdzie natchnienia przy świętych ołtarzach, podpowiedzi w wyroczniach, ale to ona decyduje o swoim losie, o jego przyjęciu lub odrzuceniu. Bardziej go rozpoznaje, przeczuwa i rozumie, niż mu ulega. To właśnie zachwyca Wergiliusza, który tuż przed śmiercią dostrzeżga w niej najciekawszą niedoszłą postać swojego dzieła. Poeta mówi: „I ja nic o tym nie wiedziałem! Nawet na nią nie spojrzałem. Musiałem opiewać czyny mężczyzn...”¹⁵. Tak więc dla twórcy *Eneidy* Lawinia okazuje się bohaterką zapoznaną (w znaczeniu: niedocenioną). Ale z punktu widzenia Le Guin jest ideologicznym ukłonem w stronę poety, jej postawa odsłania bowiem ludzki wymiar stoickiego determinizmu. Akceptacja przeznaczenia oznacza dla niej spokojną afirmację codzienności, z pozoru zwykłych spraw, składających się na wartość życia. To także godzenie się z nieustanną przemianą, wpisaną w egzystencję kobiety. „Tak jak księżyc się zmienia, a przecież wciąż pozostaje sobą, tak my jesteśmy dziewczynami, żonami, matkami, babkami”¹⁶ — mówi bohaterka. W ten sposób ideologia wyznawana przez Wergiliusza dopełniona zostaje kobiecą perspektywą.

Historia krótkiego małżeństwa Lawinii z Eneaszem staje się swoistym dokończeniem przerwanej opowieści. Bohaterka wie od poety, że związek będzie trwał tylko trzy lata, i próbuje każdy rok uczynić jak najpełniejszym. Paciorki kolejnych dni życia trojańskiego uchodźcy zobaczyć można w perspektywie, którą sam Wergili określiłby pojęciem *pietas*: odpowiedzialność za najbliższych, ojczyznę, cześć wobec bogów. Amerykańska pisarka, znana z tworzenia przyjaznych

¹⁴ U.K. Le Guin, *Lawinia*, przeł. Ł. Nicpan, Katowice 2009, s. 12.

¹⁵ *Ibidem*, s. 57.

¹⁶ *Ibidem*, s. 231.

kobietom fabułę, wzbogaca je o miłość i erotyzm, ponieważ na te wartości nie było miejsca w patriarchalnym systemie etycznym Rzymian¹⁷. Jej Eneasza jest więc tym, który kocha kobietę i nie wstydzi się okazywania uczuć.

Z perspektywy genderowej lektury największą zasługą Le Guin wydaje się jej głos w sprawie pozycji kobiety w historii kultury. Jest to głos wyważony. Pisząc swoją *herstory*, autorka nie opresjonuje protagonistki. Dostrzega wprawdzie opresyjny potencjał, leżący u źródeł męskich ideologii; drugorzędność kobiet i ich wymuszone milczenie, ale koncentruje się na pytaniu o wolność. Co może stać się wolnością kobiety w systemie patriarchalnym? To pytanie po raz pierwszy pisarka stawia bodaj w *Tehanu* (*Tehanu. The Last Book of Earthsea* 1990, wyd. pol. 1991), powraca ono w ostatnich tomach *Ziemiomorza*, by w *Lawinii* przybrać formę następujących rozważań bohaterki:

Mężczyźni, pomimo niepokoju, jaki ich wiecznie gna, pozostają tym, kim byli na początku. Kiedy już raz włożą męską tożsamość, więcej się nie zmieniają, dlatego czynią cnotę z tej sztywności i opierają się wszystkiemu, co mogłoby ją podważyć, a ich uwolnić. Tymczasem ja, pozbywając się swojej dziewczęcości i biorąc na siebie zobowiązania kobiety dojrzałej, stwierdziłam, że jestem bardziej wolna, niż byłam kiedykolwiek przedtem¹⁸.

Tak więc kobieta, paradoksalnie, może osiągnąć niezależność, przyjmując na siebie kulturowe role i przeżywając je jako własne, jednostkowe, ludzkie doświadczenie. Właśnie w zakresie doświadczenia leży obszar jej wolności. Przez jego akceptację, głęboko świadome przeżycie, może stać się panią swojego losu. Taka postawa — zdaje się mówić autorka — zdecydowanie różni się od bierności.

Bohaterki-narratorki dotychczasowych opowieści żyją już w patriarchacie; Morgiana w okresie przejścia z domeny Matki w domenę Ojca, Penelopa i Lawinia w czasie pełnego rozkwitu androcentrycznej kultury. Zwłaszcza dla Atwood i Le Guin punktem wyjścia jest to, co dobrze znane. W innej sytuacji znalazła się Olga Tokarczuk, pisząc *Annę In w grobowcach świata* (2006)¹⁹. Książka, która podobnie jak dzieło Atwood ukazała się w krakowskiej serii MITY, jest bowiem próbą sięgnięcia do jednej z najstarszych historii założycielskich świata, do mitu matriarchalnego. Trzeba jednak zaznaczyć, że autorka go nie reinterpretuje; opowieść o umierającej i zmartwychwstającej Bogini nigdy nie weszła do obiegu europejskiej kultury, nie stała się jej wspólną własnością, nie zaowocowała topiką.

Tokarczuk sięga do samego źródła, do pochodzących z Iraku tabliczek klinowych i znaleziony tam zapis traktuje jak szkielet opowieści ponadczasowej i w tym sensie uniwersalnej. Uniwersalizować ją mają futurystyczne realia i cyberpunkowe rekwizyty, jednocześnie jednak ma ona wymiar momentalny. Oto z chwilą zmartwychwstania Bogini, która pokonała śmierć, historia — jak w przy-

¹⁷ Zob. S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] Wergiliusz, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, Wrocław 1981, s. LVI.

¹⁸ U. Le Guin, *op. cit.*, s. 231–232.

¹⁹ O. Tokarczuk, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2006.

padku chrześcijaństwa — rusza pod prąd²⁰. Wszystko zostaje ustanowione raz jeszcze, ludzkość, za pośrednictwem Inanny, otrzymuje dary-błogosławieństwa. Dotyczą one takich dziedzin doświadczenia i działalności, jak: sztuka miłości, wydawanie sądów, opowiadanie historii, porody, wychowanie dzieci, prawo do buntu itp. Pokonanie śmierci przez Boginię wznosi więc ludzkość na inny poziom istnienia, ustanawia nowy paradygmat. Tak skonstruowana opowieść założycielska powinna zaowocować — zwłaszcza w przypadku lektury kobiecej — efektem szczególnie emocjonalnym, oczyszczającym, wręcz transowym. Mamy bowiem do czynienia z wyjątkową próbą dotarcia do archetypowych sensów ufundowanych na boskim wymiarze żeńskości. Tak się jednak nie dzieje.

Niepokonaną przeszkodę stanowią te fragmenty opowieści, które mówią o zejściu Bogini do podziemi i jej śmierci. Jako czytelnicy jesteśmy obserwatorami wydarzeń, ale na głębszym poziomie psychicznym w nich nie uczestniczymy. Kiedy wraz z bohaterką wkraczamy w pierwotną matriarchalną przestrzeń, pełną niezrozumiałych, niepokojących symboli, musimy pozostać, jak jej służąca, Nina Szubur, na progu królestwa śmierci. Tu uwspółcześniona Inanna musi pozostawić wszystkie swoje szaleństwa, randki, podróże i awantury. Zdjąć naszyjnik, zrzucić sukienkę, zmyć makijaż i nago stanąć przed swą bliźniaczą siostrą, po to, by umrzeć w męczarniach. Podziemne królestwo nienazwanej w powieści bogini Ereszkigal budzi grozę i opór. Psy w liberii zapinanej na dwa rzędy sutek serwują tu herbatę, kurczaki składają się z samych udek, kochankowie władcy — zatopieni zostali w pleksi jak ludzkie owady, a ją samą porasta pleśń i kurz. Drapieżna Bogini jest samym sercem krainy mroku i wiecznego rozpadu. Ale Ereszkigal jest przecież bliźniaczą siostrą wesołej, czarującej Anny In, narratorka opisuje je jako dwie strony tej samej monety; orła i reszkę. Mamy więc z jednej strony dobrze znaną oswojoną kobiecość, z drugiej zaś żeńskość dezintegrującą, pochłaniającą samą siebie, potencjał sadomasochistyczny. Bliźniacze siostry są z sobą tak blisko, że po uśmierceniu Inanny Ereszkigal fizycznie cierpi, bo pracuje w niej tylko pół serca i pół wątroby. Jesteśmy w najbardziej archaicznym, archetypowym „podziemiu” kobiecej psychiki, które spełniać musiało funkcję czarnej dziury, było miejscem, gdzie żeńska, w swoim kosmicznym wymiarze transformująca energia jest wchłaniana i przekształcana. Do takiego oblicza kobiecości nie jesteśmy jednak przyzwyczajeni. „Jasne jest — pisze Edward C. Whitmont, rozważając symbolikę Inanny/Ereszkigal — że żadna kobieta, choćby nawet była wolna od kulturowych uwarunkowań, nie jest w stanie świadomie zintegrować i dać wyraz pełnemu spektrum zachowań żeńskiego archetypu”²¹.

²⁰ O Inannie jako zmartwychwstającej bogini piszę również w artykule *Motywy boginiczne w fantasy. Źródła i ewolucja*, [w:] *Wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2009, s. 133–142.

²¹ E.C. Whitmont, *Powrót Bogini*, przeł. D. Misuna, „ALBO-Albo. Inspiracje Jungowskie” 1995, nr 1–4, s. 23.

„Mity odnoszące się do nieświadomości kobiecej, do psychiki matriarchalnej są archaiczne i dziwaczne. Pokazują wzorce, które niejednej współczesnej świadomości kobiecej mogą wydawać się dziwne lub wręcz odrażające”²² — wtóruje mu psychoanalityczka Pia Skogemann.

Odbiór powieści Tokarczuk jest tak ambiwalentny, jak przywołany obraz bliźniaczej Bogini. Nie można pozostać wobec niego obojętnym, ale i nie można go zasymilować, odwołuje się bowiem do psychicznych treści wypartych przez naszą kulturę w czasach zmierzchu bogiń. Tak więc strategia, którą stosuje pisarka — odnalezienie starej, źródłowej kobiecej opowieści — owocuje lekturą mitu martwego w tym sensie, że jest on psychologicznie niedostępny, nie może stać się wewnątrzpsychiczną narracją współczesnej kobiety.

Co więc pozostaje? Skazane jesteśmy na powrót do Penelopy, tym razem jako pewnego symbolu niemożności stworzenia kobiecego mitu. W wielu interpretacjach feministycznych przędzenie i tkanie skojarzone zostają z czynnością opowiadania; słowa i wątki także można spleść jak przędzę lub tkaninę. Penelopa jawi się więc jako prawzór autorki, która z racji kulturowych ograniczeń nie może dokończyć opowiadanej historii. W ukryciu pruje swoje dzieło, właśnie dlatego że jej opowieść nie miałaby własnych wzorców, własnej narracji, swego czasu²³.

Czy jesteśmy zatem w sytuacji Penelopy? Bardzo możliwe, że jeśli chodzi o mity, to tak. Można je tylko dopowiadać, dopełniać (jak Le Guin) albo reinterpretować (jak Atwood i Bradley), nie można zaś reaktywować archaicznej kobiecej duchowości. Bogini — żeńskość ambiwalentna z założenia — nie istnieje. Pozostają nam jednak inne, młodsze od mitu *p r o s t e f o r m y* — baśnie. Wprawdzie są one również wytworem kultury patriarchalnej, ale jako fabuły zdesakralizowane i bliższe tym samym powszedniości wydają się bardziej odpowiednie, by opowiadać je na nowo. Tak właśnie postępują dwie kolejne pisarki: Clarissa Pinkola Estés i Angela Carter. Pierwsza z nich jest bardziej znana szerokiej publiczności. Jako spadkobierczyni oralnej tradycji kultury meksykańskiej, Estés uznaje siebie za *cantadore*, zbieraczkę dawnych opowieści. Przypomnijmy, że jest jednak także jungowską psychoanalityczką, aktywnie pracującą z kobietami. W *Biegnącej z wilkami* (*Women Who Run with the Wolves* 1992, wyd. pol. 2001) owocuje to tym, co autorka żartobliwie nazywa paleomitologią — odgrzebywaniem psychicznego prawzorca żeńskiej jaźni, ukrytego pod powierzchnią znanych i mniej znanych fabuł. Pisarka dokonuje afirmacji baśni przez rozbudowanie tych jej aspektów, które mogą oddziaływać na czytelniczki w sposób terapeutyczny. Na przykład historia brzydkiego kaczątka staje się opowieścią o dziewczynce-odmieńcu (*Zamieniona Zygota*), już w dzieciństwie łamiącej stereotypy kobiecości i przez to „obcej wśród swoich”. Rosyjska baśń *Mądra Wasylisa* w literackiej interpretacji badaczki mówi o przywróceniu mocy intuicji, rozumianej jako inicja-

²² P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju*, przeł. P. Billig, Warszawa 2003, s. 104.

²³ Zob. K. Szczuka, *op. cit.*, s. 32.

cja w kobiecość, a opowiedziane na nowo Andersenowskie *Czerwone trzewiczki* ostrzegają przed pułapkami czyhającymi na kobiety, które zaprzepaściły twórczą osobowość i własne pasje na rzecz kulturowych presji i oczekiwań. Najwięcej uwagi poświęca jednak autorka baśni *Bezręka dziewczyna*, znanej ze zbioru braci Grimm. W jej wersji staje się ona opowieścią o rytuale kobiecej wytrwałości, o umacnianiu i utwierdzaniu siebie, a warta jest szczególnej uwagi, dlatego że przedstawia pełne spektrum żeńskiej transformacji. Wpisane w tę baśń siedem faz rozwoju kobiety w symboliczny sposób przedstawia etapy przemian, które — zapewnia Estés — mogą stać się udziałem każdej z nas. Charakterystyczna dla żeńskiej alchemii cykliczność i powtarzalność prowadzi do odkrycia w sobie archetypu Dzikiej Kobiety, pierwotnej jaźni. Jest on także, jak głosi podtytuł książki, rdzeniem wszelkich opowieści, „zawiera w sobie alfę, która zapoczątkowała naszą matrylinearną linię”²⁴.

Bardziej finezyjne fabuły kreśli, kojarzona z postmodernizmem, brytyjska pisarka Angela Carter. Charakterystyczną cechą jej pisarstwa jest mieszanie stylów i intertekstualność. Autorka znakomitego tomiku prze-pisanych baśni, zatytułowanego *Czarna Wenus* (wyd. pol. 2000 oparto na: *Burning Your Boats: The Collected Short Stories* 1995), sama o sobie mówiła: „Mam skłonność do traktowania całej Europy Zachodniej jako ogromnego złomowiska, z którego można złożyć najróżniejsze nowe pojazdy”²⁵. We wspomnianej książce pojazdy te powstają z fragmentów tak znanych baśni, jak *Czerwony Kapturek*, *Piękna i Bestia*, *Sinobrody*, *Kopciuszek*. Carter, przedstawiając nowe wersje kanonicznych opowieści, dyskutuje ze stereotypami kultury patriarchalnej. Jej twórczość mieści się w nurcie reinterpretacyjnym, a gatunek zostaje tu wybrany nieprzypadkowo, pisarka nie znosiła bowiem mitu, zarzucając mu, że posługuje się fałszywymi uniwersaliami:

Wszystkie mityczne wersje kobiety, od mitu o zbawczej czystości dziewicy aż po mit uzdrawiającej pojednawczej matki należy traktować wyłącznie jako kojące brednie. Taka definicja mitu całkiem mi odpowiada. Boginie matki są równie idiotycznym wymysłem jak bogowie ojcowie. Czerpiąc emocjonalną satysfakcję z renesansu tych mitów kobiety tracą z pola widzenia rzeczywistość. Przede wszystkim po to wymyślono mity²⁶.

Mitom przeciwstawiała autorka *Czarnej Wenus* baśnie, traktując je jako nosicielki pozytywnych ideologii. Wydała nawet własny przekład opowieści Charles’a Perraulta oraz zbiorów nietypowych baśni z całego świata, których bohaterki odbiegały od utrwalonych w folklorze stereotypów²⁷.

Jak zauważa Aleksandra Ambros, większość wersji pisanych przez Carter baśni „daje się sprowadzić do wspólnego mianownika — konfrontacji Pięknej

²⁴ C. Pinkola Estés, *Biegająca z wilkami*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001, s. 15.

²⁵ A. Ambros, *Wstęp*, [w:] A. Carter, *Czarna Wenus*, przeł. A. Ambros, Warszawa 2000, s. 13.

²⁶ A. Carter, *Pornografia w służbie kobiet*, przeł. M. Golewska-Stafiej, „Literatura na Świecie” 1996, nr 4, s. 112.

²⁷ Zob. K. Szczuka, *op. cit.*, s. 62.

i Bestii”²⁸. Zwykle jest to konfrontacja podszyta erotyzmem, nierzadko — przy najmniej ze strony kobiety — towarzyszy jej ambiwalencja uczuć. Mianowicie młoda i piękna bohaterka *Towarzystwa wilków*, przeciwnie niż w Grimmowskim *Czerwonym Kapturku*, ukazana zostaje jako wyraźnie świadoma własnej seksualności. Odważna dziewczyna w czerwonym szalu rozkwita pod czułym okiem matki, której miłość zapewnia poczucie bezpieczeństwa w świecie i pozwala zdobyć pewność, „że dzikie bestie nie zdołają zrobić jej krzywdy”²⁹. Gdy młody, atrakcyjny mężczyzna odsłoni swą prawdziwą wilczą naturę, bohaterka będzie się przez chwilę bać. Ale — „ponieważ strach jej nie pomógł”³⁰ — natychmiast go odrzuci. I sama zdejmie ubranie, odnajdując przez ten gest także w sobie dziki, zwierzęcy poziom istnienia. „Popatrzcie! Słodko i mocno śpi dziewczyna w babcinym łóżku, między łapami czulego wilka”³¹ — kończy swą opowieść Carter. Również w *Oblubienicy tygrysa*, autorskiej wersji *Pięknej i Bestii*, kobieca nagość urośnie do rangi magicznej, stanie się gwarantem bezpieczeństwa. Piękna uczłowiecza tu Bestię, pozbawia ją dzikości, ale sama też musi się zmienić, odnaleźć swą zwierzęcą naturę. Dlatego zrzucenie pięknych sukien nie wystarcza, Tygrys-Bestia zlizuje z bohaterki skórę, „całą skórę światowego życia, pozostawiając świeżą patynę lśniącej sierści”³². Wykorzystując przytoczone metafory, Carter dyskutuje z utrwalonym w baśniach obrazem inicjacji seksualnej kobiety jako traumy, co w swoim czasie przypieczętował Bruno Bettelheim w znanej pracy *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*³³. Pisarka otwarcie przyznaje się do konfrontacji z jego poglądami, stwierdzając, że niektóre jej opowiadania są wręcz wynikiem gwałtownego sporu ze znanym psychoanalitykiem³⁴. Natomiast w *Krwawej komnacie* Carter próbuje poprzestawiać kulturowe znaki przez zmianę ról genderowych. W tej opowieści, zbudowanej na wątku *Sinobrodęgo*, autorka w bodaj najbardziej zdecydowany sposób stawia veto utożsamieniu kobiet z biernością i bezradnością. Przed śmiercią z rąk psychopatycznego męża ratują bowiem młodziutką żonę nie dzielni bracia, lecz jej matka, dziko wjeżdżająca w opowieść na spienionym koniu, w podkasanych spódnicach, z rewolwerem w ręku. Takiego obrazu matki — „rozsierdzonej sprawiedliwości”³⁵ — która w obronie córki potrafi być przede wszystkim sprawcza (a nie tylko gniewna), nasza kultura nie zna. Rodzicielki, zgodnie z patriarchalnym stereotypem relacji między kobietami, nie bronią córek przed mężczyznami. „Nigdy nie widzieliście takiej

²⁸ A. Ambros, *op. cit.*, s. 12.

²⁹ *Ibidem*, s. 211.

³⁰ *Ibidem*, s. 219.

³¹ *Ibidem*, s. 221.

³² *Ibidem*, s. 144.

³³ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, t. 2, Warszawa 1985, zwłaszcza rozdz. *Czerwony Kapturek*.

³⁴ *Angela Carter rozmawia z Johnem Haffendenem*, przeł. A. Sumera, „Literatura na Świecie” 1996, nr 4, s. 145.

³⁵ A. Carter, *Czarna Wenus*, s. 110.

furii jak moja matka” — mówi bohaterka. „W swoje osiemnaste urodziny rozprawiła się z tygrysem ludojadem, który szerzył spustoszenie w górskich wioskach. [...] Teraz bez chwili wahania uniosła broń mego ojca, wymierzyła i wpakowała jedną idealnie celną kulę w głowę mojego męża”³⁶.

I właśnie ta postać jest w moim osobistym doświadczeniu czytelniczym „znakiem firmowym” Angeli Carter, wyjaśniającym, po co kobietom baśnie.

From Penelope to Inanna and Back. Women’s Strategies of Myth- and Tale-Telling

Summary

For at least the last two decades women writers of feminist orientation have been getting a lot of pleasure out of toying with the so-called *simple forms* (Germ. *einfache Formen*) of literature. Fairy-tales and myths are a product of patriarchal culture and therefore the messages concerning women that such stories transmit are today interpreted as oppressive. This is the reason why women writers, re-penning the *simple forms*, revise the well-known plots. In *The Penelopiad*, Margaret Atwood entrusts the story of Odysseus to his wife, which effects a complete change to the image of the hero of *Odyssey*. Zimmer Bradley also belongs to this revisionist movement. In her *Mists of Avalon*, she presents the Arthurian myth as the end of a certain epoch in our culture, based on the assumption that there once existed an ancient civilization and religion of women. Yet another example of a strategy of myth re-telling, which relies on the act of creating new stories on the basis of the old ones, is *The Avalanche* by Ursula K. Le Guin. This time a woman, a marginalized figure in the history of literature, is entrusted with the task of narrating the story. The author endows the almost forgotten heroine of Vergilius’ *Eneida* with a voice, making a classic man’s tale complete with a woman’s perspective. Olga Tokarczuk on her part, in the book *Anna In w grobowcach świata* (*Anna In in the Tombs of the World*), attempts to outline one of the oldest founding stories — the Sumerian matriarchal myth. Two other writers — Clarissa Pinkola Estés and Angela Carter reinterpret well-known tales, sometimes presenting new, women-friendly versions of them.

³⁶ *Ibidem*, s. 109–110.