



MIKOŁAJ GŁOS

 <https://orcid.org/0000-0002-7056-8377>

Uniwersytet Rzeszowski, Szkoła Doktorska
al. Rejtana 16c, 35-959 Rzeszów
e-mail: glos.mikolaj97@gmail.com

Kto uratuje Ariadnę? — palingeneza kreteńskiego mitu w popfeministycznych retellingach (na przykładzie *Pani labiryntu* Magdy Knedler i *Ariadny* Jennifer Saint)

Who Will Save Ariadne? — Palingenesis of Cretan Myth in Pop-Feminist
Retellings (by Example Magda Knedler's *Pani Labiryntu* and Jennifer
Saints *Ariadne*)

Abstract

The aim of this article is to analyze popfeminist retellings of known mythical stories. For the purposes of this text, two of the most popular novels on the publishing market have been selected at present — Jennifer Saint's *Ariadne* and Magda Knedler's *Pani Labiryntu*. Before analyzing the above novels, the most important theoretical findings regarding the presence of myth in contemporary, recent literature and pop culture will be recalled. A fundamental issue that needs to be addressed will be the objection of some researchers who claimed that myth is degenerating in popular literature. The findings of feminist criticism, whose researchers still emphasize the lack of female mythology, will also be important, as well as the fact that contemporary writers attempt to restore female genealogy in their works by reinterpreting stories embedded in culture, such as the myth of Theseus, etc. The analysis of the mentioned novels will be carried out on two levels: I will look at how the authors create women in Ariadne's immediate surroundings, as well as men. This procedure will be aimed at answering the question posed in the title — who will save Ariadne? The result of the aforementioned analysis will be the thesis that contemporary retellings still reproduce stereotypical issues regarding patriarchal narratives despite the creation of pseudo-feminist heroines who, lost in the issues of the nature of identity and belonging, cannot fully free themselves from the power of violent men and make the same mistakes.

Od wieków mity są niewyczerpaną inspiracją dla artystów oraz stanowią nieustannie ewoluujący zbiór znaczeń. Szeroko rozumiana twórczość umożliwia odradzanie się mitów, choćby w literaturze, oraz ciągle „życie” w kulturze i świadomości ludzi różnych epok. Zjawisko to zostało określone przez Pierre’a Albouy’ego jako *palingeneza* (*Palingeneza mitu w literaturze...* 2014: 3–7). Nawiązywanie do mitów przez pisarzy i pisarki ma różnorakie funkcje, przybiera też rozmaite formy. Poprzez wybór mitu bądź jednej z jego wersji autor lub autorka ujawnia w dziele swoją wizję rzeczywistości (współcześnie również znajomość mechanizmów rynkowych, np. trendów w social mediach). Opowieść mityczna, niejednokrotnie stanowiąca kostium albo kamuflaż, umożliwia także wypowiedzenie się tym twórcom lub twórczyniom, którzy z różnych przyczyn nie są w stanie przekazać tego, co chcieliby wyrazić, za pomocą innych środków.

Na przestrzeni lat badacze i badaczki oceniali zjawisko palingenezy w sposób skrajnie odmienny. Denis de Rougemont w pracy *Miłość a świat kultury zachodniej* (1939) uznał odradzanie się mitu w literaturze za jego degenerację, gdyż: „Nasze wielkie literatury są w znacznej mierze laicyzacją mitu czy, jak wolę to określać, kolejnymi »profanacjami« jego treści i formy” (de Rougemont 1999: 117). Śmierć mitu miałyby nastąpić na obszarze kultury i literatury popularnej (de Rougemont 1999: 202). Eva Kushner w 1981 roku wskazała natomiast, że ewolucja mitu w dotychczasowych badaniach była interpretowana jako stopniowa degradacja opowieści mitycznej (*Mythes, images, représentations...* 1981: 71 i nn.). Badaczka uważała jednak, że to właśnie literatura zapewnia mitowi przetrwanie i dostosowuje jego przekaz do potrzeb współczesnych odbiorców i odbiorczyń (*Mythes, images, représentations...* 1981: 616). Podobne stanowisko zajął Marc Eigeldinger, wskazując, że opowieści mityczne mają szansę na przetrwanie jedynie dzięki przetwarzaniu ich przez kolejnych twórców i twórczynię, ponieważ: „Nawet jeśli wydaje się, że pismo zniekształca i na zawsze unieruchamia treść mitu, to jednak ten ulega ciągłej odnowie dzięki [...] sile poetyckiej wyobraźni i geniuszowi pisarzy” (Eigeldinger 1983: 12, cyt. za: Klik 2016: 130). Podobnego zdania był Robert Couffignal, wskazując, że mity są „ożywiane dzięki poetyckiemu słowu, które odwołuje się do archetypów” (Couffignal 1989: 147, cyt. za: Klik 2016: 130).

Przekonania ostatnich cytowanych badaczy podzieliła Michéle Dancourt, która stwierdziła, że mit istnieje w świadomości ludzkiej tylko dzięki ciągłemu istnieniu w literaturze,

nieustannej zmianie kontekstów historyczno-społecznych (Dancourt 2002: 31), dostosowywaniu się do norm konkretnej epoki i stawaniu się nośnikiem nowych sensów, niekiedy ulegających przewartościowaniu (np. zmiana postrzegania różnych postaci mitycznych i oceny ich postępowania na przestrzeni wieków; zob. Brunel 1997: 68; Backès 2008: 41–52). Powyższa teoria znajduje odbicie szczególnie w powieściach będących realizacjami strategii pisarskiej określanej jako *retelling*, czyli ponowne opowiedzenie (znanej) historii (*Tekstowe światy fantastyki...* 2017: 47). Takie czytanie *ex novo* utrwalonych w kulturze historii jest charakterystyczne dla literatury kobiet i stanowi próbę zmierzenia się z patriarchalnymi obrazami kobiecych tożsamości (Szczuka 2001: 19).

Odnosząc się do dawnych wizerunków kobiety, autorki starają się ukazać „nowe”, pozytywne kreacje mitologicznych bohaterek. W tym celu wyzyskują historie przede wszystkim tych heroin, które w patriarchalnych wersjach mitów były przedstawiane jako delikatne i powabne kochanki, bierne i stanowiące „nagrode” (albo środek do realizacji celu) dla herosa, którego losy tworzyły oś fabularną opowieści (*Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy...* 2020: 65).

Tendencje te wpisują się w dominujący dziś nurt *popfeminizmu*, łączącego walkę z „dyskryminacją, nierównością płci oraz kwestia[mi] edukacyjn[ymi]” (Podogrocka 2018: 60) z elementami rozrywkowymi. Ideą *popfeminizmu* jest badanie, jak płęć, tożsamość płciowa i równość są reprezentowane i interpretowane w kulturze popularnej, takiej jak filmy, muzyka, literatura, reklamy czy media społecznościowe. Celem tego podejścia jest zwiększenie świadomości i zrozumienia problemów, z jakimi borykają się kobiety, oraz promowanie równości płci poprzez zmianę wizerunków i narracji obecnych w kulturze popularnej (zob. Munford, Waters 2014). Zabieg ten stosuje się w celu uczynienia tematyki feministycznej przystępniejszą i ciekawszą dla odbiorców i odbiorczyń, jednakże — choć z założenia ma on działać „równolegle do realnych zmian o pozytywnym charakterze oraz starań w celu poprawy sytuacji kobiet na świecie” (Podogrocka 2018: 60) — ma też swoje wady, bowiem „jest w stanie powodować odwrotne skutki, a tym samym umacniać patriarchalny model kulturowy” (Munford, Waters 2014: 217–243).

Narracje wpisujące się w *popfeministyczny* trend zdają się dominować na współczesnym rynku wydawniczym — nie sposób zliczyć powieści eksplorujących utrwalone w kulturze mityczne historie¹. Zazwyczaj są to *retellings* o kobietach skrzywdzonych, niesprawiedliwie potraktowanych i wykorzystanych, takich jak Helena, Kora-Persefona bądź Ariadna, której poświęć więcej uwagi.

Historia kreteńskiej księżniczki, która pomogła Tezeuszowi pokonać swojego brata-potwora, a mimo to została przez niego porzucona, jest utrwalona w świadomości ludzi wychowanych w kręgu kultury zachodnioeuropejskiej. W zależności od wersji mitu bohaterka żyje u boku Dionizosa na wyspie Naksos lub z rozpacz popęnia samobójstwo, wieszając się na własnej nici (Miller 1986: 90). Losy Kretenki wywarły wpływ na rozwój krytyki

¹ Warto wspomnieć o takich tytułach, jak: *Kirke* (2018), *Galatea* (2022) i *Pieśń o Achillesie* (2021) Madeline Miller, antologia *Ziarno granatu* (2022), *Tysiąc okrętów* (2022), *Stone Blind* (org. 2022) i *Children of Jocasta* (org. 2021) Natalie Haynes, *Clytemnestra* (org. 2023) Costanza Casati, *The Women of Troy* (org. 2021) Pat Barker, *Daughters of Sparta* (org. 2022) Claire Heywood, oraz powieściach zawierających luźne inspiracje mitologią, np.: cykl *Percy Jackson i bogowie olimpijscy* (2013) i cykl *Apollo i boskie próby* (2016–2020) Ricka Riordana, *Lore* (2021) Alexandry Bracken, dylogia *This Poison Heart* Kalynn Bayron (2022–2023) czy cykl *Neon Gods* (2022–) Katee Robert.

feministycznej, poświęcono jej liczne teksty², a także podjęto refleksję nad tzw. kompleksem Ariadny, którym określano pewne strategie pisarskie i lekturowe kobiet (zob. Miller 1986). Potencjał tej bohaterki, białe plamy w jej historii, brak potępienia Tezeusza, a wreszcie matriarchalny charakter kreteńskiej kultury nadal inspirują pisarki do dialogu z tą opowieścią i prób przedstawienia wydarzeń z kobiecej perspektywy.

Najnowszymi, na polskim rynku wydawniczym, popfeministycznymi retellingami opowieści o Kretence są *Pani labiryntu* Magdy Knedler (2022) oraz *Ariadna* Jennifer Saint (2023, w przekładzie Kai Burakiewicz)³. Saint nawiązała do wariantu mitu, w którym księżniczka zostaje porzucona na Naksos, zaś Knedler całkowicie zmodyfikowała finał opowieści, tworząc narrację pozbawioną obecności bóstw. Obie powieści łączy podobna kreacja głównej bohaterki — odważnej i aktywnej kobiety upominającej się o prawo do decydowania o sobie.

W artykule analizuję sylwetki bohaterek obu powieści, zapowiadanych jako feministyczne reinterpretacje patriarchalnego mitu, zwracając uwagę na to, czy autorki wykorzystują rewindykacyjny potencjał postaci Ariadny, czy raczej powielają stereotypy. Koncentruję się na ukazaniu relacji kreteńskiej królowej z kobietami (matką i babką) w obliczu tyranii patriarchy rodu — Minosa oraz mężczyznami (kochankami oraz Dedalem). Finałnie zamierzam odpowiedzieć na zadane w tytule pytanie: czy Ariadna potrzebuje ratunku przed opresją patriarchy, a jeśli tak, czy ktokolwiek potrafi jej pomóc.

W zaciszu kreteńskiego pałacu. Ariadna i kobiety

Jak zauważa Luce Irigaray, w mitologii temat relacji między matką a córką był nieczęsto podejmowany, oprócz nielicznych wyjątków, takich jak mit o Demeter i Korze-Persefonie. Według francuskiej badaczki jest to wynik marginalizacji wątków macierzyńskich przez dominującą kulturę patriarchalną (Mrozik 2012: 200). Zdaniem amerykańskiej feministki Adrienne Rich ten brak wątków dotyczących stosunków matek i córek w kulturze wpływa negatywnie na kształtowanie się kobiecej tożsamości. (Rich 2000: 30 i nn.). Współczesne retellingi mitów próbują odkrywać genealogię kobiet, eksplorując relacje pomiędzy babkami, matkami i córkami w dwóch wymiarach, które zaproponowała Irigaray: wertykalnym, gdzie opisywana jest relacja córek i matki, oraz horyzontalnym, który zakłada istnienie idei międzypokoleniowego siostrzeństwa (Irigaray 1984: 86–87).

Powyższe ustalenia znajdują odbicie w próbach nakreślenia kobiecej genealogii. Zarówno Saint, jak i Knedler przyznają ważne role w fabule matce Ariadny — Pazyfae, jednocześnie marginalizując rolę jej siostry, Fedry. Druga z pisarek decyduje się także na wprowadzenie postaci seniorki rodu — babki Ariadny i matki jej ojca Minosa — Europy. Obok ważnej relacji matka–córka pojawia się zatem matrylinarna linia, co umożliwi spojrzenie na sytuację kilku pokoleń kobiet z rodziny królewskiej, podporządkowanych mizoginistycznemu Minosowi ucieleśniającemu patriarchalną opresję. Bohaterki bały się go, bowiem, jak wskazuje protagonistka: „Potrafił uśmiechać się tak, że budził lęk w ludziach [...]. Długo nie rozumiałam, dlaczego każdy stara się w miarę możliwości schodzić mu z drogi. Zwłaszcza kobiety” (Knedler 2022: 10). Przedmiotowe traktowanie podwładnych pozwala na

² O Ariadnie wspominają m.in. Nancy K. Miller w *The Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic* (1986), Luce Irigaray w *Rynku kobiet* (2003) czy Kazimiera Szczuka w *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu* (2001).

³ Powieść w oryginale ukazała się w 2021 roku.

autokreację Minosa jako jednostki wszechmocnej, niemalże równej bogom, dostępującej ich łaski. Zeus, jego domniemany ojciec, zawsze odpowiadał na prośby syna, pomagając mu niszczyć wrogów i przechylać — bardzo często nieczystymi zagrywkami — szalę zwycięstwa na stronę kreteńskiego autokraty, gdyż „nade wszystko cenił siłę [...] swojego faworyta” (Saint 2023: 14). Psychologiczny terror Minosa jest jednak niewystarczający. Władca ucieka się także do stosowania kar cielesnych, nie tylko wobec poddanych, ale również wobec córek i żony:

[...] lubił pokazywać, że ma nad kimś władzę. Swoim dzieciom też lubił o tym przypominać [...] prawda była taka, że król bał się odważnych ludzi. Widział w nich zagrożenie, więc jeśli mógł, pokazywał gdzie ich miejsce. Kary cielesne wymierzał Fedrze zawsze w czyjejś obecności — na przykład w mojej. Żebym ja też cierpiała. (Knedler 2022: 11)

Wątek tyranii domowej stwarzał okazję do wprowadzenia w przestrzeń utworu idei siostrzeństwa i wzajemnego wsparcia kobiet będących ofiarami przemocy. Autorki rezygnują jednak z tego zabiegu na rzecz nakreślenia kontrastu między odważną i buntowniczą protagonistką a jej biernymi krewniaczkami — bojącą się sprzeciwu matką i Europą, wpisującą się w model strażniczki patriarchy.

Ariadna już od dziecka jest świadoma braku wsparcia ze strony członkiń swojej rodziny. Przemoc fizyczna stanowi tabu w kreteńskim pałacu, a pomysły przeciwstawiania się atakom Minosa zbywane są obojętnymi uwagami: „Nic by to nie dało, gdybyś zasłoniła ją [Fedrę] własnym ciałem — mówiła matka. — Dostałybyście wtedy obie, tylko tyle byś osiągnęła” (Knedler 2022: 12). Fakt, że słowa te padają z ust Pazyfae, postaci wyjątkowo tragicznej, podkreśla beznadziejność sytuacji matki i córek. Ignorowanie przemocy domowej czyni z niej kobietę podległą patriarchy, która mimo świadomości własnej opresji znosi upokorzenia i akceptuje swoją alienację. Nie potrafi stanąć w obronie córek i uchronić ich przed podobnym losem. Pazyfae jest świadoma, że walka z mężem nie przyniesie pozytywnych rezultatów, wręcz przeciwnie — osiągnie ją jeszcze większy gniew Minosa, który tym razem może zapomnieć się i, w szale, zakończyć jej życie.

Dopełnieniem takiego przedstawienia kobiety jest kreacja Europy, matki Minosa. Bohaterkę przepelnia agresja i pewnego rodzaju niechęć do wnuczki:

— Zepsujesz sobie ręce, jak będziesz wiecznie babrać się w glinie i barwnikach. Jej zdaniem powinnam mieć delikatnie białe dłonie o skórze bez żadnych zadrapań. Nie rozumiałam, jak to możliwe. [...] Przynosiłam więc babce — poza wymalowanymi tabliczkami i kwiatami — tylko rozczarowanie i utrapienie. Zamiast cieszyć się z upieczonego wianka [...] ona patrzyła na moje pokłute, czerwone ręce i wzdychała. (Knedler 2022: 8)

Zachowanie Europy jest legitymizowaniem patriarchy. Seniorka kreteńskiego rodu woli skrycie popierać reżim syna, by móc zachować płynące z tego przywileje, i budować jego okrutną i fałszywą legendę, niż stanąć w obronie nie tylko synowej, ale przede wszystkim wnuczek. Kobieta w milczeniu obserwuje psychiczno-fizyczną katorgę swoich bliskich: „Każdemu okazywała swoją wyższość [...] jak gdyby chciała od razu zaznaczyć teren. Nikomu nie patrzyła w oczy, zawsze spoglądała gdzieś ponad ramieniem rozmówcy” (Knedler 2022: 7).

Jak można zauważyć, popfeministyczne rewizje mitycznych historii powielają patriarchalne narracje o kobietach i ich losach w zdominowanym przez mężczyzn świecie. Mieszkaniczki kreteńskiego pałacu — mimo sugerowanych bliskości i zażyłości — żyją nie tyle „ze sobą”, co „obok siebie”. Wszystkie są sparaliżowane strachem i niemożnością walki z niesprawiedliwością i wyzyskiem, które stanowią podstawę uzurpatorskich rządów Minosa. Chęć „odciągnięcia się” od swoich przodkiń, przerwania samonapędzającej się maszyny przemocy w kreteńskim rodzie, staje się główną motywacją Ariadny. Opozycja między Pazyfae, Europą i główną bohaterką jest jasną próbą nawiązania z czytelnikami i czytelniczkami feministycznego dialogu. Ariadna, jako przedstawicielka nowego pokolenia i mimowolna ofiara patriarchalnej kultury, nie zgadza się występować w roli półśrodka potrzebnego Minosowi do osiągnięcia celu, czyli zawarcia sojuszy. Kreteńska królowna odmawia udziału w „męskim handlu” (Szczuka 2001: 11) i dochodzi do przykrew konstatacji, że: „[...] wysoko urodzone dziewczęta przygotowywano do tego, by wydawały na świat dzieci, nosiły spódnice z dużą ilością falban i pozwalały się wachlować” (Knedler 2022: 10). Ciekawa jest także jej w pełni współczesna samoświadomość. Dziewczyna, uważna obserwatorka rzeczywistości, trafnie diagnozuje przyczynę kobiecego podporządkowania. Winą za bierność kobiet obarcza niewłaściwe wychowanie i brak edukacji, zaś edukację pałacową, czyniącą z kobiet należących do elity atrakcyjny przedmiot matrymonialnego handlu, uznaje za zupełnie bezużyteczną. Dlatego ma wyjątkową prośbę do swojego przyjaciela, Dedala:

- Obiecay mi jedną rzecz — poprosiłam. — Staniesz się nauczycielem nie tylko dla chłopców. Parsknął nerwowym śmiechem [...] — Mówię poważnie. Bądź nauczycielem również dla dziewcząt. Potraktuj je tak, jak zawsze traktowałeś mnie. Tak jak chciałaby być traktowana każda dziewczyna.
- Czyli? Jak istota, która ma rozum, a nie tylko ładną buźkę i odpowiednio szerokie biodra?
- Rozum i własną wartość. Nie sztydź z nich [...]. Daj im szansę. (Knedler 2022: 166)

Apel Ariadny o równy dostęp dziewcząt i chłopców do edukacji ma feministyczny wydźwięk, dość zaskakujący w kontekście dalszych losów bohaterki. Sugerowana przez obie pisarki wyjątkowa zdolność wnikliwej i krytycznej oceny sytuacji kobiet ze swojego otoczenia pozwoliłaby jej uniknąć powielania ich schematów i w konsekwencji — uzyskać możliwości samostanowienia. Wychowanie daje narzędzia do budowania swojej tożsamości i niezależności od mężczyzn, także ekonomicznej. Prosząc Dedala o dostrzeżenie potencjału intelektualnego kobiet, Ariadna chce nie tyle wyzwolenia dla siebie, ile zmiany o charakterze globalnym. Za przykład konieczności zmian w kształceniu kobiet posłużyć mogą przodkinię Ariadny, które związane własnymi ograniczeniami i strachem, nie potrafią obronić się przed męską tyranią. Młoda księżniczka nie potrafi zrozumieć zachowania swojej babki i rodzicielki.

Dziewczyna wyrzuca matce słabość, obiecując sobie, że nigdy nie będzie taka jak ona. W powieści Saint stwierdza: „Postanowiłam wtedy, że gdy przyjdzie co do czego, zostanę Meduzą. Jeśli pewnego dnia bogowie zechcą mnie rozliczyć za przewinienia jakiegoś mężczyzny, nie będę się chować jak Pazyfae. Zamiast tego założę koronę z węży, a świat przede mną zadrży” (Saint 2023: 27). Te słowa mają kluczowe znaczenie dla dalszych losów kreteńskiej księżniczki. Zawarta w nich negacja relacji z matką (a także babką — w powieści Knedler) jest pierwszym etapem formowania się indywidualności córki w opozycji do matki.

Mimo powołania się na tragiczną historię jednej z Gorgon, ofiary gwałtu, i poniesionej przez nią niezасłużonej kary, motywacja księżniczki do uwolnienia się spod jarzma ojca wydaje się egoistyczna i umniejsza cierpienie innej kobiety. Oszpecenie Meduzy jawi się Ariadnie jako szansa: uznana za brzydką kobieta staje się gorszym „materiałem” na żonę, co daje jej możliwość zyskania pewnej niezależności. Utracenie przez Meduzę pięknych włosów jest równoznaczne z odebraniem jej kobiecej tożsamości, staniem się potworzycą, istotą budzącą lęk. Łączenie braku atrakcyjności fizycznej z buntem to wyraz przyjmowania patriarchalnego systemu wartości; wpisuje się ponadto we współczesne stereotypy, kojarzące nieatrakcyjność (rozumianą jako „zaniedbanie”, świadome niedostosowywanie się do dominujących kanonów piękna) z feminizmem⁴. W opinii bohaterki (popartej obserwacją losów matki i babki) uroda czyni kobietę słabą, wymusza uległość i uniemożliwia szczęście. Ariadna wie, że jeśli kiedykolwiek ma wyjść z cienia kreteńskiego pałacu, musi to zrobić sama.

Bohaterka Saint szuka drogi ucieczki w samej sobie, odrzucając patriarchalny stereotyp pięknej i uległej kobiety, zaś Ariadna Knedler widzi szansę na wyzwolenie w kulcie tzw. Potni, Wielkiej Bogini. Przywołanie tego motywu przez polską autorkę wydaje się wyrazem zainteresowania okresem z dziejów Krety określanym mianem „matriarchalnego”, w którym: „[...] rządy skupione były w rękach kobiet, mężczyźni zaś stawali się królami czy wodzami tylko poprzez małżeństwo i poprzez swe córki, nie przez synów” (Krzak 2007: 251). Centralnym bóstwem była wówczas Wielka Bogini, której kult wiązał się z celebracją natury. Potnia przejawiała się w każdym aspekcie życia — narodzinach i śmierci, flory i fauny (Krzak 2007: 252). Na próżno jednak szukać takiej wersji rządów w analizowanych retellingach. Knedler wykorzystuje kult Wielkiej Bogini jako jedyną alternatywę dla Ariadny, pewnego rodzaju siłę, która została wyparta przez patriariat ucieleśniany przez autorytarnego Minosa. Bohaterka przypadkowo odkrywa zamierzczłą historię Krety, która pozwala jej zrozumieć otaczającą rzeczywistość i daje siłę do walki o lepsze jutro: „Dla mnie Bogini była tylko jedna. Potnia. Matka. Natura. Pani powietrza, zwierząt, wody i wszechświata. Jedyna pewna rzecz. Wszystko, co się rodzi, rodzi się z niej” (Knedler 2022: 97). Ta wymowna deklaracja zapowiada przemianę Ariadny w kapłankę Potni, a także próbę przywrócenia dawnego ustroju i obalenia Minosa.

Choć taka kreacja Ariadny ma w sobie wiele potencjału, nie zostaje on w pełni zrealizowany. Księżniczka, mimo postępowych przemyśleń i wiary we własną moc, nie podejmuje żadnych działań, by przeciwstawić się ojcu. Paniczna chęć uwolnienia się spod jarzma Minosa, brak właściwych wzorców kobiecych, a także naiwność w sferze uczuciowej popychają młodą dziewczynę w ramiona tych, dla których będzie (zazwyczaj) półśrodkiem do osiągnięcia celu.

Przyjaciele, kochankowie-wrogowie. Ariadna i mężczyźni

Chociaż autorki eksplorują dwie różne wersje mitu, w obu historiach występuje ten sam katalizator motywujący bohaterkę do podjęcia decyzji. Są to mężczyźni, którzy — mimo że autorki starają się akcentować kobiecą siłę i niezależność — warunkują (nie)istnienie Ariadny.

Kreacje męskich bohaterów (poza Minosem) można sprowadzić do pewnych schematów, wspólnych dla obu powieści. Będą to, po pierwsze, mężczyźni przyjaciele — przewodnicy,

⁴ O kobiecym „potwornieniu” powstało wiele tekstów, np. *G(n)o(s)tycizm. Female queer gothic, gnoza i dyskurs o kobiecej potworności (o „Almie” Izabeli Filipiak)* (2015) Piotra Sobolczyka czy *Kobiety i inne potwory. Tworzenie nowej mitologii* (2023) Jess Zimmerman.

którzy starają się opiekować Ariadną i zastąpić jej ojca, przejąć rolę wychowawcy dziewczyny. Drudzy to kochankowie-wrogowie, najistotniejszy w micie kreteńskim, bowiem relacja Ariadny z ateńskim księciem Tezeuszem jest okazją do rzeczywistej ucieczki od tyranii ojca i szansą na inne, być może lepsze życie u boku innego mężczyzny.

Jednakże zanim Ariadna całkowicie podporządkuje swoje życie emocjonalne domniemanemu synowi Posejdon, (naj)ważniejszą rolę jej w życiu odegra Dedal. W obu powieściach funkcjonuje on nie tylko jako więzień Minosa, ale przede wszystkim jako przyjaciel rodziny i twórca bogactwa kreteńskiego dworu:

Byłam niemowlęciem, kiedy w naszym pałacu zamieszkał Dedal. Odkąd sięgam pamięcią, budził ekscytację. Nikt nie umiał powiedzieć, kim właściwie jest, bo nie dało się określić go jednym słowem. Chyba że tym jednym słowem byłby „geniusz”. Tworzył piękne rzeźby, które zdawały się żyć własnym życiem i sprawiały wrażenie, jak gdyby składały się z mięśni i skóry, jak gdyby płynęła w nich krew i biło serce. (Knedler 2022: 22)

Talent Dedala nie ograniczał się jednakże do działalności twórczej. Był doskonałym obserwatorem o wysokiej inteligencji emocjonalnej, a także sojusznikiem kobiet z rodziny Minosa, co można zauważyć w powieści Saint. Jego zdanie i obecność były szczególnie ważne dla Ariadny:

Przy Dedalu nie czułam się jak nieznosny bachor, zapominałam, że jestem córką Minosa, na którą nie zwracał uwagi, bo nie mogłam przecież dowodzić flotą morską ani podbić dla niego królestwa. Nawet jeśli Dedal chciał mi tylko schlebić, nigdy tego nie odczułam, bo zawsze traktował mnie jak równą sobie. (Saint 2023: 16)

Dedal stanowi figurę ojca-przyjaciela, starszego doświadczeniem mężczyzny, który dostrzega i docenia inteligencję Ariadny. Dziewczyna początkowo zachowuje pewną podejrzliwość wobec przyjaznego zachowania Dedala, przyrównując go do Minosa. Jednakże pragnienie bliskości, zrozumienia i życzliwości od drugiej osoby wygrywają z traumatycznymi doświadczeniami związanymi z jej rodzonym ojcem. Strach Ariadny znika całkowicie, kiedy otrzymuje od Dedala podarunek:

Pewnego dnia, gdy zauważył, jak chciwie na nie patrzę [na zdobienia i klejnoty w pałacu], sprezentował mi malutki złoty wisiołek, który przedstawiał dwie pszczoły na plastrze miodu. Wisiołek był tak misterny, że gdy iskrzył się w gorącym słońcu, wydawało się, że lada moment spłynął z niego krople miodu. [...]

— Dlaczego pszczoły? — zapytałam.

Rozłożył ręce i z uśmiechem wzruszył ramionami.

— A dlaczego nie? — odpowiedział pytaniem. — Wszyscy bogowie je kochają. [...] Jeśli będziesz nosić ten wisiołek na szyi, nikt nie oprze się twojej woli. (Saint 2023: 16–17)

Jak odnotowuje Władysław Kopaliński, pszczoła symbolizuje nie tylko pracowitość czy porządek, ale bywa również kojarzona z czystością, niewinnością (Kopaliński 1990: 339–341). Mężczyzna chce podkreślić wyjątkowość swojej przyjaciółki, jej cnotliwość — wbrew opinii krążącym o jej ojcu. Z podarunkiem Dedala związana jest obietnica, jakoby nośnienie go miało wywierać na otoczenie Ariadny szczególny wpływ, bowiem nikt nie będzie

w stanie się jej oprzeć. Mężczyzna chce, aby księżniczka była po prostu szczęśliwa i odnalazła to, co on za jej pomocą będzie starał się odzyskać — wolność. Prezent Dedala ma jeszcze jedną symbolikę. Jak stwierdza Martyna Walerowicz, pszczoła była zwierzęcą postacią jednej z najstarszych bogiń świata — Potni (Walerowicz 2019: 210), której kult miał ponoć miejsce na Krecie. To z kolei koresponduje z tym, jak Knedler eksploruje postać wspomnianej bogini. Obie pisarki, stosując właściwie tę samą symbolikę, starają się (od)tworzyć mitologię kobiet, której źródeł upatrują na Krecie.

Empatia i bezinteresowność płynące z gestu Dedala zaskakują Ariadnę, która dotychczas nie zaznała takich uczuć od swoich najbliższych. Tym niepozornym prezentem mężczyzna zdobywa jej zaufanie — od tej pory dziewczyna będzie szukała jego rady i zwierzała mu się ze swoich problemów.

Architekt również może liczyć na wsparcie księżniczki; pomaga mu ona w zbudowaniu skrzydeł, na których wraz z synem ma uciec z Krety. Dziewczyna doskonale zdaje sobie sprawę z konsekwencji, jakie może ponieść, gdy spisek wyjdzie na jaw, jednakże nie potrafi przejść obojętnie obok cierpienia przyjaciela: „Był dla mnie jak ojciec, którym nigdy nie umiał stać się Minos” (Knedler 2022: 165).

Dedal stworzony przez Saint, jako „przybrany” ojciec, stara się również uchronić Ariadnę przed rozczarowaniem i złamanym sercem, czyli przed skutkami łatwowierności i zbyt pochopnej oceny ludzi:

- Dedalu, powiedz mi, jak wydostać się z Labiryntu — wyszeptalam niecierpliwie. Nie wyglądał na zaskoczonego. Może znał się nie tylko na najbardziej skomplikowanych wynalazkach, ale też na ludzkich sercach. A może po prostu dobrze znał mnie.
- Pragniesz uratować zakładników — wyszeptał. — Chcesz uratować Tezeusza. Przytaknęłam, bo nie miałam czasu na kokieterię. [...]
- Ariadno, przecież to zdarzyło się już wiele razy — odparł. — Co prawda, ofiarą Minotaura nigdy dotąd nie padł przystojny książę Aten, ale zginęło już wiele młodych mężczyzn i kobiet. Dlaczego sądzisz, że życie Tezeusza jest więcej warte? (Saint 2023: 72–73)

Przytoczona rozmowa zaskakuje goryczą brzmiącą w słowach dotąd wyrozumiałego Dedala, który nagle wytyka Ariadnie hipokryzję i egoizm. Dotychczas księżniczce nie przeszkadzało składanie ofiar Minotaurowi, nie zauważała ich, zamknięta w złotej klatce. Sytuacja zmieniła się, kiedy dostrzegła Tezeusza i zakochała się w nim. Dedal odczytał jej motywację i odradzał zaufanie księciu. Pytanie o wartość życia Ateńczyka pozostało bez odpowiedzi — bohaterka nie potrafi przyznać, że architekt ma rację. Wie, że Dedal nie pomoże jej wydostać się z Krety, gdyż ucieka z synem i nie ma więcej par skrzydeł. Przeraża ją świadomość utraty przewodnika/mentora/przyjaciela, samotności w pałacu, w którym będzie traktowana tak, jak inne kobiety. Dlatego decyduje się pomóc ateńskiemu herosowi, ulegając wizji przyszłości, w której zostanie — jako uwięziona księżniczka — uratowana przez przystojnego księcia.

O ile w powieści *Pani labiryntu* nawiązanie romansu z Tezeuszem nie implikuje istotnych zmian w losach głównej bohaterki (bowiem heros jest bohaterem trzeciorzędny, który jedynie obserwuje upadek kreteńskiej księżniczki i poślubia jej siostrę, zob. Knedler 2022: 351 i nn.), o tyle utwór Saint wykorzystuje jego postać i charakter, akcentując fakt porzucenia Ariadny na wyspie Naksos.

Tezeusz, doskonale świadomy wrażenia, jakie wywarł na Ariadnie i jej braku doświadczenia w sferze uczuciowej, uwodzi ją z wyrachowaniem, by wykorzystać jako środek do

osiągnięcia celu. I choć protagonistka zdaje się dostrzegać interesowność Ateńczyka, ulega mu z charakterystyczną dla młodego wieku naiwnością:

Jednak im dłużej mu się przyglądałam [...] wyczuwałam w nim nieugiętość i typowy dla morskich głębin chłód. Bardziej niż z delfinem, nurkującym w blasku słońca, kojarzył mi się z rekinem, sunącym bezszelestnie przez mętną toń. Był silny i bezwzględny, i bez reszty skupiony na mnie. Byłam oszolomiona, że mężczyzna taki jak on poświęca mi całą swoją uwagę, a jego spokój i zdecydowanie powoli zaczęło mi się udzielać, kojąc mój przyspieszony puls nierzadym kąpiel w zimnej, zielonkawej toni. (Saint 2023: 83)

Porównanie Tezeusza do morskiego drapieżnika zyskuje dodatkowe znaczenie w dalszej części powieści. Podobnie jak w najbardziej znanej wersji mitu, Ariadna pomaga mężczyźnie wejść do labiryntu i wyposaża go w broń. Zapewniona przez księcia o jego oddaniu i chęci pomocy w ucieczce do Aten, tłumaczy sobie, że „świat będzie lepszy bez kolejnego pustoszącego go potwora” (Saint 2023: 116). Mimo to widok szczątków brata wcale nie uspokaja Ariadny, wywołuje w niej poczucie winy:

Gdy Tezeusz rozsywał na plaży fragmenty ciała i kości Minotaura, kwaśna, ostra treść podeszła mi do gardła. Z mojego brata, Asteriona, [...] zostały jedynie marne, rozrzucone na plaży resztki. Tezeusz chwycił mnie i pociągnął w stronę łodzi. Zaczęłam się wyrwać [...]. Byłam bliska krzyku, nie zważałam na niebezpieczeństwo (Saint 2023: 121)

Ariadna nabiera świadomości, że jest zdana na łaskę swojego wybawcy — chwilowe poczucie wolności miało cenę, której królewna nie była gotowa zapłacić. Dziewczyna, stała „[...] samotna w otoczeniu obcych mężczyzn, bezpowrotnie utraciwszy swój dom. Żadna straż nie rzuciłaby mi się na pomoc, by bronić mojego honoru” (Saint 2023: 123).

Pozorność feministycznej interpretacji losów Ariadny ujawnia się w pełni, gdy Tezeusz zostawia ją na wyspie Naksos. Bohaterka zostaje wpisana w model ofiary mężczyzny, który wykorzystał ją i porzucił. Straciła status królewskiej córki, dający jej pewne możliwości, a także dom, do którego mogłaby wrócić:

Dlaczego nie przywiązał mnie do rufy statku, żebym utonęła? Taka śmierć byłaby łaskawsza od tej powolnej, bezkrwawej agonii. Wolałabym móc na niego spojrzeć, gdyby skazał mnie na utonięcie w morskiej kipieli. Ale on wykradł się po kryjomu, gdy spałam, w takim pośpiechu [...] Na razie mogłam jedynie siedzieć bezradnie na piasku i patrzeć, jak statek znika w bezkresie błękitnego nieba, zostawiając mnie na Naksos kompletnie samą. (Saint 2023: 134–135)

Samotność skłania ją do refleksji, że winnymi niedoli kobiet są wszyscy mężczyźni. Wróg traci konkretną twarz i przybiera formę męskiego ogółu. Ma to bezpośredni związek z procesem, który Andrea F. De Carlo nazywa racjonalizacją gniewu. Jest to typ manifestacji, w którym dochodzi do „przesunięcia i przełożenia negatywnych emocji, których adresatkami na początku są matki, na mężczyzn, a w końcu na cały patriarchat” (De Carlo 2020: 69). Ariadna nie zmienia się jednak w bojowniczkę o sprawę kobiet, nie zakłada korony Meduzy. Jej osobowość ulega dezintegracji, ponieważ nie jest w stanie funkcjonować bez mężczyzn, będących dla niej punktem odniesienia.

Wnioski

Pytanie zadane w tytule artykułu zdaje się nie mieć jednoznacznej odpowiedzi. Autorki retellingów, odzyskując mityczne historie o skrzywdzonych kobietach, próbują „oddać” głos kobiecym postaciom niesłusznie zapomnianym na tle słynnych mężczyzn — herosów, bohaterów i królów, czyli ich mężów, kochanków bądź ojców. Zabieg ten można uznać za rodzaj mitologicznej „herstorii” mającej na celu rekompensatę krzywd znanych z opowieści kobiet poprzez opowiedzenie ich historii, zerwanie zasłony milczenia i w rezultacie stworzenie nowego wzorca dla odbiorców i odbiorczyń. W analizowanych przeze mnie retellingach mitu o Ariadnie⁵ pisarki próbują nawiązać feministyczny dialog, ukazując opresyjność patriarchy i szczątkowe próby przeciwstawienia się męskiej przemocy. W obu utworach kreacja kreteńskiej księżniczki wpisuje się w popfeministyczny obraz silnej, niezależnej i zbuntowanej — dla dobra (kobiecego) ogółu — bohaterki. I choć za tym zabiegiem kryją się szlachetne intencje, jego realizacja pozostawia wiele do życzenia, bowiem Ariadna jest wyzwolona jedynie z pozorów — pozostaje ciągle w relacjach z mężczyznami warunkującymi jej (nie)istnienie i nie potrafi się bez nich określić jako osoba. Mimo zarysowanej opozycji między nią (jako przedstawicielką młodego pokolenia) a jej zdominowanymi przez brutalnego ojca krewniaczkami, kobiety zdają się nie różnić od siebie w jakikolwiek sposób; przemyślenia Ariadny nie przekładają się na jej czyny: dziewczyna — mimo swej mocy — nie podejmuje prób poprawy sytuacji kobiet w pałacu (a na taki rozwój fabuły pozwalało „swobodne” podejście Knedler do oryginalnej wersji mitu) i rozpoczyna nieszczęśliwy związek z mężczyzną, dla którego stanowi tylko narzędzie. Ariadna nie zostaje uratowana ani przez swojego wybranka, ani przyjaciela (Dedała), ani — rezygnując z idei siostrzeństwa — kobiety. Jak wynika z analizy utworów, nie jest również w stanie uratować się sama.

Nie sposób odmówić autorkom pewnej kreatywności w eksplorowaniu mitycznych historii, a także ambicji odzyskiwania kobiecej genealogii. Jednakże stosowanie popfeministycznych strategii, eksplorowanie tzw. feministycznego kiczu (tj. powierzchownie rozumianego kultu Wielkiej Bogini, nadużywanie symboli waginalnych etc.) nie jest wystarczające do zbudowania feministycznej mitologii. Autorki nie tworzą „nowej” mitologii, nie wykorzystują rewindykacyjnego potencjału opowieści o Ariadnie, lecz pogłębiają jedynie binarne opozycje pomiędzy mężczyznami a kobietami, wpisującymi w stereotyp ofiary, nie szukają dialogu, ośmieszając (zapewne nieświadomie) feministyczne ideały i skazując swoje bohaterki na porażkę w starciu z patriarchalnym fatum.

⁵ Popfeministyczna strategia „odzyskiwania” mitycznych historii nie dotyczy tylko retellingów losów Ariadny. Większość obecnych dziś na rynku powieści tego typu — np. *Kirke* (2018) Madelaine Miller, *Tysiąc Okrętów* (2022) Natalie Haynes czy antologia opowiadań *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet* (2022) — jest powielaniem omówionego przeze mnie schematu, a jedyną różnicą jest wybór mitu przez autorki.

Bibliografia

- Backès Jean-Louise (2008), *Quelles réécritures pour les mythes anciens* [w:] *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, red. P. Schnyder, L'Harmattan, Paryż.
- Brunel Pierre (1998), *Littérature comparée: les théories de l'imaginaire et l'exégèse des mythes littéraires* [w:] *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, red. J. Thomas, Ellipses, Paryż.
- Całek Anita (2017), *Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji* [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. Leś, W. Łaskiewicz i P. Stasiewicz, Wydawnictwo PRYMAT, Białystok.
- Couffignal Robert (1980), *Le Drame de l'Eden: le récit de la Genèse et sa fortune littéraire*, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Tuluza.
- Dancourt Michèle (2002), *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, L'Harmattan, Paryż.
- De Carlo Andrea (2020), *Arachne, Atena i ich córki. Strategia pajęczycy we współczesnej polskiej literaturze kobiecej* [w:] *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, red. A. Amenta, K. Jaworska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- de Rougemont Denis (1999), *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Eigeldinger Marc (1983), *Lumières du mythe*, L'Harmattan, Paryż.
- Irigaray Luce (1984), *Éthique de la différence sexuelle*, Éditions de Minuit, Paryż.
- Irigaray Luce (2003), *Rynek kobiet*, przeł. A. Araszkievicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” nr 1.
- Jaworska Krystyna (2020), *Penelopa i inne mityczne tkaczki i przędzarki w twórczości polskich poetek* [w:] *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, red. A. Amenta, K. Jaworska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Klik Marcin (2016), *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Knedler Magda (2022), *Pani labiryntu*, Wydawnictwo Otwarte, Kraków.
- Kopaliński Władysław (1990), *Słownik symboli*, Wydawnictwo Rytm, Warszawa.
- Krzak Zygmunt (2007), *Od matriarchatu do patriarchatu*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa.
- Kushner Eva (1981), *Permanence et transformations des mythes dans le théâtre moderne: quelques paramètres* [w:] *Mythes, images, représentations: actes du XIV^e Congrès (Limoges, 1977) de la Société française de littérature générale et comparée*, red. J.-M. Grassin, L'Harmattan, Paryż.
- Miller Nancy (1986), *Arachnologies: the Woman, the Text and the Critic* [w:] *The Poetics of Gender*, red. N. Miller, Columbia University Press, Nowy Jork.
- Mrozik Agnieszka (2012), *Akuszarki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Munford Rebecca, Waters Melanie (2014), *Feminism and Popular Culture: Investigating the Postfeminist Mystique*, I.B. Tauris, Londyn–Nowy Jork.
- Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku* (2014), red. M. Klik, J. Zych, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa.
- Podogrocka Paulina (2018), *Ideologia na sprzedaż? Popfeminizm jako strategia wspierania konsumpcji* [w:] *Spoleczno-ekonomiczne aspekty życia w XXI wieku*, red. P. Szymczyk, M. Maciąg, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Rich Adrienne (2000), *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizieleńska, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

Saint Jennifer (2021), *Ariadne*, Headline Publishing Group, Londyn.

Saint Jennifer (2023), *Ariadna*, przeł. K. Burakiewicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie, Warszawa.

Sobolczyk Piotr (2015), *G(n)o(s)tycyzm. Female queer gothic, gnoza i dyskurs o kobiecej potworności (o „Almie” Izabeli Filipiak)*, „Czytanie Literatury” nr 4.

Szczuka Kazimiera (2001), *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Wydawnictwo eFKA, Kraków.

Walerowicz Martyna (2019), *365 faktów o pszczołach*, Wydawnictwo „Pasięka”, Warszawa.

Zimmerman Jess (2023), *Kobiety i inne potwory. Tworzenie nowej mitologii*, przeł. H. Pustuła-Lewicka, Wydawnictwo „Czarne”, Wołowiec.
