

Od ofiarności do (nie)zależności. Interpretacja mitu o Demeter i Korze-Persefonie w postfeministycznych retellingach new adult

Abstrakt:

Celem artykułu jest analiza postfeministycznych interpretacji mitu o Demeter i Korze na przykładzie dwóch powieści: *Neon Gods* Katee Robert (2021) i *Girl, Goddess, Queen* Bei Fitzgerald (2023). Losy córki bogini urodzaju, która została uprowadzona przez władcę zaświatów, stają się podstawą powieści realizowanych przez autorki w ramach retellingu, tj. ponownego opowiedzenia znanej historii, których głównym tematem jest proces kobiecego dojrzewania i związanych z nim trudności. Wspomniane pisarki upatrują w Korze-Persefonie postaci niezwykle aktualnej dla współczesnego świata: podobnie jak bohaterowie i bohaterki powieści new adult, córka Demeter musi przejść przez proces samoodkrycia i odzyskiwania kontroli nad własnym życiem, a także zmierzyć się ze sprzeciwem patriarchalnego społeczeństwa, w którym przyszło jej żyć. Celem analiz jest próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób pisarki (prze)tworzyły mit o Korze-Persefonie.

Słowa kluczowe:

Bea Fitzgerald, Ceres, Demeter, *Girl, Goddess, Queen*, Katee Robert, Kora, mit, *Neon Gods*, Persefona, postfeminizm, retelling

From Sacrifice to (In)dependence: Interpretation of the Myth of Demeter-Ceres and Core-Persephone in (Post)feminist New Adult Retellings

Abstract:

The aim of the article is to analyse postfeminist interpretations of the myth of Demeter and Kore based on two novels: *Neon Gods* by Katee Robert (2021) and *Girl, Goddess, Queen* by Bea Fitzgerald (2023). The fate of the daughter of the goddess of

* Mikołaj Głos – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego w dyscyplinie literaturoznawstwo dotyczącą palingenezy mitów w polskiej prozie kobiet przełomu XX i XXI wieku. Kontakt: glos.mikolaj97@gmail.com.

the harvest, who was abducted by the ruler of the afterlife, serves as the foundation for retellings whose central theme is the process of female maturation and the associated challenges. The above-mentioned writers see Kore-Persephone as a highly relevant figure for the modern world: just like the heroes and heroines of new adult novels, Demeter's daughter undergoes a journey of self-discovery and regaining control over her own life, while confronting the opposition of the patriarchal society in which she lives. The purpose of the analyses is to answer the question of how the authors (re)created the myth of Kore-Persephone.

Key words:

Bea Fitzgerald, Ceres, Demeter, *Girl, Goddess, Queen*, Katee Robert, Kore, myth, *Neon Gods*, Persephone, postfeminism, retelling

Wprowadzenie. (Post)feministyczna „gra w mit”¹

Potrzeba zredefiniowania kultury, reinterpretowania tradycyjnych wzorców i wreszcie stworzenia „nowego” języka, którym będzie się opowiadało o kobiecości i kobietach, jest zjawiskiem nienowym w krytyce feministycznej (Lasoń-Kochańska, 2004, s. 173). Jego początku należy upatrywać w XX wieku. To właśnie wtedy tradycyjnie pojmowane mitologie, zwłaszcza grecko-rzymska, zaczęły odgrywać nową rolę, powracając, aby wyrazić aktualne niepokoje i tematy obecne w społeczeństwie. W tym stuleciu zauważalna stała się tendencja do sięgania do mitów jako uniwersalnych i głęboko zakorzenionych narracji, które mogą służyć jako środki wyrazu dla współczesnych dylematów i refleksji (Jaworska, 2020, s. 45). Mity, które przez wieki były uważane za dzieła z dawnych czasów, nagle stały się dynamicznym narzędziem interpretacji współczesności (s. 46). Szczególne znaczenie miało to dla rozwoju krytyki feministycznej: historie wykorzystanych i skrzywdzonych mitycznych bohaterów (np. Arachne czy Penelopy) i wykonywanych przez nie czynności (najpłodniejszymi dla XX-wiecznych feministek były metafory tkactwa i przędzenia, w których upatrywały źródeł kobiecej twórczości)² stały się emblematem

¹ Inspiracją dla tytułu wstępu do czynionych tutaj rozważań stały się książka *Gry w kulturę. Gry w mit* Anny Kapusty (2012) oraz rozdział monografii Doroty Siwor (2019, s. 88–98), w którym badaczka interpretuje powieść Olgi Tokarczuk *Anna In w Grobowcach Świata* (2006).

² Do mitów tego typu odwoływały się w swoich pracach liczne badaczki, m.in. Mary Daly (*Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, 1978), Marta Weigle (*Spiders and Spinners: Women and Mythology*, 1982) czy Carolyn Heilbrun (*Hamlet's Mother and Other Women*, 1990). Jednakże największe uznanie krytyczek feministycznych zyskała

„walki i sprzeciwu wobec patriarchalnej społeczności i – co więcej – zawsze były traktowane jako symbole kobiet artystek, dokonujących przekształceń w utrwalonych społecznych strukturach” (de Carlo, 2020, s. 65).

W prozie ostatnich lat obserwuje się ponowne zainteresowanie mitami. Autorzy i (znacznie częściej) autorki sięgają po mityczne historie po to, aby poddać je krytyce: począwszy od ukazania opresyjności ich wymowy, a skończywszy na potrzebie wyeksponowania ważnych, a zmarginalizowanych postaci kobiecych. Trendy te wpisują się w nurt postfeminizmu (Kostecka, 2022), używanego w dyskursie akademickim i medialnym wobec takich aspektów jak np. podkreślanie kobiecego indywidualizmu, zwłaszcza w odniesieniu do roli, jaką kobieta chce odgrywać (wybór między karierą zawodową a macierzyństwem), oraz wyraźny dystans wobec drugofalowej, esencjalistycznie pojmowanej koncepcji płci (Negra, Tasker, 2007, s. 8). Istotny jest także fakt obecności postfeminizmu w popkulturze, zwłaszcza w aspekcie analizy wzorców i stereotypów płciowych związanych z przedstawianymi w niej postaciami kobiet i mężczyzn (Kinser, 2004; Omonua, Akpor, Olley, 2023).

Mimo swojej aktualności w spojrzeniu na współczesną kulturę postfeminizm spotyka się z krytyką ze strony dyskursu akademickiego. Amber E. Kinser (2004) zauważa, że „genialnością” tego nurtu jest:

Nancy K. Miller, która w swoich *Arachnologiach* (1986/2006) wykorzystała mit o przemienionej przez Atenę w pajęczycę Arachne, aby zilustrować koncepcję tkactwa jako metafory kobiecego pisarstwa i twórczości. Jest to, jak podkreśla Grażyna Borkowska (1996), „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 samoskrycia, przysłonięcia i ucieczki” (s. 13). Do ustaleń Miller odniosła się także Kazimiera Szczuka (2001), proponując swoistego rodzaju syntezę refleksji nad wszystkimi znanymi opowieściami o tkaczkach i przędzarkach, która miałaby dać pełniejszy obraz istoty kobiecej twórczości. Badaczka dowodzi, iż motyw przędzenia jest jeszcze starszy niż historia Arachne, bowiem wywodzi się już od bóstw przeznaczenia, Mojr, a pojawia w mniej znanych historiach, np. Filomeli, która, choć pozbawiona języka przez swojego oprawcę, opowiada o doznanej krzywdzie siostrze, Proknie, za pomocą utkanego gobelinu (s. 27–41). Co ciekawe, mit o Arachne ponownie staje się obiektem zainteresowania pisarek. Przykładem jest retelling *Spin* autorstwa Rebekki Caprari (2023), w którego kulminacyjnym momencie to nie Atena przemienia główną bohaterkę w pajęczycę, lecz dokonuje tego ona sama poprzez wypicie magicznej mikstury. Córka Zeusa okłamuje wszystkich i przypisuje sobie rzucenie na zuchwałą tkaczkę kłątwy, która miała być dla niej karą, ale i jednocześnie łaską, bowiem bogini ocaliła jej życie. Takie przedstawienie losów Arachne jest jeszcze mocniejszym zaakcentowaniem kobiecej podmiotowości i potrzeby buntu wobec patriarchalnych strategii uciszania niepokornych kobiet.

[...] przejście języka feministycznego, a następnie powiązanie go z pewnymi zachowaniami konsumenckimi, zaspokajającymi u młodych ludzi głód wyjątkowości [...]. Ten „wolnorynkowy indywidualizm” czy „feminizm konsumencki” nie tworzy ruchu feministycznego, a mimo to pozwala kobietom czuć, że to robi i że są jego częścią (s. 144)³.

W podobnym tonie wypowiedziała się także polska badaczka, Agnieszka Gromkowska-Melosik (2010), która do określenia tendencji postfeministycznych użyła innego terminu – popfeminizmu. Według niej jest on „trywialny i zaprzecza ideałom feminizmu, [...] jednak pozwala na osiągnięcie subiektywnego poczucia emancypacji i upodmiotowienia. [...] ikony popfeminizmu stanowią symbole asertywności, wyzwolonej i świadomej siebie seksualności, decyzyjności i samorealizacji” (s. 225). Na tym przykładzie uwidacznia się terminologiczna dowolność w nazywaniu postfeminizmu. Obok popfeminizmu pojawiają się jeszcze tzw. *girlie girl culture* [kultura dziewczynska], pseudofeminizm, zjawisko *girl power* czy swojego rodzaju subnurt postfeminizmu znany *do-me feminism* (co można przetłumaczyć jako „prześpij się ze mną”), który postrzega wolność seksualną jako „klucz do niezależności i emancypacji” (Shalit, 1998, s. 28). Jednakże z perspektywy niniejszego artykułu wymagają one ujednoczenia. Za nadrzędny termin uznaję „postfeminizm”, w ramach którego można mówić o pozostałych zjawiskach, zwłaszcza najważniejszych dla mnie – pop- i pseudofeminizmie. Pierwszy z nich rozumiem jako zwiększenie świadomości i zrozumienia problemów, z którymi borykają się kobiety, oraz promowanie równości płci poprzez zmianę wizerunków i narracji obecnych w kulturze popularnej (Głos, 2023, s. 249). Głównym celem popfeminizmu są kwestie edukacyjne, w których walka z dyskryminacją i wszelkimi nierównościami społecznymi spletają się w jedno. Jednakże istnieje pewne ryzyko, że popfeminizm będzie „powodować odwrotne skutki, a tym samym umacniać patriarchalny model kulturowy” (Podogrocka, 2018, s. 60). Pseudofeminizm utożsamiam natomiast z:

[...] odczłowieczaniem mężczyzn celem stworzenia społeczeństwa zdominowanego przez kobiety. Ponieważ sprawiedliwość i równość należą do założeń feminizmu, nie ma wątpliwości, że działania pseudofeministyczne są sprzeczne z jego zasadami [...]. Dokonując tego rozróżnienia, należy stwierdzić, czy dane działanie ma na celu stworzenie równych szans (feminizm), czy też zapewnienie kobietom przewagi (pseudofeminizm) (Jagernath, Nupen, 2022, s. 62)⁴.

³ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autora artykułu – Mikołaja Głosa.

⁴ Tłum. fragmentu autorstwa Kingi Matuszko.

To przybliżenie trudności w jednolitym zdefiniowaniu postfeminizmu jest kluczowe dla nakreślenia warunków, w jakich powstają najnowsze reinterpretacje mitów, zwłaszcza te, które są utrzymane w konwencji znanej jako *new adult*.

Po raz pierwszy tego terminu użyto w 2009 roku, kiedy to wydawnictwo St. Martin's Press wystosowało specjalne zaproszenie do pisarzy, zachęcające do tworzenia prozy podobnej do literatury *young adult* (dla tzw. młodych dorosłych), która jednocześnie przekracza jej granice i może uchodzić za atrakcyjną także dla starszych (dojrzałych) czytelników (Chappell, 2012; Wetta, 2013). Bohaterowie tego typu prozy znajdują się na dosłownym progu dojrzałości. Ich wiek zazwyczaj mieści się w przedziale 18–30 lat, a problemy obejmują nie tyle inicjację w świat dorosłych, ile są pewnego rodzaju celebrazją niezależności i samodzielności – począwszy od opisów starań o (zazwyczaj) pierwszą pracę, konfliktów rodzinnych, a skończywszy na kwestiach związanych z depresją, uzależnieniami, znęcaniem się i agresją, zaręczynami i małżeństwem, założeniem nowej rodziny oraz z seksem i odkrywaniem swojej tożsamości płciowej, która w przypadku niektórych powieści jest sprawą najważniejszą (Beckett, 2009, s. 119–126; Kaufman, 2012). Obecnie najchętniej interpretowanym w powyższy sposób mitem jest historia Kory-Persefony.

Losy córki bogini urodzaju, choć doczekały się wielu wersji i przedstawień, nadal inspirują pisarki do podjęcia prób feministycznych interpretacji⁵. Pojedyncze wzmianki o historii Demeter i Kory pojawiają się w *Teogonii* Hezjoda (ok. 730–700 p.n.e./1999, s. 21), a o wiele bardziej szczegółowo opowiedziane zostały w *Hymnie do Demeter*, którego autorstwo przypisuje się Homerowi (Richardson, 1979, s. 65–67). W obu tych utworach porwanie Kory miało odbyć się za zgodą jej ojca, Zeusa, który nie potrafił odmówić ręki córki swojemu zakochanemu w niej bratu, Hadesowi. Władca Olimpu doskonale zdawał sobie sprawę z faktu, iż Demeter nigdy nie zgodzi się na

⁵ Świadczy o tym liczba wydawanych pozycji, spośród których, oprócz analizowanych powieści, warto przytoczyć także inne tytuły, m.in. serię *A Touch of Darkness* Scarlett St. Clair (2019–), *Hades And Persephone: Curse Of The Golden Arrow* Heidi i Eriki Hastings (2020), *Hades and Persephone* Melody Rose (2020), *Hades and Persephone* Amelii Wilde (2021), *Dead of Spring: A Hades and Persephone Retelling* Colette Rhodes (2022), *Apocrypha of Era: A Spicy Hades and Persephone Romance* Daphne Rackham (2023), *The Mistress and The Renowned: A Hades and Persephone Retelling* Alexis Rune i Jeanette Rose (2023). Na uwagę zasługują również polskie retellings mitu o Demeter i Korze-Persefonie: opowiadania *Znałaś tylko Korę* Elżbiety Cherezińskiej i *Letniczka* Dominiki Słowik, które znajdują się w antologii *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet* (Rudzka, 2022) oraz powieść *Hades. Król Podziemia* Moniki Magoskiej-Suchar (2024).

wydanie pierwородnej za króla podziemi, stąd też zaszła potrzeba sprowadzenia Kory siłą na dwór przyszłego męża. Według Homera do uprowadzenia doszło w szczególnym momencie, kiedy to boginka zbierała kwiaty na łące wraz z nimfami⁶. To wtedy na jej drodze miał zakwitnąć kwiat, narcyz, szczególnie symboliczny dla tej historii: starożytni Grecy wierzyli bowiem, że jego słodki zapach może wywołać szaleństwo i paraliż (Rzymowska, 2001, s. 55–66). Stąd też Kora, nie tylko zauroczona pięknem tej niezwyklej rośliny, lecz także odurzona jej zapachem, zerwała ją, wpadając tym samym w pułapkę zastawioną przez ojca i stryja. To właśnie wtedy miała powstać rozpadlina w ziemi, przez którą na rydwanie przybył Hades i pojął przerażoną dziewczynę do swojego królestwa.

Zniknięcie córki było niewyobrażalną tragedią dla Demeter. Bogini szukała jej po całej ziemi, zawodząc z rozpacz, jednocześnie próbując znaleźć świadków tego feralnego wydarzenia. Jediną osobą, która zdecydowała się jej pomóc, była Hekate. To za jej radą Demeter udała się do Heliosa, boga słońca, który po wielu prośbach wreszcie zdradził jej tożsamość porywacza Kory. Kiedy bogini urodzaju odkryła prawdę, rzuciła klątwę. W większości wersji mitu zabroniła ziemi rodzic, w konsekwencji niszcząc wszystkie ludzkie uprawy, sprowadzając głód i nieustający nieurodzaj na cały świat (Graves, 1955/1992, s. 91). Zeus, przerażony działaniami Demeter, a także nękanym błagalnymi krzykami udręczonych ludzi, zmusił Hadesa do zwrócenia Kory Demeter.

Choć początkowo władca podziemi bez sprzeciwu przystał na żądanie brata, aby odesłać swoją (wy)branę, to wcale nie zamierzał poddać się bez walki. Gdy Hermes, boski posłaniec, zjawił się, aby zabrać dziewczynę na powierzchnię, nie mógł tego zrobić. Na chwilę przed spełnieniem prośby Zeusa Hades podstępem nakłonił Korę do zjedzenia kilku ziaren owocu granatu⁷. Tym samym dziewczyna, przyjmując pokarm z zaświatów, złamała boskie prawo, które zabraniało spożywania bogom i innym żywym istotom jada z królestwa Hadesa (Gantz, 1996, s. 67). Z tego też powodu nie mogła na stałe opuścić zaświatów, co jeszcze bardziej skomplikowało całą sytuację. Jednakże stronom sporu udało się dojść do porozumienia. W ramach

⁶ Według innych podań Demeter, popadając w szal po utracie Kory, miała zmienić wszystkie towarzyski córki w półptasie syreny jako karę za to, że nie zapobiegły jej porwaniu (Bell, 1991, s. 230; Cartwright, 2015).

⁷ Według Homera Persefona miała wyjawic matce, iż Hades „potajemnie włożył [jej] do ust słodkie jedzenie, ziarno granatu, i zmusił [ją] do jego skosztowania wbrew mojej woli” (Richardson, 1979, s. 275–286).

zawartej ugody Kora była zmuszona spędzać z mężem jedną trzecią każdego roku, a pozostałe dwie trzecie z Demeter, na powierzchni. To podróżowanie Kory-Persefony pomiędzy domem matki a dworem męża stało się metaforą, która miała służyć jako wyjaśnienie zmieniających się pór roku: czas, który Kora spędzała z Demeter, był okresem letnim, ponieważ bogini urodzaju była szczęśliwa z powodu obecności córki i obdarzała Ziemię wszelkimi łaskami i bogactwem plonów. Pozostała część roku, w której Persefona trwała przy boku męża, zwiastowała nadejście zimy i nieurodzaju: Demeter rozpaczła za pierworodną, a z nią cierpiała i obumierała cała przyroda (Ludwiczak, 2012, s. 62–63).

Ta najpopularniejsza interpretacja mitu, spełniająca tylko funkcję etiologiczną, jest podważana przez wielu badaczy. Należy do nich m. in. Bruce Lincoln (1979), który w opowieści o uprowadzeniu córki bogini urodzaju dostrzega triumf patriarchy i pewnego rodzaju scenariusz kobiecej inicjacji w dorosłość i seksualność. W postaci Kory-Persefony, mimo że jest ona główną bohaterką historii, widzi niemą figurę, przechodzącą z rąk ciemności (Hadesa) do matki, z jednej strony żonę, z drugiej zaś córkę (s. 223–225). To właśnie milczenie Kory-Persefony, brak jej perspektywy w przedstawieniu rozgrywających się wokół niej wydarzeń, stają się podstawą, na której autorki tworzą narracje, stosując strategię literacką znaną jako retelling, tj. ponowne opowiedzenie znanej historii (Całek, 2017, s. 65). Są to nowe powieści, których głównym tematem jest proces kobiecego dojrzenia i związanych z nim trudności. Pisarki upatrują w Korze-Persefonie postaci niezwykle aktualnej dla współczesnego świata: podobnie jak bohaterowie i bohaterki powieści new adult, córka Demeter musi przejść przez proces samoodkrywania i odzyskiwania kontroli nad własnym życiem. Tak rozumiane „przepisanie” ma za cel nie tylko „przemienić klasyczne mity w opowieści o oporze” (Zajko, Leonard, 2006, s. 2), lecz także oddać głos Korze-Persefonie, wypełnić „białą plamę” poprzez pokazanie wydarzeń z jej perspektywy oraz odnieść je do problemów współczesnego tzw. nowego dorosłego.

Przykładami takich retellingów są wydane również w Polsce *Neon Gods* Katee Robert (2021/2022) i *Girl, Goddess, Queen* Bei Fitzgerald (2023). Obie pisarki podejmują próbę (re)interpretacji mitu o bogini urodzaju, przenosząc jego fabułę we współczesne realia, ale także zachowując archaiczne, właściwe pierwotnej wersji elementy. Celem niniejszego artykułu jest analiza sposobu, w jaki autorki przetworzyły tę historię, tworząc na jej podstawie opowieść z gatunku new adult.

„Byłam jedynie samotną kobietą, mierzącą się z całą potęgą Olimpu”⁸

Neon Gods Katee Robert (2021/2022), okrzyknięte „sensacją TikToka” (czwarta strona okładki), jest powieścią, która otwiera cykl *Dark Olympus*. Zgodnie z zamysłem autorki ma być to osadzona we współczesnym świecie seria reinterpretacji mitów greckich, utrzymana (w większości) w konwencji erotyku. Miejscem akcji utworów jest fikcyjne miasto Olimp zarządzane przez radę Trzynastu – grupę wpływowych i bogatych ludzi, która pełniące przez siebie funkcje określa za pomocą imion greckich bóstw. Najważniejszą funkcję sprawuje ten, kto posługuje się tytułem Zeusa.

Główną bohaterką-narratorką pierwszego tomu (choć pojawiają się w nim także rozdziały napisane z perspektywy Hadesa) jest 24-letnia Persefona Dimitriou, jedna z córek⁹ kobiety, której udało się objąć stanowisko Demetry (jest tak konsekwentnie nazywana w powieści), celebrytka i osoba żyjąca „na świeczniku” tamtejszego świata. Cała fasada idyllicznej i – wydawałoby się – spełnionej egzystencji młodej heroiny zostaje podważona już na samym początku utworu. Jak sama zauważa w trakcie jednego z przyjęć: „[...] ów świat był tak błyszczący i bogaty, że niemal nie dostrzegało się jego zepsucia. Trzeba było się dostosować. W przeciwnym razie groziło utonięcie. Zmuszałam się do odgrywania roli bystrej i tryskającej radością córki, która zawsze okazuje posłuszeństwo” (s. 9–10). W tych słowach zostaje zainicjowany najważniejszy wątek podjętej przez autorkę reinterpretacji mitu o Korze-Persefonie – walki głównej bohaterki o swoją (nie) zależność, poprzez którą rozumiem nieudane próby wyzwolenia protagonistki. Problem ten obejmuje trzy sfery życia Persefony: jej relację z matką, związki z mężczyznami oraz kwestię samodzielności finansowej, która jawi się jej jako niezbędny warunek odseparowania się od środowiska Olimpu.

Zapowiedź obecności w utworze pierwszej ze wspomnianych płaszczyzn znajduje się już w przytoczonym wyżej cytacie. Próba nakreślenia przez Robert stosunków łączących Persefonę z Demetrą jest zaprzeczeniem układu relacji, który został utrwalony w kulturze za pomocą tradycyjnej wersji mitu, gdzie

⁸ Cytat z powieści *Neon Gods* (Robert, 2021/2022, s. 27).

⁹ W powieści przyrodniymi siostrami Persefony są: Kallisto, Psyche i Eurydyka. Co ciekawe, jak dowodzi Robert Graves (1955/1992, s. 90), także w mitologii nie była ona jedynym dzieckiem Demeter. Z jej związku z Zeusem miał narodzić się także Iakchos, zaś owocem romansu z tytanem Jazjosem był kolejny syn – Plutos. Zmiana wprowadzona przez Robert jest próbą zaakcentowania siostrzanego wymiaru jej interpretacji mitu, bowiem córki Demetry są ze sobą bardzo blisko związane i pomagają sobie nawzajem, zwłaszcza w sytuacjach kryzysowych. Łączy je też pragnienie ucieczki z Olimpu i od matki, a także chęć rozpoczęcia „normalnego” życia.

opisana została niezwykle czuła i pełna miłości więź między matką a córką. W miejsce kochającej i troskliwej Demeter Robert (2021/2022) podstawia bezwzględną manipulatorkę, która:

[...] zawsze chodziła tak, jakby właśnie wkraczała w sam środek bitwy [...]. Tego wieczoru miała na sobie ciemnozieloną suknię, która podkreślała jej figurę i idealnie pasowała do roli matki-ziemi – tej, która pilnuje, aby w mieście nigdy nie pojawił się głód. Lubiła, gdy ludzie widzieli jej życzliwy uśmiech i pomocną dłoń, a nie zwracali uwagi na to, że bez wahania zniszczy każdego, kto stanie na drodze jej ambicji (s. 11).

Kobieta traktuje i ocenia wszystkich pod względem osiągnięcia możliwie największych (dla siebie) korzyści. Widać to w jej stosunku m.in. do mężczyzn i córek. Bohaterka „wychodziła za mąż czterokrotnie, zanim spełniła swój cel i dołączyła do Trzynastu, po czym przestała potrzebować mężczyzn do spełniania swoich ambicji” (s. 257). Podkreślają to także słowa Persefony, która zauważa, że ona i jej siostry, jako córki Demetry, miały przed sobą „dwie opcje – [...] grać zgodnie z panującymi na Olimpie zasadami lub stąd uciec. Nie można było stawić czoła systemowi i nie ponieść za to kary, a ta mogła być surowa” (s. 25–26).

Podjęta przez autorkę próba eksploracji kobiecej genealogii jest polemiką z poglądami Luce Irigaray (1984), która podkreślała potrzebę przededefiniowania relacji matka – córka. Francuska filozofka postulowała wyzwolenie matki spod wpływów patriarchy (s. 82–84). To zaś z kolei miałoby ułatwić drogę córce i ukształtować „nowej kobiety” (Araszkiewicz, 2001). Tymczasem w reinterpretacji Robert uwolnienie Demetry nie tyle nie następuje, ile jest pozorne i nadal podległe patriarchalnym strukturom władzy, a tożsamość córki jest budowana z dala od matki. Demetra jest sojuszniczką mężczyzn i strażniczką sankcjonującą narzucany przez nich porządek. Jest to szczególnie widoczne w jej potrzebie ciągłego kontrolowania potomkiń i uzależnianiu ich od siebie. Mimo dojrzałości córek i gotowości do prowadzenia samodzielnego życia (przypomnijmy, że Persefona ma 24 lata), Demetra z determinacją nie pozwala im na opuszczenie rodzinnego domu i w konsekwencji uwolnienie spod swoich wpływów. Stosuje wobec nich przemoc psychiczną, wpędzając w kompleksy i odbierając poczucie własnej wartości. Otwarcie nazywa Persefonę i Psyche beznadziejnymi, jak pozostałe siostry (Robert, 2021/2022, s. 12), które zawiodły jej oczekiwania, a przede wszystkim pokrzyżowały plany. Najstarsza, Kallisto, zbuntowała się przeciwko matce i opuściła dom rodzinny, a najmłodsza, Eurydyka, nie wytrzymała presji wywieranej przez dominującą rodzicielkę i popadła w depresję. Persefona i Psyche są jej „jedyną nadzieją” na poszerzenie

wpływów w wewnętrznych rozgrywkach prowadzonych w radzie Trzynastu. W tym celu podejmuje się dosłownej tresury swoich córek, demaskując własne uwikłanie w patriarchalny proces kształtowania kobiecej psychiki. Demetra przysposabia je do „rywalizacji o męską uwagę, utowarowiania [swoich ciał], by w przyszłości mogł[y] zyskać wysokie notowania na »rynku kobiet«” (Mrozik, 2012, s. 199). Demetra bez skrupułów „sprzedaje” Persefonę – jako przyszłą żonę – Zeusowi, żeby „scementować swoją władzę” (Robert, 2021/2022, s. 25), i zachęca córkę do podjęcia starań o uwagę narzeczonego, twierdząc, że dzięki temu będzie mogła mieć realny wpływ na politykę Olimpu.

Tak wykreowana postać Demetry wpisuje się w tendencje pseudofemini-styczne. Należy to jednak uznać za celowy zabieg autorki, który ma na celu podkreślenie „wywrotowości” tworzonej przez nią historii. Zamierzony tutaj brak najważniejszej dla kobiet relacji jest próbą pokazania patriarchalnej praktyki zwracania przeciwko sobie matek i córek, których jedynym celem ma być walka o męską uwagę. Irigaray (1977/2003, s. 15–30) postrzega takie antagonizowanie kobiecej genealogii jako strategię, która ma podporządkować kobiety narzuconej przez męską dominację wizji świata i wykluczyć ewentualne próby ich buntu. Demetra nie jest kochającą i opiekuńczą matką, lecz stanowi wypaczenie tego obrazu. W ten sposób twórczyni zmienia wymowę najważniejszego wątku mitycznej opowieści – pokrzywdzona zostaje tylko Persefona, Demetra zaś staje się główną inicjatorką wszystkich spotykających dziewczynę nieszczęść. Jak zauważa Agnieszka Mrozik (2012), matka, która spiskuje z władzą, „nie jest warta, zdaniem córki, niczego więcej jak tylko pogardy; to istota wstrętna, podła, choć także naiwna: nie dostrzega bowiem, że tak jak córka jest niewolnicą, zależną od kaprysów swojego pana” (s. 200). Budowanie pozycji społecznej przez Demetrę opiera się na poświęceniu: nie tyle siebie, co na ofierze z własnych córek. Uwolnienie się spod wpływów matki staje się głównym celem Persefony: nie tylko w wymiarze własnego bezpieczeństwa, lecz także rozpoczęcia „nowego życia”, tym razem – dorosłego i samodzielnego.

Początkowo jedyną szansą dziewczyny na zmianę takiego położenia są pieniądze, które zostawiła jej babka: „[...] od wolności dzieliło mnie tylko dziewięćdziesiąt dni. Za dziewięćdziesiąt dni otrzymam dostęp do mojego funduszu powierniczego i będę mogła wynieść się z Olimpu. Dam radę. Przetrwam to” (Robert, 2021/2022, s. 18). Symboliczny jest w tym przypadku wiek głównej bohaterki. Jak zauważa Bruce Lincoln (1979, s. 224), w pierwotnej wersji mitu bogini jest o wiele młodsza, stojąca na progu dzisiaj rozumianej pełnoletności. Jest to zgodne z feministyczną interpretacją tej opowieści, w której uprowadzenie Kory oraz zmiana jej roli i tożsamości stanowią klucz do zrozumienia istoty kobiecego dojrzewania (Szczuka, 2001, s. 22–23). Robert znacząco postarza

swoją bohaterkę, czyniąc z niej prawie 25-letnią kobietę, co dodatkowo podkreśla przynależność tego retellingu do kategorii new adult. Persefona nie jest już niewinną i niczego nieświadomą nastolatką (co jest widoczne w zmianie samego imienia bohaterki)¹⁰, a dorosłą i dążącą do niezależności młodą kobietą, która poszukuje środków i możliwości, żeby uwolnić się spod matczynego jarzma. Jednakże machinacje Demetry, których efektem jest próba zaaranżowania małżeństwa córki z Zeusem¹¹, wymuszają na Persefonie natychmiastową reakcję i próbę walki o swoją przyszłość. Po obwieszczeniu planowanych zaręczyn dziewczyna dochodzi do gorzkich refleksji: „[...] jeśli pozwoliłabym, aby założył mi obrączkę ślubną, równie dobrze mogłabm zgodzić się na obrozę i smycz. Nigdy już nie będę cieszyć się wolnością. Zawsze już będę tylko jego przedłużeniem, do chwili, gdy mną się znudzi. Wówczas miejsce obroży zajmie trumna” (Robert, 2021/2022, s. 27). Kobieta chce za wszelką cenę uniknąć przygotowanej dla niej przez matkę i Zeusa roli. Pojawiające się w jej wypowiedzi antagonizowanie małżeństwa, przedstawianie go jako metody ograniczania kobiet i tym samym demonizowanie mężczyzn, dla których żony są tylko zabawkami z możliwością „wymiany”, (ponownie) podkreślają pseudofeministyczny charakter retellingu. Persefona, chcąc wyrwać się z krzywdzących, patriarchalnych struktur, decyduje się na ucieczkę do krainy Hadesa. Jest to dla niej jedyną formą buntu i walki o własną przyszłość i niezależność.

Wycofanie się Persefony ma tutaj bardzo ważną symbolikę. W wersji pierwotnej – czy też fallocentrycznej – dziewczyna zostaje porwana i jest bierną uczestniczką rozgrywających się wokół niej wydarzeń. Płynnie przechodzi „z rąk do rąk”, pomiędzy matką a Hadesem, raz będąc córką, a raz żoną (Dudek, Januszewska, 2013, s. 77–103). Ta labilność zostaje podważona przez Robert, która proponuje inną wersję wydarzeń: to Persefona dobrowolnie udaje się do Hadesa, szukając pomocy i schronienia przed tym, co czeka ją na Olimpie. Świadome przekroczenie granicy dwóch miast jest nie tyle aktem kobiecej niezależności, który podważa wspomniane wcześniej kulturowe wyobrażenia, ile symbolicznym przejściem od hegemonii jednego mężczyzny do dominacji drugiego. Mowa tutaj o dwóch najważniejszych męskich bohaterach z perspektywy całej historii: Zeusie i Hadesie.

¹⁰ Główną bohaterkę *Neon Gods* poznajemy od razu jako Persefonę, nie Korę, co jest celowym zabiegiem autorki, która pomija w ten sposób okres niewinności (czy też dzieciństwa) Persefony, czyniąc z niej dorosłą kobietę.

¹¹ Ta zaproponowana przez autorkę zmiana względem mitycznego pierwowzoru jest bardzo ciekawym zabiegiem względem utożsamienia władzy ojcowskiej z męzowską. O ile w micie Zeus jest ojcem Kory-Persefony, tak u Robert ma zostać jej mężem, co finalnie i tak nie zmienia jego roli: nadal jest tym, którego woli ma się podporządkować.

Pierwszy z nich:

[...] liczył [...] około sześćdziesięciu [lat]. Ktoś, kto gustuje w mężczyznach z szeroką piersią, dudniącym śmiechem i siwą brodą, mógł go uznać za człowieka przystojnego, ale mnie [Persefonę] na jego widok przechodziły ciarki. Za każdym razem, gdy spoglądał na mnie tymi spłowiałymi, błękitnymi oczyma, czułam się jak zwierzę na targu. A nawet mniej niż zwierzę. Może waza, może rzeźba, w każdym razie coś, co można mieć na własność. Bo gdyby waza się stłukła, bez problemu mogłby ją zastąpić inną. To łatwe, gdy było się Zeusem (Robert, 2021/2022, s. 16).

Podstarzały władca Olimpu to despota, okrutnik i szowinista, który przedmiotowo traktuje – przede wszystkim – kobiety. Mężczyzna jest także posądzony o zamordowanie swoich poprzednich żon, które mu się po prostu „znudziły” (s. 20). W opozycji do niego zostaje przedstawiony Hades, około 30-letni władca dolnej części Olimpu, który był „smukłym, lecz silnym mężczyzną, a jego kłykcie zdobiły blizny. Miał brodę i ciemne włosy do ramion, które wzmacniały jego groźny autorytet. Ciemne oczy tchnęły chłodem, ale nie dostrzegałam w nich wrogości” (s. 51–52) – mówi Persefona. Wykreowani przez Robert mężczyźni wpisują się w wyróżnioną przez Raewynę Connell (2005) męskość hegemoniczną, która może być definiowana jako „konfiguracja praktyk genderowych akceptująca legitymizację patriarchy gwarantującego dominującą pozycję mężczyzn i podporządkowaną kobiet” (s. 77). Maciej Duda (2022, s. 18) określił ją także mianem „najbardziej męskiej męskości”, której przypisuje się takie cechy jak siła, sprawność fizyczna, autorytet, prestiż, władza, agresja, heteroseksualność, mizoginia i homofobia. Jednakże z tej dwójki „męskich mężczyzn” to Hades jest postrzegany jako ten, który jest bardziej atrakcyjny. W tym aspekcie dochodzi do swoistego rodzaju romantyzowania jego postaci: z antagonisty, potwora i gwałciciela, którym jest w pierwowzorze mitu (Lincoln, 1979, s. 228), staje się mrocznym, ale pociągającym kochankiem, którego pomimo trudnej przeszłości cechują rycerskie poczucie honoru, głęboko skrywana empatia i gotowość do stworzenia stałego związku z ukochaną. W przypadku analizowanej powieści dochodzi do głosu jeszcze konflikt między bohaterami. Zeus jest odpowiedzialny za zamordowanie rodziny Hadesa i przejście należnego mu (przynajmniej formalnie) dziedzictwa. Ten pokoleniowy zatarg, choć dotyczący niespokrewnionych ze sobą osób¹², przypomina odzwierciedlenie tego, który toczy się między Persefoną a jej matką: oboje (Hades i Persefona)

¹² Mężczyzn – wbrew mitologicznemu pierwowzorowi – nie łączą więzy krwi. Jedynie piastowane przez nich stanowiska stają się dla autorki podstawą do zainicjowania konfliktu między nimi.

żyją w cieniu bezwzględnych autokratów, których głównym celem jest podporządkowanie ich swojej woli. W tym aspekcie dążenia bohaterów sprowadzają się do jednego: uwolnienia się i zemsty. Hades zgadza się i udziela azylu zbiegini z Olimpu, dostrzegając w tym jednocześnie szansę na zemstę.

Pobyty Persefony w domostwie Hadesa staje się asumptem do nawiązania sojuszu między nimi, wedle którego mają nie tyle obalić samych Zeusa i Demetrę, ile ich skompromitować (Robert, 2021/2022, s. 81–83). Intryga opiera się głównie na publicznym uprawianiu seksu przez Persefonę i Hadesa: z jednej strony ma to służyć podtrzymaniu jego statusu hegemonu i potrzebnej do tego „mrocznej legendy” niebezpiecznego władcy dolnego miasta, a z drugiej – zszarganiu wizerunku Persefony, ponieważ „Zeus [...] słynie z tego, że nie interesują go towary wybrakowane” (s. 91). Spisek ma trwać sygnalizowane wcześniej trzy miesiące¹³: dokładnie tyle, ile potrzebuje Persefona, aby przejąć pieniądze z funduszu powierniczego. Zaskakująca jest zgoda protagonistki na takie warunki. Bohaterka stwierdza: „Pionek między wami [mężczyznami] czy pionek w rękę mojej matki... Wychodzi mniej więcej na to samo” (s. 88). Kierująca nią paniczna potrzeba odcięcia się od środowiska Olimpu skłania ją do wejścia w toksyczną relację, w której to ona będzie podporządkowaną i „dającą” z siebie najwięcej – to jej wizerunek ucierpi najbardziej, bowiem zburzona zostanie legenda o córce Demetry. Związane z tym liczne opisy scen perwersyjnego seksu z kręgu BDSM są dla autorki przestrzenią dla eksplorowania seksualności bohaterów i ich wzajemnego odkrywania swoich potrzeb, co jest również wyznacznikiem prozy new adult. Persefona wyznaje Hadesowi, że nie jest już dziewicą, oraz mówi o swojej orientacji (jest biseksualna, była w związku z kobietą; s. 93, 145), a mężczyzna opowiada o swojej obsesji kontroli i dominowania (s. 102–103). To wzajemne otworzenie się kochanków skutkuje nieplanowanym przywiązaniem. Jak stwierdza Persefona:

Czego ja się spodziewałam? Nie zaliśmy się nawet przez tydzień, a ja nalegałam na ów układ, by odzyskać wolność. Ucieczka od zaręczyn z Zeusem do układu z Hadesem. To nie wolność. Wiedziałam o tym doskonale, ale mimo to oczy zaczęły mnie piec na myśl o tym, że wszystko się kiedyś skończy (s. 243).

Seks jest zatem jedyną opcją dla bohaterki: służy jej zarówno do zniechęcenia Zeusa, jak i do zatrzymania przy sobie Hadesa. Kobieta wpada w patriarchalną pułapkę, od której chciała uciec, powtarzając przy tym schemat

¹³ Co ciekawe, pobyt Persefony w domu Hadesa zbiega się z zimową porą roku – tak jak we wcześniejszych wersjach mitu.

postępowania swojej matki. Oddaje się mężczyznom nie tylko w wymiarze seksualnym, lecz także tworzy ich legendę, umacniając fallocentryczny system i wymieniając jedną metaforyczną złotą klatkę na drugą. Przypomina to zachowanie właściwe dla *do-me feminizmu*, w którym kobieta, przejmując język feminizmu, głosi, że uprawianie seksu z (w tym przypadku) wpływowymi i dominującymi mężczyznami w żaden sposób nie wpływa na ograniczanie jej niezależności.

Role Zeusa i Hadesa nie różnią się w perspektywie całej powieści. Obaj są uosobieniem cech, których bohaterki nie mają, żeby móc sprawować władzę – są władczy i niebezpieczni, silni i budzący respekt. Ich konflikt jest tak naprawdę fasadowy: właściwy spór toczy się pomiędzy Demetrą a Persefoną. Nie jest to tylko kwestia dojrzałości i walki o samostanowienie, lecz także o wpływy, co wynika ze ścierania się dwóch pokoleń. Jest to szczególnie widoczne w finale powieści. Persefona bardzo szybko porzuca marzenia związane z niezależnością i uwolnieniem się od Olimpu. Pojawiające się widmo wojny między wspierającymi Zeusa Trzynastoma a Hadesem skłania ją do interwencji u matki. Kobiety zakulisowo dochodzą do konsensusu: postanawiają zabić Zeusa za pomocą broni stereotypowo uznawanej za kobiecą, czyli trucizny (Robert, 2021/2022, s. 379). Miejsce na tronie ma zająć jego syn, Perseusz, który bierze za żonę Kallisto, najstarszą i najbardziej zbuntowaną córkę Demetry. Persefona zaś nakłania Hadesa do wzięcia czynnego udziału w życiu politycznym Olimpu i wspierania teściowej, bowiem para bierze ślub (s. 382–390).

W ten sposób historia zatacza (błędne) koło. Początkowo sygnalizowane wyzwolenie Persefony nie następuje: bohaterka powtarza postępowanie matki, ponieważ nie zna innego wzorca zachowań. Sygnalizowany wątek romantyczny mógłby zostać całkowicie zmarginalizowany, ponieważ główną rolę odgrywa tutaj konflikt na linii matka – córka/i, zaś mężczyźni zostali sprowadzeni do roli środków zapewniających przewagę i drogę do realizacji założonych celów. Demetra i Persefona wybierają tych mężczyzn, którzy najbardziej mogą wspomóc ich ambicje. Zeus i Hades to zdehumanizowane jednostki, które (re)prezentują władzę i (nie)zależność, luksus i splendor, o których tak marzą matka i córka (a finalnie wszystkie bohaterki, o czym świadczy postępowanie Kallisto). Bez męskich bohaterów nie są w stanie funkcjonować: bunt jest jedynie pozorny, mający na celu znalezienie odpowiedniego kandydata do wszczęcia „rewolucji”. To rękami mężczyzn kobiety chcą sprawować władzę, sprowadzając się jednocześnie do stereotypowej roli powabnej piękności, która uprzedmiotawia swoje ciało i rywalizuje na patriarchalnym rynku kobiet. Taki sposób reinterpretacji mitu o Demeter i Korze to nie tylko umacnianie fallocentrycznego modelu kulturowego poprzez rozwijanie pseudofeministycznych treści,

lecz także propagowanie szkodliwych wzorców toksycznie postrzeganej „dorobności”, która sprowadza się tylko do eksploracji swojej tożsamości seksualnej i do kwestii materialnych.

„Trzeba obalić bogów. Trzeba rozpętać chaos”¹⁴

Girl, Goddess, Queen autorstwa Bei Fitzgerald (2023) jest drugą z analizowanych (re)interpretacji mitu o Demeter i Korze-Persefonie. Jak zapowiadają recenzenci i recenzentki, powieść „wywraca do góry nogami wszystko, co wiemy o Persefonie i Hadesie” (skrzydełko przednie). W odróżnieniu od Katee Robert, ta autorka zdecydowała się na zachowanie wierności wobec wersji utrwalonej w kulturze, opierając swoją strategię „przepisania” fabuły opowieści na oddaniu głosu córce bogini urodzaju.

Główną bohaterką-narratorką jest Kore, stojąca na progu dojrzałości młoda bogini, której wyjątkową sytuację sankcjonuje fakt, iż jest potomkinią dwojga najpotężniejszych bóstw – Demeter i Zeusa. Fabuła utworu koncentruje się na jej przeżyciach związanych z koniecznością wyjścia za mąż. Przyszły narzeczony ma zostać wybrany na specjalnym „targu”, kiedy to Zeus ma rozważyć wszystkie złożone przez zalotników oferty i wybrać tego, który da (jemu) najwięcej za rękę córki. W tym przedsięwzięciu wspiera go siostra-partnerka, Demeter, która zaistniałą sytuację tłumaczy troską o dobro i przyszłość swojej potomkini. Kore, chcąc uniknąć zaaranżowanego mariażu, a jednocześnie nie mając w nikim oparcia i nie zaznajając zrozumienia, decyduje się uciec tam, gdzie nie sięga wzrok mieszkańców Olimpu – do krainy podziemi, królestwa mrocznego Hadesa, powszechnie uznanego przez olimpijskie towarzystwo za „prerażającego i odrażającego dziwaka” (Fitzgerald, 2023, s. 29). Dezercja młodej bogini implikuje ciąg wydarzeń i konsekwencji, z którymi będzie musiała się zmierzyć, jednocześnie próbując odnaleźć się w nowej sytuacji jako mieszkanka dworu Hadesa.

Podobnie jak w przypadku analizy powieści Robert, interesować mnie będą te sfery życia Kore, które stają się dla pisarki asumptem do stworzenia własnej (re)interpretacji mitu. Są to: relacja z rodzicami, związek z Hadesem oraz kwestie związane z jej samodzielnością (w przypadku retellingu Robert była to niezależność finansowa głównej bohaterki, tutaj zaś będzie to budząca się w niej moc bogini śmierci). Eksplorowanie przez Fitzgerald więzi rodzinnych jest dużą zmianą w stosunku do tego, co Robert zaprezentowała w *Neon*

¹⁴ Cytat z powieści *Girl, Goddess, Queen* (Fitzgerald, 2023, s. 475).

Gods. W *Girl Goddess, Queen* odnajdujemy (pozornie) pełną, niemalże stereotypową rodzinę z wyraźnie wyznaczonymi rolami dla każdego z jej członków i członkiń. Na jej czele stoi figura surowego ojca, którym jest Zeus, zaś kolejno umiejscowione są Demeter (jako matka) i Kore. Tak nakreślona hierarchia implikuje zależności między wymienionymi bohaterami, które stają się dla autorki asumptem do wpisania ich w problematykę prozy new adult.

Stosunek głównej bohaterki do jej rodziców jest bardzo silnie zaznaczony na przestrzeni całej powieści. Na pierwszy plan wysuwa się postać ojca, którego sama Kore opisuje w następujący sposób:

Jaki sens być bogiem, jeśli nie można nic zrobić z tym, co ludzie wyrządzają sobie nawzajem? Z drugiej strony mój ojciec najpierw zgwałcił Herę, a następnie zmusił ją do małżeństwa – rzekomo po to, by ocalić jej reputację. Myślę o tych wszystkich innych istotach, które skrzywdził: dziewczętach umykających tak szybko, jak tylko to potrafiły; o Prometeuszu przykutym do skały i sępie dzień w dzień wrywającym mu wnętrzności. Jaki sens być bogiem, jeśli to oznacza zło i ucieczkę od całego bólu tego świata? (Fitzgerald, 2023, s. 97–98).

Zeus zostaje przedstawiony jako nieznoszący sprzeciwu autokrata, który nie ma szacunku ani litości do żadnej istoty żywej, nawet tej, z którą łączą go więzy krwi. To zdobywca, prawdziwy hegemon hołdujący kulturze gwałtu – tej dosłownej, w ramach której jego ofiarami padają niewinne istoty, ale także metaforycznej, gdy jego celem jest zdobywanie kolejnych dominiów władzy i niszczenie przejawów jakiegokolwiek buntu. Ma to szczególne przełożenie na jego kreację jako ojca. Jest on stale nieobecny w życiu córki: bohaterka nie żywi do niego żadnych pozytywnych uczuć. Zeus jest dla niej (tylko) surowym władcą, którego trzeba się bać, ponieważ nadmierne zainteresowanie z jego strony może oznaczać jedynie kłopoty. Nawet sporadyczne wizyty ojca w domu Demeter przypominają prawdziwy spektakl uległości:

Posłusznie postępuję krok w tył, rozglądam się przy tym, podziwiając przygotowania poczynione na cześć Zeusa: połyskujące oliwą, nadziane fetą karczochy, suszona ciecierzycza [...]. Wszystko tylko na pokaz, ojciec nawet się nie poczęstuje. Poczyni kilka kąśliwych uwag, pokaże mi, gdzie moje miejsce, a potem ruszy dalej, by poświęcić uwagę swoim ulubionym dzieciom, zwłaszcza kobietom, które kiedyś mu je dadzą (s. 33).

Postać Zeusa ponownie jest pseudofeministyczną realizacją męskości hegemonicznej. Autorka przedstawia go nie tylko jako władcę absolutnego i obojętnego na swoje dzieci ojca, lecz także wypaczoną z ludzkich emocji jednostkę,

którą kieruje tylko zysk i popęd seksualny. Mężczyzna otwarcie mówi córce: „[...] życzę sobie, żebyś nigdy nie zapomniała, kto tutaj sprawuje władzę. Kiedy znajdziesz się na Olimpie i jak przystało na dobrą niewiastę stworzysz swojemu małżonkowi dom, masz pamiętać, że to ja cię tam umieściłem” (s. 35). Jednakże przywołanie takiej figury ojca jest konieczne do ukazania o wiele ważniejszej relacji w powieści: łączącej matkę i córkę.

Demeter, w odróżnieniu od brata-partnera, jest nieustannie obecna w życiu Kore: bogini urodzaju wręcz podporządkowuje całą swoją egzystencję wychowaniu pierworodnej, niemalże się w tym zatracając. Obie mieszkają na Sycylii, która miała być ośrodkiem kultu Demeter (Cosmopoulos, 2015, s. 71). Powieściowa wyspa jest otoczona czarami ochronnymi: matka Kore w ten sposób uniemożliwiła córce odwiedziny kogokolwiek ze świata zewnętrznego, ze szczególnym uwzględnieniem potencjalnych konkurentów o rękę dziewczyny (Fitzgerald, 2023, s. 17–18). Już sam ten fakt pozwala domniemywać, że Demeter jest matką nadopiekuńczą, która celowo ogranicza swoje dziecko poprzez odbieranie mu autonomii, twierdząc, iż sama wie, co jest dla niego najlepsze. Podkreślają to także inne sytuacje opisane w powieści. Do najwyrazistszych z nich należą te związane z podstawowymi czynnościami wykonywanymi przez młodą dziewczynę – wyborem stroju i fryzury:

- Demeter, czy na pewno chcesz, żeby te włosy były tak ulizane? Teraz w modzie są swobodniejsze uczesania – mówi Cyane. [...]
- Swobodniejsze? – obrusza się, co było do przewidzenia. – A cóż by to o niej mówiło? Ach nie, najlepsza jest tradycyjna fryzura. Nada jej piękny, lecz zarazem dziewiczy wygląd. I o to właśnie chodzi.
- No, jasne. Bez dziewiczego wyglądu zalotnicy nie będą wiedzieli, że dziewczyna [...], która całe swoje życie spędziła na opustoszałej wyspie, zachowała cnotę!
- Nie dzisiaj, moja Kore – mówi matka i znowu wzdycha [...]. Rozczarowuję ją, chociaż przystałam na największe ze wszystkich stawianych wobec mnie żądań (s. 14–15).

Czesanie włosów przez matkę (a zwłaszcza jej decydujący głos w kwestii wyboru stylu ich upięcia) otwiera wiele możliwości interpretacji. Zastanawiająca jest już sama ich symbolika. Jak zauważa Anna Figiel (2017), włosy „zadbane, uczesane, ufryzowane zgodnie z regułami przyjętymi w określonej kulturze – przedstawiają świat cywilizowany” (s. 125). Czynność wykonywana przez Demeter jest zatem nie tyle zwykłym zabiegiem pielęgnacyjnym, co próbą dostosowania wyglądu córki do patriarchalnych standardów. Jak sama zauważa, „tradycyjna” fryzura jest najlepszą opcją, ponieważ realizuje utarty kulturowo schemat: dopracowany wygląd młodej kobiety, wpisujący się w obowiązujący

kanon urody, czyni ją atrakcyjną w oczach mężczyzn, wartą uwagi w perspektywie małżeństwa. Gdyby uczesanie było swobodniejsze, potencjalni zalotnicy mogliby ją postrzegać jako frywolną, niepoważną i w konsekwencji – „ prostytutkę” (s. 126). Podobnie jest w przypadku wybranej garderoby:

Wyglądałam na sobie tę śmieszłą suknię, którą matka kazała mi włożyć: okropieństwo z jedwabiu koloru lila, tak udrapowane, żeby uwydatnić znajdujące się w ofercie ciało i zasłonić tyle, ile nakazuje skromność. Nie strój, lecz opakowanie towaru. [...] jakby stworzona została specjalnie po to, by mi uniemożliwić ucieczkę (Fitzgerald, 2023, s. 16).

Ponownie pojawiają się tutaj symboliczne elementy: zarówno sam materiał, z którego wykonana jest kreacja Kore, jak i jego kolor. Jedwab to synonim luksusu, dostojności i elegancji. Podobnie jest w przypadku barw w odcieniach liliowego (Yarwood, 1975, s. 24) – podkreślają szyk i pozycję społeczną dziewczyny, które wynikają z tytułu bycia córką władcy bogów.

W obu przypadkach uwidacznia się główny cel Demeter, którym jest „wystawienie” córki na matrymonialnym „targu”. Kore staje się dosłownym towarem: matka tłamsi jej osobowość i charakter, marginalizuje jej potrzeby i indywidualność na rzecz uczynienia z niej spełnienia patriarchalnych standardów. Kobieta tłumaczy pierwotnej konieczności wyjścia za męża:

– Kore. Powiem to tylko raz [...]. Kocham cię, córeczko, ale nie masz mocy. Istnieją bogowie niewysłowienie potężni, a tobie Zeus dał kwiaty. Czy ich płatki zapewnią ci bezpieczeństwo? Nie jesteśmy takie same. Ja wywodzę się z pierwszego pokolenia bogów [...]. Dla ciebie jedyny sposób, by zdobyć większą władzę i wywalczyć sobie miejsce w tym świecie, to znaleźć się u boku potężnego boga i połączyć się z nim węzłem małżeńskim. Wtedy dopiero będą się ciebie lękać, jego i ciebie. Zrozumiałaś? (Fitzgerald, 2023, s. 19–20).

Relacje z matką opierają się zatem na podobnym schemacie co w pierwszej analizowanej powieści. Demeter nie jest wprawdzie zimną, okrutną i egoistyczną monstrą z najgorszych koszmarów (Mrozik, 2012, s. 198), ale również nie jest przyjaciółką i wsparciem dla swojej córki. Jej postępowanie to (ponownie) „trenowanie” ciała Kore tylko po to, żeby ta osiągnęła wysokie notowania na matrymonialnej „gieldzie”. Takie zachowanie każe ją postrzegać jako nie tyle sojuszniczkę patriarchalnego systemu, ile jego ofiarę. Kobieta popada w tzw. kompleks Demeter, co oznacza, że umieszcza siebie w centrum uwagi, a gdy dziecko próbuje się wyzwolić spod kontroli matki, ta stosuje szantaż oraz manipulację (Dudek, Jaszewska, 2013, s. 82). Bogini, jawnie przerażona perspektywą

dojrzewania swojej córki, chce je opóźnić i przede wszystkim „rozegrać” na własnych warunkach: rodzicielka zmusza pierworodną do dziewictwa i więzi ją w dziecięcym stanie świadomości. Demeter zaznaczyła swoją obecność także podczas amfidormii¹⁵ głównej bohaterki – podczas tej ceremonii Kore nie tylko zadebiutowała na salonach olimpijskiej socjety, lecz także oficjalnie ojciec nadał jej imię i dominium, którym miała się opiekować:

– Stanie się zatem boginią kwiatów.

Aż otwarłam usta ze zdumienia, a palce mojej matki znów się zacisnęły niczym imadło, utrzymując mnie w bezruchu. Znała mnie doskonale, wiedziała więc, że mało brakuje, bym podniosła krzyk, a mój gniew wzmagał jedynie pomieszenie, jakiego doznałam, żądając tak wiele i otrzymując tak mało. Wszystkie moje nadzieje, wszystkie moje wygórowane ambicje legły w gruzach. Trzymałam jednak buzię na kłódkę, tylko zaciskałam pięści skryte w fałdach tuniki. Mój gniew nie był wart tego, by się sprzeciwić królowi bogów (Fitzgerald, 2023, s. 12–13).

Wymowy tej sytuacji dodaje także nadane jej wówczas imię – Kore, które w języku greckim (*korē*) oznacza młodą i niedojrzałą dziewczyn(k)ę (Kopaliński, 1995, s. 338–339). W ten sposób nie tylko Zeus ogranicza córkę, dosłownie wtłaczając ją w rolę istoty naiwnej, a przez to niedojrzalej i niezdolnej do sprawowania władzy/opieki nad jakąkolwiek sferą świata, lecz przejawia się to także w zachowaniu matki. Kobieta celowo powstrzymuje dziewczynę przed jawnym protestem przeciwko ojcowskiej woli poprzez wymowne zaciśnięcie dłoni na jej ramieniu. Interpretacja tego gestu może być dwojaka. Z jednej strony nic nie wskazuje na to, aby Demeter była (w tym momencie) patriarchalną nadzorczynią, której główną misją ma być egzekwowanie od córki uległości wobec rozkazów ojca. Wręcz przeciwnie: jawi się tutaj jako doświadczona i świadoma tego, że kobieta ma niewielkie szanse w bezpośrednim starciu z męskim gniewem. Wydaje się kimś w rodzaju mędrzyni, która nakazuje powściągliwość i rozważę w postępowaniu, kalkulację i późniejsze przełożenie odgórnie narzuconej woli na swoją korzyść. Tak rozumiana troska matki byłaby czymś ważnym dla stojącej u progu samodzielności córki. Z drugiej strony pozorność gestu Demeter i jej wcześniejsze postępowanie skłaniają do stwierdzenia, iż całkowicie nieświadomie jest podporządkowana woli Zeusa, wręcz stanowi jej przedłużenie.

Przedstawiona sytuacja życiowa Kore wymaga od niej podjęcia zdecydowanych kroków w celu ratowania swojej niezależności. Dziewczyna nie chce

¹⁵ Było to uroczyste święto obchodzone piątego lub siódmego dnia po porodzie, podczas którego witano i wprowadzano do rodziny nowo narodzonego, a dzieciom z biedniejszych rodzin nadawano imiona (Golden, 1990, s. 73–78).

być środkiem do realizacji wizji ojca i matki, w której ma odgrywać rolę posłusznej i uległej żony wobec wybranego przez nich męża. Widmo tego patriarchalnego fatum skłania ją do działania. Kore nie tyle łamie, tak dobrze znany z mitu, zakaz matki, ile sama próbuje znaleźć dla siebie alternatywę. Dziewczyna stwarza kwiat – asfodela: „[...] wybieram największy i najpiękniejszy kwiat. Jest wspaniały, jego płatki jak z kości słoniowej są perfekcyjnie niedoskonałe [...]. Wyrywam go z ziemi, rozdieram palcami. – Hadesie – wołam. – Musimy porozmawiać” (Fitzgerald, 2023, s. 39–40). Gest Kore to jawny bunt: indywidualny wybór i konieczność poddania się procesowi już nie tyle dojrzewania, ile uwolnienia się spod rodzicielskiego nadzoru, a także zaznaczenie roli swojego „ja”. W tym geście wyraża się siła i autonomia młodej kobiety, która koniecznie chce przełamać schemat podtrzymywany przez rodziców. Metaforyczna podróż do podziemi, do swojej ukrytej (w tym przypadku także ograniczonej i tłamszonej) tożsamości, to bunt przeciwko kontroli i nadmiernej matczynej opiece. Stanowi on istotny element kształtowania się dojrzałej kobiecości bohaterki, co z kolei umożliwia jej wejście w interakcję z męskim światem (Dudek, Jaszewska, 2013, s. 81), którego przedstawicielem jest pierwszy nowo poznany mężczyzna – Hades.

Jak dowiadujemy się z powieści, Hades „urodził się w trakcie wojny [tytanów], podobnie jak [Kore]. A potem nic, aż do końca zmagają, kiedy jeszcze jako dziecko otrzymał koronę piekieł, został królem podziemnego świata” (Fitzgerald, 2023, s. 56). Takie skonfrontowanie dwojga równolatków, zmagających się z traumami z przeszłości, jest kolejnym wątkiem często poruszonym w prozie new adult. Początkowo dziewczyna jest nieufna wobec brata ojca, jednakże bohaterowie otwierają się na siebie i zaczynają wyjawiać dręczące ich tajemnice i problemy.

Władca podziemi jest zaprzeczeniem obrazu mężczyzny, który został wpojony Kore przez matkę. To wewnętrznie skonfliktowany i strauumatyzowany człowiek, dodatkowo mierzący się (podobnie jak Kore) z nieustanną ingerencją Zeusa w nie tylko swoje prywatne życie, lecz także rządy w królestwie. Ponownie pojawia się tutaj zagadnienie konfliktu między mężczyznami, a właściwie strach Hadesa przed hegemonią starszego brata i wynikającym z niego widmem wykluczenia. W ten sposób autorka dekonstruuje toksyczną męskość, której uosobieniem jest władca Olimpu. Przejawia się to głównie w zmianie zainteresowań Hadesa na kojarzone z zajęciami stereotypowo kobiecymi: bohaterka gobeliny, maluje obrazy i tworzy poezję (s. 163–171), a także szyje – przygotowuje nawet suknię ślubną swojej żonie (s. 278). Jest również biseksualny (s. 251), co dodatkowo podkreśla jego „niemęskość”. Sama Kore dochodzi do konkluzji: „Hades byłby idealną córką. Chociaż to tylko żarcik, który sama

sobie w duchu opowiadam, ta myśl mnie otrzeźwia. Matka tak naprawdę tylko czegoś takiego ode mnie chciała” (s. 171). Lęk przed marginalizacją i detronizacją zmusza Hadesa do ukrywania swojej prawdziwej natury. Jak sam wyjawia: „[...] gdyby Zeus się dowiedział o moich poczynaniach, przekonał się, że nie jestem heroicznym okazem męskiej siły, za jakiego mnie dotąd uważał, a więc nie stanowią zagrożenia w sposób, w jaki tylko mężczyzna może [...] odebrać mi koronę” (s. 165). Władca podziemi jest zatem, w odróżnieniu od zarówno Zeusa, jak i bohaterów powieści Robert, przedstawicielem męskości podporządkowanej, która odnosi się do „specyficznych relacji płciowych w grupie mężczyzn, opartych na dominacji/podporządkowaniu” (Connell, 2005, s. 78). Nie jest on wprawdzie całkowicie zależny od Zeusa, ponieważ zachowuje swoją autonomię jako władca, jednakże musi wpasowywać się w narzucane przez brata wzorce męskości, aby utrzymać tron i nie zniszczyć swojej pozycji.

Hades to słaby mężczyzna, który kłamstwem i celowo wykreowanym wizerunkiem mrocznego bóstwa śmierci rekompensuje sobie własne kompleksy. Sojuzniczką w jego sprawie staje się także sama Kore. Bohaterka zgadza się na rozpuszczenie plotki, jakoby to Hades miał ją uprowadzić i pojąć za żonę, a ona, całkowicie nieświadoma i posłuszna, nie protestowała i zgodziła się na dyktowane przez niego warunki. Jednakże dziewczyna zdaje sobie sprawę, że oszustwo, na które przystała dla dobra Hadesa, staje się prawdą: „[...] żeby móc tu zostać, zrezygnowałabym z wolności, porzuciłabym wszelkie marzenia o ponownym zobaczeniu Sycylii. Zrezygnowałabym nawet z szansy na pogodzenie z matką” (Fitzgerald, 2023, s. 219). Powtarzająca się tutaj rezygnacja z własnej podmiotowości i tożsamości przybiera symboliczny wymiar: Kore nie tylko godzi się na ślub i zostanie władczynią piekła, lecz także przyjmuje od męża nowe imię – odtąd ma być znana jako Persefona, bogini śmierci (s. 188). Wszystko ma odbyć się w symbolicznym dniu przesilenia jesiennego (s. 237). To bardzo jasne zakomunikowanie faktu, że córka staje się dojrzałą kobietą, a matka nie sprawuje już nad nią pieczy: Hades celowo wyznacza taką datę ceremonii, kiedy moce Demeter są najsłabsze (Rajchel, 2023, s. 19–39), a on sam manifestuje w ten sposób swoją władzę nad przyszłą żoną i marginalizuje rolę matki w jej życiu. Zachowanie boga śmierci można także odebrać jak akt tchórzostwa: mężczyzna boi się ewentualnej interwencji przyszłej teściowej, więc postanawia zminimalizować ryzyko i wybrać taki moment, w którym bogini nie będzie w pełni sił.

To symboliczne przejście z jednej metaforycznej klatki do drugiej jest ceną, którą (ponownie) musi zapłacić główna bohaterka za pozorną (nie)zależność. Oczywiście w kreacji Hadesa widoczny jest brak dążenia do hegemonii i podporządkowywania sobie świata i innych istot. Mężczyzna nie jest tym, który

zmuszałby Kore do czegokolwiek – łącząca ich relacja ma charakter partnerski, jest także motywowana wspólnym celem: ucieczką przed tyranią Zeusa. Przejawia się także w sferze eksplorowania seksualności, tak ważnej w prozie new adult. Bohaterowie jedynie wyznają sobie własne przemyślenia na temat seksu, przełamują tabu: seks nie jawi się tutaj jako konieczny w perspektywie rodzaje się uczucia. Symboliczna jest w tym przypadku scena, kiedy nowożeńcy symulują stosunek w trakcie nocy poślubnej, tylko po to, żeby wypaść „przekonująco” przed rodziną i gośćmi (Fitzgerald, 2023, s. 319).

Kore, choć początkowo jest sceptycznie nastawiona do perspektywy zamążpójścia, zakochuje się w władcy podziemi i nie chce opuszczać nowego domu – dziewczyna dobrowolnie rezygnuje z dalszej walki o własną podmiotowość, przyjmując to, co od samego początku próbowała wpoić jej matka – że mąż i małżeństwo są dla niej jedyną alternatywą. Postacią, która podważa taki stan rzeczy, jest Hekate. Bogini jest przeciwna małżeństwu Persefony z Hadesem i otwarcie nazywa to błędem: „– Jest dodatkiem – rzuca Hekate. – Kochasz go? To masz szczęście. Ale ukrywasz swoją moc za jego plecami, a mogłabyś zostać władczynią tego królestwa bez jego udziału, moc płynąca w twoich żyłach oznacza, że mogłabyś je sobie po prostu wziąć” (Fitzgerald, 2023, s. 312). Słowa te są istotne ze względu na fakt, że autorka decyduje się na eksplorowanie symboliki związanej z tzw. triadą bogiń. Kore-Persefona stanowiłaby w takim ujęciu ukoronowanie kobiecej mocy: Hekate, jako starucha, zainicjowała walkę o niezależność, kontynuować ją miała Demeter – matka – ale zawiodła, ulegając Zeusowi, a córka (Persefona) ma stanowić spełnienie obietnicy kobiecej (r)ewolucji. Jest to także bezpośrednie odwołanie do symboliki nowego imienia głównej bohaterki – Persefona, imię wywodzące się od *phero* i *phonos*, miało oznaczać tę, która przynosi zagładę (Graves, 1955/1992, s. 94). Hekate, snując przed Persefoną wizję nieograniczonej władzy i ostatecznego końca krzywd wyrządzanych przez Zeusa, próbuje zachęcić ją do otwartej walki z patriachatem.

Małżeństwo ponownie jest prezentowane jako nie tyle przestarzałe, ile przede wszystkim ograniczające (samo)rozwój kobiet, mężczyźni zaś są odczłowieczani. W swojej wizji Hekate przypisuje im tylko jedną rolę – oprawców, z którymi trzeba bardzo radykalnie skończyć: poprzez otwartą walkę i ich anihilację. Persefona jest jej tylko potrzebna do dokonania przewrotu i przejęcia władzy. Bogini ciemności i czarów, wbrew pierwotnej wersji mitu (Graves, 1955/1992, s. 90–92), nie wyraża chęci niesienia pomocy. Brak tutaj troski o bohaterkę czy jej relację z matką. To postać zaślepiona żądzą obalenia Zeusa. Co ciekawe, Persefona, choć świadoma swojej siły, postanawia ją ukryć i żyć tak, jak zaplanowali to z Hadesem. Ta symboliczna rezygnacja z krwawej zemsty

może być interpretowana w dwojaki sposób. Z jednej strony – to wyraz dojrzałości bohaterki. Kobieta, w odróżnieniu od swojej imienniczki z *Neon Gods*, nie chce odpłacać za krzywdę krzywdą, kontynuować pseudofeministycznej walki o dominację jednej płci nad drugą. W jej miejsce bohaterka próbuje odbudować relację z matką, pogodzić się z nią i wyjaśnić, dlaczego postąpiła wbrew jej woli. Z drugiej strony – podporządkowanie się wizji i kłamstwu, które Persefona z Hadesem rozpuścili wśród mieszkańców Olimpu, to wyraz jej słabości. Bohaterka w kluczowym momencie walki o swoją autonomię dobrowolnie z niej rezygnuje na rzecz życia w cieniu męża i dalsze kultywowanie jego fałszywej legendy, w której to on jest mrocznym władcą, a ona bierną obserwatorką i nagrodą, którą udało się zdobyć mężczyźnie.

Spotkanie Kore-Persefony z Demeter, pełne bliskości i wzajemnej tęsknoty, jest zwieńczeniem procesu formowania się kobiecej tożsamości, o której wspominała Irigaray (1984, s. 86–87): każda kobieta musi „pogrzebać” w sobie metaforyczną córkę, aby dojrzeć i nie tyle stać się matką, co zrozumieć perspektywę swojej rodzicielki. Według brytyjskiej psychoanalityczki Nini Herman (1989, s. 155) lojalność Persefony jest odtąd podzielona między jej męża i matkę. Pojednanie Demeter i Persefony wymaga przemiany zarówno matki, jak i córki. Pierwsza musi „przezwyciężyć swój gniew i smutek; Persefona musi powrócić – inna, ale wciąż taka sama” (Chesler, 2002, s. 181). Symboliczne powroty Kore-Persefony do matki to nie tylko próba wytłumaczenia pór roku – to obraz kobiecej natury, ciągłej zmiany i związanego z tym cyklu życia. Podkreśla to Karl Kerényi (1962/2014), według którego Persefona „schodzi do podziemi”: umiera, ale „rodzi się na nowo” (s. 60–63). Phyllis Chesler (2002, s. 181–182) upatruje w niej także starożytnej wersji Jezusa Chrystusa, którego ofiara ma zmienić zastaną rzeczywistość.

Demeter i Persefona, matka i córka, są zarazem rozdzielone i złączone. Jednakże najistotniejsza jest perspektywa Kore-Persefony. Główna bohaterka powieści, mierząc się z nadopiekuńczością matki, rozpoczyna proces swojego dojrzewania do kobiecości. Stworzenie przez nią asfodela i późniejsze zerwanie go jest symbolicznym wyrwaniem się z kręgu bezpieczeństwa, który utworzyła Demeter. Bunt jest konieczny, żeby móc rozpocząć nowy etap w życiu – i to na własnych zasadach, a nie na tych, które narzucają inni.

Fitzgerald optymistycznie podsumowuje swój retelling, kreśląc przed czytelnikami i czytelniczkami czułą – choć pełną bólu i gniewu – opowieść o kobietach, które nie tylko pokonują przeciwności losu, lecz także odnajdują siebie. Dominująca tutaj walka płci, uciemnienie kobiet i ich życie w cieniu patriarchalnego Olimpu zostają zrównoważone przez brak eksplorowania kobiecej zemsty i próbę udowodnienia, że łączące je więzi przetrwają niejeden kryzys.

Podsumowanie

Irigaray (1977/2010), mówiąc o strategii „przepisywania” mitologii, podkreślała, że jeśli „nie przestaniemy mówić w tym samym języku, powtarzać będziemy w kółko tę samą opowieść, bez końca rozpoczynając snucie tych samych historii” (s. 173). Słowa te znajdują odbicie w analizowanych przeze mnie powieściach Robert i Fitzgerald. W przypadku tych retellingów główną motywacją pisarek było wypełnienie „białych plam”, czyli uzupełnienie historii, która dotąd była opowiadana głównie z patriarchalnej perspektywy. Te rewizjonistyczne tendencje legły u podstaw wyboru (re)interpretowanego mitu o Demeter i Korze. Decyzja o opowiedzeniu „na nowo” opowieści o uprowadzeniu córki bogini urodzaju może wydawać się zaskakująca: jak podkreślają badacze i badaczki, mit ten jest jednym z najbardziej optymistycznych dla kobiet, ponieważ przedstawia ich walkę z patriachatem, która kończy się korzystnym dla wszystkich kompromisem (de Carlo, 2020, s. 68). Jednakże przywołanym pisarkom przyświecał inny cel przy odtwarzaniu losów Kory-Persefony.

Głównym kryterium, które zadecydowało o „przepisaniu” tej historii, była próba podważenia dominującej w micie narracji rozpaczającej matki i oddanie głosu córce. Obie pisarki przedstawiły Korę-Persefonę jako postać symboliczną. Ta początkowo niewinna i uległa bohaterka nagle decyduje się podjąć walkę o swoją autonomię na trzech płaszczyznach: ograniczającej relacji z matką (i ojcem, w przypadku powieści Fitzgerald), pierwszych kontaktów z mężczyznami „z zewnątrz” (Hades) oraz kwestii związanych z samodzielnością (pojawiające się wątki finansowe oraz magiczne). Takie ukształtowanie fabuły powieści wpisuje się w założenia prozy new adult, gdzie celebrowane jest dążenie bohaterów do niezależności i „prawdziwej” dorosłości (obejmującej takie problemy jak: odejście z domu, pierwsza praca, problemy finansowe, relacje z rówieśnikami, popadanie w traumy/nałogi i wychodzenie z nich itp.). Jednakże obie autorki zajmują różne stanowiska w (re)interpretowaniu losów Kory-Persefony.

Robert zdecydowała się przenieść mityczny Olimp w współczesne realia. Świat greckich bogów staje się światem celebrytów i bezwzględnych polityków, którzy dążą tylko do umacniania swojej pozycji i zdobycia jak największej sławy. Ucieczka głównej bohaterki to zatem nie tylko próba poradzenia sobie z toksyczną rodzicielką i perspektywą niechcianego małżeństwa, lecz także odcięcie się od świata mediów społecznościowych, życia „na świeczniku”. Bohaterka prozy Robert to dorosła, prawie 25-letnia kobieta, która etap dojrzewania ma już za sobą (co może symbolizować już sama zmiana imienia – od samego początku jest Persefoną). Brak tutaj zatem eksploracji własnej tożsamości, konfrontowania się z własnymi problemami. Autorka kreśli przed czytelnikami

historię pseudofeministycznie pojmowanej zemsty, gdzie rola kobiety sprowadza się tylko do znalezienia odpowiedniego mężczyzny, którego można wykorzystać jako potencjalną broń w walce o wpływy.

W swojej powieści Fitzgerald nie odeszła tak daleko od pierwotnej wersji mitu. Opowiadana przez nią historia zawiera te same wydarzenia, które zostały utrwalone w kulturze. Autorka zdecydowała się przede wszystkim na zmianę osoby narratora, oddając głos Kore (później Persefonie) i pozwalając tym samym bohaterce na przedstawienie swojej wersji wydarzeń. Córka bogini urodzaju odkrywa przed czytelniczkami i czytelnikami główny powód swojego zniknięcia i związane z nim kłamstwo, na którego rozpowszechnienie zdecydowała się wraz ze swoim partnerem, Hadesem, żeby móc zachować pokój pomiędzy Olimpem a jej nowym domem – krainą umarłych. Na przestrzeni akcji utworu pisarka eksploruje wątki właściwe dla prozy new adult: trudne i ograniczające relacje z rodzicami (za wszelką cenę chcącymi stłamsić indywidualność córki na rzecz realizacji własnej wizji jej życia), pierwsze kontakty z płcią przeciwną i budowanie związku opartego na partnerstwie. Pojawiająca się tutaj możliwość dokonania zemsty na patriarchalnym Olimpie zostaje zanegowana: Kore-Persefona rezygnuje z walki o władzę na rzecz zbudowania swojego życia od nowa, już u boku męża.

Obie autorki, podejmując próbę wykreowania Kory-Persefony jako silnej i niezależnej bohaterki, popadają w tendencje pop- i pseudofeministyczne. Pisarki, poprzez nadmierne akcentowanie (nie)zależności swoich bohaterek od mężczyzn, przy jednoczesnej dehumanizacji tych drugich i braku pozytywnej relacji z rodziną (w przypadku powieści Robert), umacniają fallocentryczny model kulturowy, w którym jedyna droga do samorealizacji kobiety wiedzie przez małżeństwo, seks i zemstę. Mimo to analizowane retellingi są dowodami na to, że mity greckie zachowują nieustanną zdolność do palingenezy, czyli „odradzania się” w (pop)kulturze i przyjmowania różnych funkcji – w tym przypadku prozy new adult.

Bibliografia

- Araszkievicz, A. (2001). Czarny ład czarnego kontynentu. Relacja matka-córka w ujęciu Luce Irigaray. W: M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak (red.), *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin* (s. 671–705). Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- Beckett, L. S. (2009). *Crossover fiction: Global and historical perspectives*. Routledge.
- Bell, E. R. (1991). *Women of classical mythology: A biographical dictionary*. ABC-CLIO.

- Borkowska, G. (1996). *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. IBL PAN.
- Całek, A. (2017). Retelling w literaturze fantasy. Od renarracji do metafikcji. W: M. M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiewicz (red.), *Tekstowe światy fantastyki* (s. 45–66). Prymat, Mariusz Śliwowski.
- Cartwright, M. (2015, 16 kwietnia). Siren. *World History Encyclopedia*. Pobrane 10 kwietnia 2024 z: <https://www.worldhistory.org/Siren/>.
- Chappell, B. (2012, 10 września). Would you read novels aimed at ‘new adults’?. *The Guardian*. Pobrane 30 marca 2024 z: <https://www.theguardian.com/books/2012/sep/10/new-adult-fiction>.
- Chesler, P. (2002). *Woman’s inhumanity to woman*. Lawrence Hill Books.
- Cielemęcka, O. (2014). Czas feminizmu. W: P. Chudzicka-Dudzik, E. Durys (red.), *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze* (s. 27–40). Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych UŁ.
- Clair, S. (2019). *A touch of darkness*. LYX.
- Connell, R. (2005). *Masculinities*. Polity.
- Cosmopoulos B. M. (2015). *Bronze age Eleusis and the origins of the Eleusinian mysteries*. Cambridge University Press.
- Daly, M. (1978). *Gyn/ecology: The metaethics of radical feminism*. The Women’s Press.
- de Carlo, A. (2020). Arachne, Atena i ich córki. Strategia pajęczycy we współczesnej polskiej literaturze kobiecej. W: A. Amenta, K. Jaworska (red.), *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy. Polskie pisarki współczesne wobec mitów* (s. 65–82). IBL PAN.
- Duda, M. (2022). Męskość, mężczyźni i ich sojusznictwo z kobietami. *Świat Problemów*, 4, 17–19.
- Dudek, Z., Jaszewska, M. (2013). *Psychologia mitów greckich. Prawda symboli i archetypów*. Eneteia.
- Figiel, A. (2017). Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej. *Zeszyty Wiejskie*, 23, 125–137. <https://doi.org/10.18778/1506-6541.23.08>.
- Fitzgerald, B. (2023). *Girl, goddess, queen* (S. Kroszczyński, tłum.). Jaguar. (wyd. oryg. 2023).
- Gantz, T. (1996). *Early Greek myth: A guide to literary and artistic sources*. Johns Hopkins University Press.
- Głos, M. (2023). Kto uratuje Ariadnę? Palingeneza kreteńskiego mitu w popfeministycznych retellingach (na przykładzie *Pani Labiryntu* Magdy Knedler i *Ariadny* Jennifer Saint). *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 66(1), 247–259. <https://doi.org/10.26485/ZRL/2023/66.1/18>.
- Golden, M. (1990). *Children and childhood in classical Athens*. Johns Hopkins.
- Graves, R. (1992). *Mity greckie* (H. Krzeczkowski, tłum.). PIW. (wyd. oryg. 1955).
- Gromkowska-Melosik, A. (2010). Power Girl i kontrowersje wokół (pop)kulturowej emancypacji kobiet współczesnych. W: A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik (red.), *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe* (s. 205–230). Impuls.

- Hastings, H., Hastings, E. (2020). *Hades and Persephone: Curse of the golden arrow*. Heidi Hastings.
- Heilbrun, C. (1990). *Hamlet's mother and other women*. Columbia University Press.
- Herman, N. (1989). *Too long a child: The mother-daughter dyad*. Free Association Books.
- Hezjod. (1999). *Narodziny bogów (Theogonia)* (J. Łanowski, tłum.). Prószyński i S-ka. (wyd. oryg. ok. 730–700 p.n.e.).
- Irigaray, L. (1984). *Éthique de la différence sexuelle*. Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (2003). *Rynek kobiet* (A. Araszkiwicz, tłum.). *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, 1(3), 15–30. (wyd. oryg. 1977).
- Irigaray, L. (2010). *Ta płćć (jedną) płćć niebędąca* (S. Królak, tłum.). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 1977).
- Jagernath J., Nupen M. D. (2022). Pseudo-feminism vs feminism – is pseudo-feminism shattering the work of feminists?. *Proceedings of The Global Conference on Women's Studies*, 1, 60–73. <https://doi.org/10.33422/womensconf.v1i1.22>.
- Jaworska, K. (2020). Penelopa i inne mityczne tkaczki i przędzarki w twórczości polskich poetek. W: A. Amenta, K. Jaworska (red.), *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy*. *Polskie pisarki współczesne wobec mitów* (s. 45–64). IBL PAN.
- Kapusta, A. (2012). *Gry w kulturę. Gry w mit*. Wydawnictwo UJ.
- Kaufman, L. (2012, 21 grudnia). Beyond wizards and vampires, to sex. *The New York Times*. Pobrane 10 sierpnia 2024 z: https://www.nytimes.com/2012/12/22/books/young-adult-authors-add-steami-ness-to-their-tales.html?_r=0.
- Kerényi, K. (2014). *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki* (I. Kania, tłum.). Homini. (wyd. oryg. 1962).
- Kinser, A. E. (2004). Negotiating spaces for/through third-wave feminism. *NWSA Journal*, 16(3), 124–153.
- Kopaliński, W. (1995). *Encyklopedia „drugiej płci”*. Rytm.
- Kostecka, W. (2022). Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych. *Filoteknos*, 12, 217–243. <https://doi.org/10.23817/filotek.12-14>.
- Lasoń-Kochańska, G. (2004). Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu. *Słupskie Prace Filologiczne*, 3, 173–182.
- Lincoln, B. (1979). The rape of Persephone: A Greek scenario of women's initiation. *The Harvard Theological Review*, 72(3/4), 223–235.
- Ludwiczak, B. (2012). *Mitologia Greków i Rzymian*. Greg.
- Magoska-Suchar, M. (2024). *Hades. Król Podziemia*. M. Suchar.
- Miller, N. K. (2006). *Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka* (K. Kłosińska, K. Kłosiński, tłum.). W: A. Burzyńska, M. P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia* (s. 487–513). Znak. (wyd. oryg. 1986).

- Mrozik, A. (2012). *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce 1989 roku*. IBL PAN.
- Negra, D., Tasker, Y. (2007). Introduction: Feminist politics and postfeminist culture. W: D. Negra, Y. Tasker (red.), *Interrogating postfeminism: Gender and the politics of popular culture* (s. 1–26). Duke University Press.
- Omonua, L. A., Akpor, E. D., Olley, W. O. (2023). Mass media coverage of women and gender inequality. *African Journal of Social Sciences and Humanities Research*, 6(4), 150–165. <https://doi.org/10.52589/AJSSHR-FDL6SNQ3>.
- Podogrocka, P. (2018). Ideologia na sprzedaż? Popfeminizm jako strategia wspierania konsumpcji. W: P. Szymczyk, M. Maciąg (red.), *Społeczno-ekonomiczne aspekty życia w XXI wieku* (s. 60–70). WN Tygiel.
- Rackham, D. (2023). *Apocrypha of era: A spicy Hades and Persephone romance*. B.w.
- Rajchel, D. (2023). *Mabon. Rytuały, przepisy i zaklęcia na równonoc jesienną* (E. Niedzielska, tłum.). Wydawnictwo KobiECE. (wyd. oryg. 2015).
- Rhodes, C. (2022). *Dead of spring: A Hades and Persephone retelling*. National Library of New Zealand.
- Richardson, N. J. (red.). (1979). *The Homeric hymn to Demeter*. Princeton University Press.
- Robert, K. (2022). *Neon Gods* (M. Mortka, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2021).
- Rose, M. (2020). *Hades and Persephone*. B.w.
- Rudzka, Z. (red.). (2022). *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet*. Agora.
- Rune, A., Rose, J. (2023). *The mistress and the renowned: A Hades and Persephone retelling*. Rose and Star.
- Rzymowska, L. (2001). „Piersi fiołkami pachnące”. Kwiaty w mitach i języku dawnej Grecji. *Język a Kultura*, 16, 55–66.
- Shalit R. (1998, 6 kwietnia). Canny and Lacy: Ally, Dharma, Ronnie, and the betrayal of postfeminism. *The New Republic*, 27–32.
- Siwor, D. (2019). *Tropy mitu i rytuału. O polskiej prozie współczesnej – nie tylko najnowszej*. Wydawnictwo UJ.
- Szczuka, K. (2001). *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. eFKa.
- Weigle, M. (1982). *Spiders and spinsters: Women and mythology*. University of New Mexico.
- Wetta, M. (2013, wrzesień). What is new adult fiction, anyway?. *Ebsco*. Pobrane 10 sierpnia 2014 z: <https://web.archive.org/web/20131103012241/https://www.ebsco-host.com/novelist/novelist-special/what-is-new-adult-fiction-anyway>.
- Wilde, A. (2021). *Hades and Persephone*. B.w.
- Yarwood, D. (1975). *European costume: 4000 years of fashion*. Crown Publishers.
- Zajko, V. (2006). Introduction. W: V. Zajko, M. Leonard (red.), *Laughing with Medusa: Classical myth and feminist thought* (s. 1–17). Oxford University Press.