
Stranger Things, czyli kobiety i potwory

Mikołaj Marcela

TEKSTY DRUGIE 2018, NR 5, S. 257–275

DOI: 10.18318/td.2018.5.15

Potworna kobiecość

Barbara Creed w jednym ze swoich tekstów zauważa: „Obecność potwornej kobiecości w popularnych horrorach więcej mówi nam o męskich obawach niż o kobiecych pragnieniach albo kobiecej podmiotowości”¹. Oczywiście do stałego repertuaru tekstów kultury na pograniczu horroru i *science fiction* – zarówno powieści i filmów, jak i seriali – należą m.in. szczególne role, jakie przypisywane są w nich kobietom. Z jednej strony zazwyczaj prezentowane są one jako monstra i źródło wszelkiego zła – i właśnie kobiecej potworności Creed poświęca swój tekst – z drugiej jako niesamowite urządzenia do kontaktu z potworami. Kobiece ciało w tego rodzaju wyobrażeniach to najczęściej swoiste medium, dzięki któremu (na ogół) mężczyźni są w stanie odegnąć zło zagrażające światu. Takie przedstawienia znaleźć można zarówno w klasycznych powieściach grozy, np.

Mikołaj Marcela

– dr, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej US, koordynator kierunku Sztuka pisania na Uniwersytecie Śląskim. Ostatnio opublikował *Monstrarium nowoczesne* (2015). Interesuje się potwornością w literaturze i kulturze popularnej, horrorem, powieścią i kinem grozy, literaturą i kinem *science fiction* oraz zagadnieniami związanymi z *creative writing*. Kontakt: mikolajmarcela@gmail.com

1 B. Creed *Potworna kobiecość*, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 534.

w *Draculi* Brama Stokera, jak i najnowszych tekstach kultury popularnej, takich jak bijący rekordy popularności serial *Stranger Things* stworzony przez braci Duffer. Zanim jednak przejdę do omówienia tego motywu w literaturze i kulturze popularnej, chciałbym zakreślić szerszą ramę do namysłu nad przyczynami przedstawiania kobiecego ciała jako tajemniczego i budzącego lęk mężczyzn „urządzenia”.

Rosi Braidotti w *Podmiotach nomadycznych* łączy kobiety (matki) z jednej strony z technologią, a z drugiej z potwornością, pisząc: „Chciałabym potraktować sekwencję «matki, potwory i maszyny» zarówno tematycznie, jak i metodologicznie, aby pokazać możliwe między nimi powiązania”². Według Braidotti w tej triadzie pobrzmiwają przede wszystkim wieki wykluczenia kobiet ze sprawowania władzy, gdy kobieta była sprowadzana przede wszystkim do swojej macierzyńskiej funkcji, natomiast jej ciało nakładano albo na obraz ciała potwora lub przedstawiano jako maszynę reprodukcyjną. Skąd jednak nałożenie obrazu kobiety-matki na obraz ciała potwora?

Związków między kobietami a potworami można się doszukiwać bardzo dawno, bowiem już u Arystotelesa w *Pochodzeniu zwierząt* ludzka norma dotycząca struktury cielesnej opiera się na modelu męskim. Jeśli poczęcie przebiega zgodnie z normą, rodzi się chłopiec; dziewczynka przydarza się tylko wtedy, gdy coś zachodzi nie tak jak powinno. Kobieta jest więc anomalią, wariacją na temat głównego tematu, jakim jest rodzaj męski.³

Braidotti dodaje, że w tym kontekście mizoginia dyskursu (zarówno w tradycji literackiej, jak i filmowej) jest „precyzyjnie skonstruowanym systemem, w którym różnica jest potrzebna do nadawania ujemnego zabarwienia, po to, by pokreślić pozytywny wymiar normy”⁴. Oczywiście w ciało potwora, jak zauważa Jeffrey Jerome Cohen, można wpisać (lub skonstruować za jego pomocą) wszelki rodzaj różnicy – nie tylko seksualnej, ale także politycznej, rasowej czy ekonomicznej. Kluczowy wydaje się jednak fakt, że za każdym razem jest on wytworem społeczeństwa patriarchalnego:

2 R. Braidotti *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 111.

3 Tamże, s. 116-117.

4 Tamże, s. 117.

Jako że większą część kronikarzy historii Zachodu stanowili Europejczycy płci męskiej, kobiety (*She*) i osoby innych ras (*Them!*) raz po raz odnajdowały siebie w potwornych wcieleniach, ożywających bądź po to, by uprawomocnić szczególne przymierze między męskością i białym kolorem skóry, bądź też, aby można je było wykluczyć poza granice tego, co daje się w jego ramach pomyśleć. Inny-kobieta i Inny-kulturowy są tak czy inaczej potworami społeczeństwa patriarchalnego [...].⁵

Nie inaczej wygląda sytuacja z osobami Innymi-nieheteronormatywnymi, na co zwraca uwagę m.in. Harry M. Benshoff. Niemniej w *The Monster and the Homosexual* Benshoff podkreśla także fakt, że to właśnie kobieta stanowi swoistą matrycę potwora. Nawet gdy monstrum przyjmuje postać mężczyzny, to niemęskie cechy czynią je potwornym: „Kobieta jest źródłem potwornej skazy: homoseksualista lub postać queerowa staje się potworna właśnie przez to, że zawiera w sobie cechy kobiece”⁶. Zresztą tak samo dzieje się w przypadku Innego-kulturowego. W kulturze zachodniej prawdziwy horror wiąże się zatem, jak zauważa Braidotti, z posiadaniem kobiecego ciała. I zapewne tym należy tłumaczyć fakt, że to właśnie potworna kobieta, co podkreśla Barbara Creed, stała się esencją kina grozy:

Filmy grozy roją się od żeńskich potworów, z których wiele zdaje się wywodzić swój rodowód z obrazów, jakie wiele wieków temu nawiedzały sny, mity i praktyki artystyczne naszych przodków. Żeński potwór czy może potworna kobieta ma wiele obliczy: amoralnej, pierwotnej matki (*Obcy*, 1986); wampirzycy (*Zagadka nieśmiertelności*, 1983); wiedźmy (*Carrie*, 1976); kobiety jako potwornej macicy (*Potomstwo*, 1979); kobiety jako krwawiącej rany (*W przebraniu mordercy*, 1980); kobiety jako opętanego ciała (*Egzorcysta*, 1973); kastrującej matki (*Psychoza*, 1960); kobiety jako zabójczej piękności (*Nagi instynkt*, 1992); podstarzałej psychopatki (*Co się zdarzyło Baby Jane?*, 1962); potwornego ni to chłopca, ni to dziewczyny (*A Reflection of Fear*, 1973); kobiety jako nieludzkiego zwierzęcia

5 J.J. Cohen *Kultura potwor(n)a: siedem tez*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, „Kultura Popularna” 2012 nr 1, s. 187.

6 H.M. Benshoff *The monster and the homosexual*, w: *Horror, the film reader*, ed. by M. Jancovich, Routledge, London 2002, s. 94.

(*Ludzie-koty*, 1942); kobiety jako żywej śmierci (*Siła witalna*, 1985); kobiety jako zabójczej femme castratrice (*Pluję na twój grób*, 1978).⁷

Oczywiście w kolejnych latach sytuacja nie zmieniła się. Nadal na ekranach kin mamy do czynienia z psychopatycznymi czytelniczkami romansów (*Misery*, 1990), nieco nieporadnymi, kobiecymi żywymi trupami (*Ze śmiercią jej do twarzy*, 1992), drapieżnymi kosmitkami-modliszkami (*Gatunek*, 1995), żądnymi zemsty upioryzycami (*Ring*, 2002), wampirzycami (*Byzantium*, 2012) czy żeńskimi androidami obdarzonymi sztuczną inteligencją (*Terminator 3*, 2002; *Ex Machina*, 2015). Z drugiej strony kobiece ciało nieustannie stanowi bazę i inspirację do tworzenia wizerunków potworów zagrażających patriarchalnemu porządkowi. Jednym z najbardziej wyrazistych tego przykładów od czasu Ksenomorfa z *Obcego* (1979) Ridley'a Scotta jest Demogorgon z serialu *Stranger Things* wyprodukowanego w 2016 roku przez sieć telewizyjną Netflix.

O tym, co mężczyźni odkryli po Drugiej Stronie rzeczywistości

Potwór terroryzujący miasteczko Hawkins w *Stranger Things* nie jest bowiem niczym innymi jak kolejnym – i bardzo dosłownym pod względem wizualnym – odtworzeniem mitu o *vaginie dentacie*. „W pewnych prymitywnych mitologiach, jak również w nowoczesnym malarstwie surrealistycznym oraz marzeniach neurotycznych pojawia się wątek, który w folklorze określa się mianem «zębatej wagini» – wagini, która kastruje”, pisze Joseph Campbell w *The Masks of God: Primitive Mythology*⁸. Creed przypomina, że rozmaite wariacje tego wyobrażenia pojawiają się w tekstach grozy i przyjmują postać wiedzów czy wampirzyc. Co ciekawe, za przykład lęku przed uzębioną waginą podaje ona Gorgonę. Odwołuje się do Zygmunta Freuda, który w *Głowie Meduzy* stwierdza:

Jeśli głowa Meduzy zastępuje przedstawienie obrazu kobiecych genitaliów, czy raczej: jeśli oddziela ich powodujące grozę oddziaływanie od ich działania wzbudzającego pożądanie, można w związku z tym przypomnieć, że odsłonięcie genitaliów pojawia się jako akt apotropaiczny również gdzie indziej. To, co budzi grozę w nas samych, będzie tak samo

7 B. Creed *Potworna kobiecość*, s. 525.

8 J. Campbell *The Masks of God: Primitive Mythology*, Penguin, Harmondsworth 1976; cyt. za: tamże, s. 526.

wpływało na wroga, przed którym pragniemy się obronić. Już u Rabelais czytamy, że diabeł czmychnął na widok kobiecego sromu.⁹

Demogorgon, bo tak nazywa się monstrum rodzące chaos w Hawkins, nieprzypadkowo w swojej nazwie zawiera nawiązanie właśnie do Gorgony. Więcej nawet, częściowo został na nią wystylizowany: podobnie jak przypadku jednej z Meduz, jego głowa to również przedstawienie obrazu kobiecych genitaliów otwierających się przed mężczyznami niczym kwiat – kwiat uzębiony. Należy przy tym zwrócić uwagę, że obcy przybywający do małego miasteczka w Indianie jest przedstawicielem Drugiej Strony – mrocznego i złego rewersu znanego nam świata. Jest także istotą, która do naszej rzeczywistości – jak dzieje się w wielu klasycznych opowieściach grozy – zostaje sprowadzona przez kobietę. Może więc powinniśmy nazywać ją Demogorgoną? Tym bardziej że użycie tej nazwy w języku angielskim nie wskazuje na płęć potwora.

W serialu monstrum swoją nazwę bierze od bóstwa chaosu pojawiającego się w *Księdze Potworów*, dodatku do popularnej w latach 80. (kiedy toczy się akcja *Stranger Things*) gry RPG *Advanced Dungeons & Dragons*. Nie trzeba dodawać, że nie jest to jednak nazwa przypadkowa i występująca jedynie w systemie *AD&D*. Demogorgon jest jedną z najbardziej niesamowitych i niejednoznacznych istot mitycznych, która znalazła swoje miejsce na kartach najważniejszych dzieł literatury światowej. Pisał o niej m.in. Giovanni Boccaccio w *Genealogii Bogów*, a za nim Christopher Marlowe w *Fauście*, John Milton w *Raju utraconym*, Wolter w opowiadaniu *Sen Platona* czy Percy Bysshe Shelley w *Prometeuszu wyzwolonym*. Gdzie jednak szukać źródeł Demogorgona?

Jean Seznac pisze o nim w następujący sposób: „Demogorgon jest gramatyczną pomyłką, która stała się bogiem”¹⁰. Natomiast H. David Brumble w *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: A Dictionary* dodaje:

Wydaje się, że Theodontius, włoski filozof, który tworzył gdzieś między IX a XI wiekiem, źle zrozumiał gramatyczną pomyłkę, na którą trafił w trakcie swojej lektury. Wziął Demiourgosa – Demiurga, platońskie imię dla

9 S. Freud *Das Medusenhaupt*, w: C. Schmölders *Das Vorurteil im Liebe: Eine Einführung in die Psychognomik*, Academic Verlag, Berlin 2007; cyt. za: tamże, s. 526.

10 J. Seznac *The Survival of the Pagan Gods. The mythological tradition and its place in renaissance humanism and art*, Harper, New York 1961, s. 222.

budowniczego świata nadającego kształty wiecznej, bezkształtnej materii według idei, które pojawia się w *Timajosie* – z Demogorgonem. Boccaccio wykorzystał to zgrabne odniesienie i przemienił Demogorgona w ojca wszystkich bogów, pierwszego stwórcy, Demogorgon Boccaccia żyje we wnętrzościach ziemi (*Genealogie Deorum: 1. Prohemium*). Niemniej pomyłka Boccaccia była często dostrzegana: Giraldi odkrył ją już w XVI wieku („Dedicatory Epistle” to *De deis gentium*, Nohrnerg 1976: 739).¹¹

Chociaż, jak zauważa Brumble w dalszej części swojego wpisu poświęconego Demogorgonowi, w swoim opisie Boccaccio nie odchodzi daleko od platońskiego wyobrażenia Demiurga – opisywany jest bowiem jako Daimonion, geniusz, najważniejszy duch na Ziemi, Stwórcza utożsamiający (męski) rozum kontrolujący (żeńską) irracjonalność (materii) – kolejne przedstawienia (już w renesansie) poczęły przekreślać ten obraz, przedstawiając Demogorgona jako Boga Chaosu, Szatana i Antychrysta. Z czasem coraz bliżej było mu do tego, co Platon w *Timajosie* opisuje pod postacią „chory”:

Termin ów, oznaczający „naczynie”, „zbiornik”, Platon połączył z tym, co „niewidzialne”, „tajemnicze” i „najbardziej niepojęte”, związane z macierzyńskością i opiekuńczością. *Chora* – poprzedzając porządek tego, co symboliczne – jest „matką” i „naczyniem” wszystkich rzeczy, „miejszem macierzyńskiego prawa przed Prawem”. W *Le Sujet en Proces* Kristeva porównuje chorę do „łona” i „niańki”, miejsca „chaosu”, w którym rzeczy nie mają tożsamości.¹²

Choć przywołanie platońskiej *chory* i postrzeżenie Demogorgony (wracam do tej odmiany) jako reprezentanta opisywanego przez Julię Kristevą porządku semiotycznego, poprzedzającego fallocentryczny, a zatem męski porządek symboliczny, wydawać się może co najmniej teoretycznym nadużyciem, mimo wszystko jest uzasadnione. Warto przede wszystkim zwrócić uwagę na główną kobiecą bohaterkę serialu – Jedenastkę, zwaną także Nastką. To ona, dzięki swoim parapsychofizycznym mocom, przyzywa do ludzkiego świata Demogorgonę i rozpoczyna całą serię zdarzeń. Co istotne, dziewczyna w młodości zostaje siłą odebrana matce biorącej udział w rządowych eksperymentach

11 H.D. Brumble *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: A Dictionary of Allegory Meanings*, Fitzroy Dearborn Publishers, London–Chicago 1998.

12 J. Bator *Julia Kristeva: kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000 nr 6, s. 11.

i od tego czasu pełnię opieki sprawuje nad nią jej ojciec i zarazem kierownik projektu, którego bohaterka nazywa po prostu „Papa”. Nie jest on jednak bynajmniej dobrym ojcem – raczej jego złym i mściwym wcieleniem, człowiekiem próbującym wykorzystać niezwykle zdolności dziewczyny¹³.

Jedenastka, chociaż ma już kilkanaście lat, nie posiada imienia i nie potrafi posługiwać się językiem. Co ciekawe, wydaje się celowo utrzymywana na etapie semiotycznym, o którym pisała Kristeva. Kontaktuje się ze światem raczej za pomocą krzyku, wokalizacji i pojedynczych słów¹⁴ – w porządek symboliczny wprowadzają ją dopiero Mike, Lucas i Austin, którzy jako pierwsi uczą Jedenastkę posługiwania się językiem. W tym kontekście jedną z kluczowych (ale i ironicznych) scen serialu wydaje się moment „fazy lustra”, w którym Jedenastka po raz pierwszy postrzega siebie jako kobietę.

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że *Stranger Things* jest serialem dla młodzieży, który obficie czerpie ze swojej konwencji (nawiązując przede wszystkim do *Super 8* J.J. Abramsa), a przy tym niemal w całości utkanym z aluzji do tekstów kultury (filmów, seriali, powieści) z końca lat 70. i początku 80. Twórcy serialu nie tylko inspirują się takimi obrazami jak *E.T.* Stevena Spielberga, *Obcy* Ridleya Scotta, *Coś* Jamesa Carpentera, *Duch* Tobe’a Hoopera, *Lśnienie* Stanleya Kubricka czy *Goonies* Richarda Donnera, ale także wykorzystują kultowe fragmenty z tych filmów i składają z nich swoją opowieść. Wspomniana powyżej scena jest aluzją do jednego z ujęć z *E.T.*, w której przybysz z kosmosu przebrany za człowieka (dzięki peruce i ubiorowi) z niedowierzaniem przygląda się swojemu lustrzanemu odbiciu. Należy zauważyć, że Jedenastka, która do tego momentu jawi się raczej jako istota androgyniczna – jej wygląd, w tym przede wszystkim ogolona głowa, bowiem absolutnie nie zdradzają jej płci¹⁵ – celowo stylizowana z jednej strony na tytułowego bohatera filmu Spielberga (również przez powtórzenie

13 W drugim sezonie dowiemy się, że matka Jedenastki, choć nadal żyje w naszym świecie, tak naprawdę bytuje „po drugiej stronie” – m.in. dlatego, że kontaktuje się z nią w podobny sposób, jak wszystkie istoty tymczasowo zawieszono między światami lub uwięziono pod drugiej stronie rzeczywistości.

14 Również w drugim sezonie znajdzie to potwierdzenie. Po pierwsze, krzyk jest nieodłącznie związany z użyciem mocy przez Jedenastkę. Po drugie, w kolejnej odsłonie widzimy, jak nauka języka (ale także norm zachowań) przez patriarchalną figurę w postaci szeryfa Jima Hoppera, powiązana jest z osłabieniem parapsychicznych mocy i próbą zapanowania nad nimi.

15 To nie przypadek, że zostaje wzięta za chłopca, kiedy po raz pierwszy zjawia się w Hawkins po ucieczce z tajnego laboratorium.

sceny z *E.T.*), z drugiej na bohaterkę serii o Ksenomorfie, Ellen Ripley. Co istotne, owa niepewność co do płciowości cechuje wszystkie najważniejsze potwory, w tym najsłynniejszych przybyszów z innych światów – od Drakuli Brama Stokera, przez Ksenomorfa Ridleya Scotta, do Demogorgona/Demogorgony braci Duffer.

Tym sposobem, co nie powinno umknąć naszej uwadze, przez nawiązanie do *E.T.*, Jedenastka zostaje dosłownie zestawiona z obcym, kosmitą – przybyszem spoza naszego świata i systemu (symbolicznego). Z kolei przez wygląd przypominający Ellen Ripley, tak jak bohaterka filmu Scotta, przedstawiona jest jako swego rodzaju „podwojony inny”. Według Patricii Melzer Ripley jest takim „podwojonym innym” (*double other*), ponieważ „jako kobieta walczy z tym, co jest złem dla mężczyzn”¹⁶. Jedenastka, tak jak Ripley, jest inna *per se*, ponieważ jako kobieta, „nosi w sobie coś, co sprawia, że jest wrogiem ludzkości, outsiderem własnej cywilizacji, «inną»”¹⁷, z drugiej – dzięki swoim niesamowitym zdolnościom – jest tą, która jako jedyna może uratować tę cywilizację. Dodajmy: cywilizację mężczyzn – mężczyzn, którzy zniewolili Jedenastkę i chcieli wykorzystać dla własnych celów.

„Zarówno kobieta, jak i potwór, są skonstruowani jako biologiczne dziwolągi, których ciała prezentują przerażającą, groźną formę seksualności”¹⁸, zauważa Barbara Creed. Oczywiście trudno mówić o seksualności w kontekście niepełnoletniej dziewczyny, niemniej także ona posiada kobiece ciało, przez które staje się dziwolągiem. W typowych męskich fantazjach, co przypomina Braidotti, potworne jest ciało kobiety przez jej funkcję macierzyńską: „Kobiece ciało może zmienić kształt podczas ciąży i macierzyństwa, dlatego jest w stanie obyć się bez pojęcia ustalonej *formy cielesnej*, widzialnych, rozpoznawalnych, jasnych i wyraźnych kształtów, jakie wyznaczają kontury ciała. «Ona» budzi więc morfologiczne wątpliwości”¹⁹. Z tego też powodu zarówno ciało matki, jak i potwór, jako cielesne byty są czymś anomalnym i dewiacyjnym, abjektalnym, rodzącym mieszaninę fascynacji i przerażenia, atrakcyjności i wstrętu: „Julia Kristeva [...] wiąże tę mieszaninę z ciałem matczynym jako miejscem, z którego pochodzi życie, miejscem, z którego wraca się w śmiertelność i śmierć. Wszyscy jesteśmy zrodzeni z kobiety

16 P. Melzer *Alien Constructions*, University of Texas Press, Austin 2006, s. 117.

17 R. Braidotti *Podmioty nomadyczne*, s.118.

18 B. Creed *Kobiece potworność*, s. 533.

19 R. Braidotti *Podmioty nomadyczne*, s. 118.

i ciało matki jako próg istnienia jest zarówno nieskalane, jak i zbrukane, święte i piekielne; jest atrakcyjne i odpychające, wszechmocne, a tym samym takie, z którym nie da się żyć²⁰.

Jednak w przypadku Jedenastki mamy do czynienia z czymś innym – z przeobrażeniem tych typowych wyobrażeń łączących w sobie lęki i fantazje mężczyzn. W *Stranger Things chora* pojawia się pod jeszcze jedną postacią – specjalnego naczynia, pojemnika napełnionego wodą. Po zanurzeniu w nim Jedenastka może wykorzystać swoje zdolności parapsychiczne i nawiązać w imieniu swojego „ojca” kontakt z istotami zamieszkującymi przestrzeń między dwoma światami. To dzięki niemu jest także w stanie otworzyć portal prowadzący na Drugą Stronę – dodajmy niesamowity (w pełnym znaczeniu tego terminu), organiczny portal, który (nieprzypadkowo) przypomina waginę.

Warto w tym miejscu zauważyć, że *chora* to macierzyński zbiornik, w którym dokonuje się przedartykulacyjne uzewnętrznienie energii popędowej. W jej dziwnej przestrzeni nie ma jeszcze oddzielenia „ja” od matki i świata. Jest ona raczej poczuciem zatopienia w matce i świecie, doświadczeniem wszystkiego bez odczucia istnienia granic, stanem najbliższym czystej materialności świata i pozostaje w pełni zdominowana przez popędy. Tego właśnie zdaje się doświadczać Jedenastka w specjalnym naczyniu umożliwiającym kontakt z Drugą Stroną. To dzięki niemu Jedenastka może skontaktować się z „potworną” matką i sprowadzić ją do świata mężczyzn²¹ – z przestrzeni, w której w drugim sezonie będzie się także kontaktować ze swoją biologiczną matką. Dzięki niemu, ale przede wszystkim dzięki swojemu ciału, które jawi się jako swego rodzaju urządzenie telekomunikacyjne. Tym samym *Stranger Things* wpisuje się w długą tradycję przedstawień funkcji kobiecego ciała w tekstach grozy. Oprócz bowiem budzącej ambiwalentne uczucia funkcji reprodukcyjnej kobietom przypisywano niedostępne mężczyznom i budzące ich ciekawość zdolności medialne.

20 Tamże, s. 119.

21 Bo tym właśnie jest Demogorgona, zakładając, że tak jak Jedenastka w *Stranger Things* pełni tę samą funkcję co Ellen Ripley w *Obcym: Ósmym pasażerze Nostromo*, a Demogorgona zajmuje pozycję Ksenomorfa. Jak zauważa Creed, Matka w filmie Scotta pojawia się na wielu poziomach, w tym „w kameleonowej figurze Obcego, potworze jako fetyszu matki – zarówno niej, jak i dla niej. Ale jest to archaiczna matka” (B. Creed *Alien and the Monstrous-feminine*, w: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, ed. by A. Kuhn, Verso, London 1990, s. 128).

Hello From The Other Side, czyli co łączy Demogorgonę z Drakulą

Co najmniej od XIX wieku kobiety prezentowane są jako swoiste protocyborgi – są tyleż ludźmi, co maszynami telekomunikacyjnymi (najczęściej obdarzonymi niezwykleymi zdolnościami kontaktu z zaświatami i potworami). Patricia Melzer w *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought* zauważa, że:

Zarówno kobiece ciało, jak i maszyny postrzegane są jako coś odrębnego od mężczyzn, racjonalnego podmiotu w zachodnim dyskursie; jedno i drugie, w na pozór paradoksalny sposób, postrzegane są także jako bliższe naturze niż mężczyzna. Maszyny jawią się jako identyczne z mechanicznym funkcjonowaniem zwierząt, którym brak duszy i racjonalności, natomiast kobiece funkcje reprodukcyjne zestawiają je z nieracjonalnością natury.²²

W tym kontekście należy przywołać czasową zbieżność rewolucji medialnej w połowie XIX wieku oraz towarzyszącego jej zjawiska „ludzkich mediów”. Jeffrey Sconce w fascynującej książce *Haunted Media* podkreśla, że wynalazkowi telegrafu Samuela Morse’a z 1844 roku towarzyszy pojawienie się niesamowitych Sióstr Fox, które twierdziły, że posiadały zdolność komunikowania się z duchami, przemawiającymi do nich właśnie za pomocą alfabetu Morse’a. Tym samym, jak zauważa Sconce, „w ciągu pięciu lat mieszkańcy Stanów Zjednoczonych byli świadkami narodzin zarówno «elektromagnetycznego», jak i «duchowego» telegrafu, technologicznych przodków dwóch radykalnie odmiennych historii «telekomunikacji»”²³. Według Sconce’a – który poświęca temu zagadnieniu całą książkę, analizując je na przykładzie różnych mediów – z jednej strony istnieje historia badań naukowych i inżynierskich, która leży u podstaw współczesnej ery informacji, ale z drugiej, niezależnie od niej (ale i częściowo w nią wpisana, o czym przypominają badacze zajmujący się technożą) jest także historia „duchowa”, która inspirowała wiarę w zjawiska okultystyczne oraz XIX- i XX-wieczną fascynację seansami spirytystycznymi. To także ona stoi za nieustającą popularnością horrorów o duchach i złych mocach wciąż przenikających do naszego świata za pośrednictwem rozmaitych mediów – czy to telewizji, jak w *Duchu*, czy kaset wideo, jak w *Ring*, czy aplikacji internetowej, jak w horrorze *Aplik@cja*.

22 P. Melzer *Alien Constructions*, s. 110.

23 J. Sconce *Haunted Media*, Duke University Press, Durham–London 2000, s. 24.

Sconce rozpoczyna *Haunted Media* od wynalezienia telegrafu, ponieważ łączy on według niego te dwa wymiary, jako twór technologiczny, ale działający w sposób na pozór „duchowy”. Było to wszak urządzenie, które oddzielało myśli od ciała i zapewniało możliwość ich natychmiastowego przekazania w (za)świat(y). Rozwój nauki i technologii, który przynosił nowe wynalazki medialne, mające zapewnić szybszą komunikację i przekazywanie informacji, paradoksalnie sprzyjał zatem odnowie tematyki mistycznej i magicznej. Friedrich Kittler w *Gramofonie, filmie, maszynie do pisania* nazywa np. wynalazone przez Pentagon projektor filmowe „technologicznie urzeczywistnionymi zaświatami”²⁴. I tym właśnie miały być wszystkie nowe media technologiczne. To nie przypadek, że – jak przypomina Sconce – Guglielmo Marconi, wynalazca radia, podobnie jak Thomas Alva Edison, William Brookes czy Oliver Lodge snuli plany skonstruowania urządzenia, za pomocą którego będą w stanie kontaktować się z duchami i zaświatami²⁵.

Zresztą był moment w historii, kiedy wydawało się, że udało się znaleźć takie narzędzia telekomunikacyjne. Nie były to jednak tradycyjne urządzenia, lecz „duchowe telegrafy”, które przyjęły postać kobiecego ciała. Jednym z literackich zapisów tych fantazji jest *Drakula* Stokera. W 23. rozdziale pojawiają się dwie – jak sądzę – kluczowe sceny dla całej powieści. W pierwszej z nich Mina Harker kontaktuje się z Drużyną Światła za pośrednictwem tradycyjnego telegrafu, by ostrzec swoich przyjaciół przed poczynaniami wampira:

Kiedy mówił te słowa, poderwało nas na nogi stukanie do drzwi wejściowych; podwójne stuknięcie, typowe dla listonoszy. To był goniec z telegrafu. Jednocześnie ruszyliśmy do hallu, ale Van Helsing dał ręką znak, byśmy zachowali ciszę, i sam podszedł do drzwi. Goniec wręczył mu depeszę. Profesor zamknął drzwi i, spojrzawszy na nazwisko adresata, otworzył ją i głośno odczytał treść:

Uważajcie na D. Dopiero co – o 12.45 – wybiegł z Carfax i popędził na południe. Najwyraźniej robi obchód i może chcieć się z wami spotkać.

MINA²⁶

24 F. Kittler *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 13.

25 J. Sconce *Haunted Media*, s. 84.

26 B. Stoker *Drakula*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009, s. 290.

We fragmencie tym Mina przemawia do Drużyny Światła z daleka, jest głosem pozbawionym ciała, używając nowego medium, jakim jest telegraf. Co ważne, Mina jest tą postacią, która nie ma problemu z obsługą żadnej z nowych technologii w powieści Stokera. Jako jedyna z bohaterów *Drakuli* równie dobrze radzi sobie z maszyną do pisania, fonografem i telegrafem, co tylko potwierdzałyby słowa Melzer o związku kobiet z technologią. Znaczenie istotniejszy jest jednak dla mnie drugi fragment, w którym Mina *staje się* telegrafem.

„Mam pewien pomysł. Chyba pojawił się w nocy i dojrzał w mojej głowie bez mej wiedzy. On musi mnie przed świtem zahipnotyzować, a wtedy ja będę mogła mówić”. [...] Bez słowa usadowił ją na łóżku. Patrząc na nią w skupieniu, zaczął przesuwac przed jej twarzą to jedną, to drugą rękę, ruchem zaczynającym się powyżej jej głowy i schodzącym w dół. [...] Powoli zamknęła oczy i zamarła bez ruchu; jedynie ledwo widoczne falowanie piersi świadczyło o tym, że ciągle żyje. Profesor zrobił jeszcze kilka ruchów i przerwał. [...] Mina otworzyła oczy. Ale to już nie była ta sama kobieta. Wpatrywała się w dal i przemawiała sennym głosem, jakiego nigdy wcześniej u niej nie słyszałem.²⁷

Pod wpływem hipnozy (i na skutek ugryzienia wampira) Mina przeistacza się w urządzenie telekomunikacyjne zdolne do nawiązania kontaktu z Drakulą²⁸. Gdy otwiera oczy, „to już nie ta sama kobieta”. Co ważne, narratorem tego fragmentu jest mąż Miny, Jonathan, i to on wypowiada te słowa – ktoś zatem lepiej mógłby rozpoznać istotną zmianę w jej ciele i zachowaniu. Jest ona jednak oczywista, wszak chwilę wcześniej Mina „zamyka oczy i zamiera bez ruchu”. To zamarcie jest wejściem w przestrzeń śmierci – z żyjącej istoty Mina staje się maszyną. O tym, że żyje świadczyło tylko falowanie piersi – ale znów jedynie ledwo widoczne i zapewne miarowe. Po przemianie zmienia się jej głos i spojrzenie. Szczególnie istotne jest w tym fragmencie właśnie „wpatrywanie się w dal” – w końcu Mina przekazuje informacje na znaczną odległość, bowiem staje się swego rodzaju „duchowym

27 Tamże, s. 297.

28 Co ciekawe, twórcy serialu *Stranger Things* stosują identyczny zabieg w przypadku Willa, który po wnikięciu do jego ciała Łupieżcy Umysłów, staje się tego rodzaju „cielesnym telegrafem”, kontaktując ze sobą mieszkańców Hawkins oraz potwornego kosmitę bytującego po Drugiej Stronie.

telegrafem”. Oczywiście nie mogłaby się nim stać, gdyby nie pomysł Abrahama Van Helsinga.

Skąd jednak przypuszczenie Van Helsinga, że kobieta może przemienić się w duchowy telegraf? Trzeba przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt, że Van Helsing to powieściowe wcielenie protopsychoanalityka, który wykorzystuje w swojej praktyce wspomnianą we fragmencie powyżej hipnozę oraz wyraża przekonanie o istnieniu czegoś, co moglibyśmy nazwać podświadomością.

Odwołując się do tej postaci i wpływu teorii Freuda na Stokera, Lawrence Rickels w *Vampire Lectures* zauważa, że wampiryzm, psychoanaliza i technologie medialne w *Drakuli* (i nie tylko) to w jakiś sposób wymienne i współzawodniczące ze sobą nauki, instytucje czy perspektywy: „Freud wysuwa wniosek, że tylko dokonane przez niego odkrycie nieświadomości oraz wynalazki, takie jak urządzenia pozwalające na transmisję na żywo (jego przykładem w tej mierze jest telefon) umożliwiły w ogóle pomyślenie takich zjawisk okultystycznych jak telepatia”²⁹. Marina Warner w *Phantasmagorii* zauważa wprawdzie, że każdy nowy wynalazek medialny w naszej historii rozpałał wyobraźnię jego użytkowników i zdawał się zapewniać wgląd w zaświaty – przywołuje w tym kontekście m.in. przedstawienie Etienne-Gasparda Robertsona *Phantasmagorie* z XVIII wieku, a więc na długo przed sformulowaniem przez Freuda podstaw psychoanalizy – niemniej to właśnie wynalazki połowy XIX wieku, takie jak z jednej strony fotografia³⁰, a z drugiej telegraf, niewątpliwie przyczyniły się do wybuchu „epidemii” mediumizmu w XIX stuleciu.

Co istotne, zdolności parapsychiczne wykazywały wówczas przede wszystkim kobiety. Dlaczego? Sconce zwraca uwagę na fakt, że wynalezienie telegrafu oraz pojawienie się zjawiska ludzkich mediów zbiega się w czasie z jeszcze jednym wydarzeniem: pojawieniem się pierwszych ruchów postulujących równe prawa dla kobiet i mężczyzn w Stanach Zjednoczonych. Ruchy te pojawiły się w stanie Nowy Jork – a więc w tym samym miejscu, w którym mieszkały Siostry Fox. Wynalezienie telegrafu okazało się bowiem niespodziewaną szansą dla kobiet – wiara w możliwość kontaktu z duchami, jaka towarzyszyła pojawieniu się fotografii i telegrafu, wymagała jedynie odpowiedniego urządzenia. Zanim nauka podjęła to wyzwanie, wydawało się, że

29 L. Rickels *The Vampire Lectures*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995, s. 32.

30 Por. M. Warner *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, and Media into Twenty-first Century*, Oxford University Press, New York 2006, s. 189; M. Marcela *Monstruariusium nowoczesne*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015, s. 201-203.

świetnie do tego celu nadaje się „kobieca maszyna”, czyli „duchowy telegraf”. A przykładów na jej działanie nie dawały jedynie Siostry Fox. Jak przypomina Sconce w *Haunted Media*, Harriet Beecher Stowe przekonywała, że *Chata wuja Toma* została jej podyktowana przez „duchowych” autorów³¹, a wiarę w możliwość kontaktu kobiet z duchami podzielali Horace Greele, James Fenimore Cooper czy prezydent Abraham Lincoln wraz z małżonką³². Sconce podkreśla też, że przekonanie o autentyczności „duchowych telegrafów” i ich magicznej technologii było tak rozpowszechnione w drugiej połowie XIX wieku, jak teoria Baudrillarda współcześnie. Technologia ta fascynowała mężczyzn, co świetnie widać w przytoczonym fragmencie *Drakuli*, ale okazała się też niespodziewanym darem dla kobiet:

Gdy zasugerowano nieograniczone możliwości przepływu elektrycznej informacji, zdolność telegrafu do oddzielenia świadomości od ciała wymagała kulturowego opracowania, co poskutkowało umiejscowieniem tej technologii w samym centrum intensywnego społecznego namysłu oraz politycznych sporów. W tych słownych potyczkach, uwalniająca od ciała i wyzwalająca moc, jaką zdawał się zapewniać telegraf i jego zdolności elektrycznej teleobecności, były szczególnie interesujące dla kobiet. Wiele z nich wykorzystywało ideę duchowej telegrafii, by wyobrażać sobie społeczne i polityczne możliwości, zdecydowanie przekraczające ówczesne ograniczenia nakładane na ich ciała.³³

Paradoksalnie wyzwolenie z dotychczasowych ograniczeń mogło im zapewnić to, co było źródłem ich restrykcji, czyli ich ciało:

Komunikacja z duchami wymagała czegoś więcej niż telegraf, czy to elektromagnetyczny, czy duchowy, czy jakikolwiek inny. Duchowy kontakt zależał od równie enigmatycznej technologii „medium”, skomplikowanego odbiornika, który był w stanie kanalizować cudowność duchowej elektryczności poprzez zespół obwodów elektrycznych innego niezgłębianego bytu w XIX-wiecznej nauce, czyli kobiecego ciała. Podobnie jak telegraf, było owo prezentowane przez wieki naukowców epoki

31 J. Sconce *Haunted media*, s. 24.

32 Tamże.

33 Tamże, s. 25-26.

wiktoriańskiej jako „maszyna, której nie potrafią zrozumieć”, przez co „kobieca” fizjologia i psychologia stały się raczej obszarem domysłów i naukowej spekulacji [...].³⁴

Ta sytuacja miała jednak swój rewers: „badając naukowe niejednoznaczności na temat zjawiska elektromagnetyzmu i jego związku z ich ciałami, kobiece medium uczyniły z «teleobecności» strategię zapewniającą im możliwość umocnienia ich pozycji oraz emancypacji”³⁵. Co więcej, to, co dotychczas uważano za słabość kobiet – ich wrażliwość oraz rozbudowana wyobraźnia, w tamtym czasie umożliwiała im przemianę w medium³⁶. Telepatia dawała kobietom nawet nową formę społecznego autorytetu.

Wszystko jednak skończyło się, gdy kobiece media zaczęły wykorzystywać nową sytuację do prób walki o prawa wyborcze i zmianę statusu społecznego. Odpowiedzią na to były nowe formy kontroli, w tym medyczne teorie hysterii, które nieprzypadkowo pojawiły się właśnie w tamtym okresie³⁷. To również znajduje odzwierciedlenie w *Drakuli*. W finalnej scenie, gdy Drużyna Światła powraca do Transylwanii w rok po zabiciu wampira, Mina Murray – now(oczesn)a kobieta, która jeszcze niedawno przeistaczała się w duchowy telegraf i nie rozstawała się ze swoją maszyną do pisania – teraz trzyma w rękach dziecko. Powraca więc do roli, jaką przypisuje jej patriarchalne społeczeństwo. Miała oczywiście inne wyjście, mogła pójść w ślady swojej przyjaciółki Lucy i stać się wamp(ir)em, ale wtedy również i ją spotkałaby śmierć. Horror w *Drakuli* związany z porzuceniem przez kobiety ich ról – ani Lucy, ani Mina nie chcą być kurami domowymi i matkami. Do tej pory Mina, protofeministka, która marzy o karierze dziennikarki w czasopiśmie „New Woman”, zamiast reprodukcji biologicznej przez niemal całą powieść zajmuje się (re)produkcją wiedzy przy pomocy maszyny do pisania. Horror (nieprzypadkowo) kończy się, kiedy kobieta godzi się być żoną i matką, a nie niezależnym wampem lub feministką.

Piszę o tym wszystkim, ponieważ z podobnym przedstawianiem kobiet mamy do czynienia w serialu *Stranger Things*. Po pierwsze, to kobiety są w stanie nawiązać kontakt z Drugą Stroną – czy to za pomocą swojego ciała (jak

34 Tamże, s. 44-45.

35 Tamże, s. 45.

36 Por. tamże, s. 46-47.

37 Por. tamże, s. 50-51.

w przypadku Jedenastki), czy innych urządzeń (Joyce, matka porwanego przez Demogorgona Willa kontaktuje się z nim używając telefonu, z kolei Nancy, koleżanka brata Willa, dostrzega potwora na jednym ze zdjęć fotograficznych³⁸). W tym względzie serial wykorzystuje to, o czym pisze Sconce w swojej książce: fakt, że wynalazki takie jak fotografia czy telefon w popularnych powieściach, filmach i serialach pozwalają na mediację między naszym odczarowanym przez technologię i naukę światem nowoczesnym a duchowymi zaświatami. Co więcej, media technologiczne są przedstawiane tyleż jako narzędzia do kontaktu, co rejestracji zaświatów – Drugiej Strony. Na przykład fotografia od samego początku funkcjonowała na granicy materialności i niematerialności, zdawała się zapewniać także specjalne, wręcz magiczne możliwości wglądu w niewidoczną część rzeczywistości. Nic więc dziwnego, że w *Stranger Things* to fotografia daje ostateczny dowód na istnienie Demogorgony. Po drugie, niemal przez cały film – aż do końcowego odcinka, gdy przez portal przechodzi szeryf Hawkins – tylko kobiety mogą przeniknąć na drugą stronę i z niej powrócić (Jedenastka, Joyce i Nancy). Wspomniana już Joyce dodatkowo ma „duchową więź” ze swoim synem, dzięki której kobieta wie, że zaginiony Will nadal żyje.

Przywołałem *Drakulę* także dlatego, że *Stranger Things* wykazuje wiele podobieństw do struktury narracyjnej powieści Stokera. Zauważmy, że zarówno w *Drakuli*, jak i *Stranger Things* mamy grupę mężczyzn (w serialu to raczej chłopcy i pomagający im szeryf), którzy muszą rozprawić się z przybysem z innego świata w ich rzeczywistości³⁹. Najważniejsze jednak podobieństwa dotyczą dwóch kobiecych bohaterek – Jedenastki, która na swój sposób pełni funkcję Lucy, oraz Nancy, która z kolei odgrywa rolę Myny.

Zacznijmy od Jedenastki. To ona, podobnie jak Lucy, wprowadza do świata mężczyzn (a może przede wszystkim chłopców) potwora. W przypadku *Stranger Things* obcy przybywa zza Drugiej Strony, z kolei w *Drakuli* zza morza, choć także zza drugiej strony, a dokładniej z Transylwanii, która oznacza tyle, co

38 W drugim sezonie, znów nieprzypadkowo, pierwszy raz Łupieżca Umysłów zarejestrowany zostaje przez Willa na kamerze wideo, a obcego dostrzega oczywiście matka Willa, Joyce.

39 Zachowany zostaje nawet „szpiegowski” wątek z *Drakuli* – Will, tak jak Mina, pomaga szpiegować potwora. Co ciekawe, zgodnie z ustaleniami m.in. Kena Geldera i Friedricha Kittlera powieść *Drakula* może być rozważa jako powieść szpiegowska, albowiem prototypem *Drakuli* był Armin Vambery, szpieg w służbie jej Królewskiej Mości: por. K. Gelder *Reading the vampire*, Routledge, London 2001, s. 10; F. Kittler *Dracula's Legacy*, „Stanford Humanities Reviews” 1989 No. 1, s. 151-152. Z kolei w *Stranger Things* kontakt z Drugą Stroną poprzedza próba podsłuchu radzieckich służb specjalnych.

„po drugiej stronie lasu”. Działania podjęte przez Lucy i Jedenastkę doprowadzają w obu tekstach do skłócenia grupy mężczyzn – w powieści Stokera na skutek rywalizacji o względy i możliwość transfuzji krwi z poszkodowaną przez wampira nieszczęśnicą, w serialu braci Duffer na skutek nadmiernego zainteresowania Mike’a Nastką, które odbija się na jego relacjach z resztą chłopaków. W tym miejscu warto zauważyć, że Jedenastka – która w odróżnieniu od Lucy dysponuje potężną mocą zdolną pokonać potwora – nie wykorzystuje jej, zamiast tego skupia się na przyjacielsko-miłosnej relacji z jednym z chłopaków. W *Stranger Things* mamy więc do czynienia z przypadkiem Sexy Born Yesterday sformułowanym przez Steve’a MacIntosha, zgodnie z którym dziewczica postać kobieca – mimo swoich mocy – potrzebuje mężczyzny, by ten wytłumaczył jej reguły rządzące światem. Oczywiście jest jeszcze jedno wyjaśnienie: być może Nastka nie odpędza potwora, ponieważ nieświadomie chce jego obecności w tym świecie i czuje z nim więź.

W serialu braci Duffer możemy zaobserwować przejście Jedenastki od fazy semiotycznej, o której pisze Kristeva, do fazy tetycznej – wejście w porządek symboliczny, które zostaje umożliwione przez Mike’a, Dustina i Lucasa, dosłownie uczących dziewczynę właściwego znaczenia używanego przez nią (nieporadnie) języka (który zna w stopniu szczątkowym)⁴⁰. Joanna Bator tak pisze o przełomie między fazą semiotyczną i tetyczną u Kristewej:

Przełom ów oznacza wymóg zerwania więzi z matką – „semiotyczne ciało” matki-kobiety zostaje poświęcone na ołtarzu porządku symbolicznego, który opiera się na bezcielesnej ekonomii pragnienia. Sens preedypalnej więzi z matką, czyli materialna strona języka, jego cielesne *jouissance* skazane jest w ten sposób na wygnanie poza język, stając się czymś innym niż było – reprezentacją w służbie fallicznego porządku ojca. Oznacza to, iż kobieta zostaje symbolicznie połączona z granicą owego porządku i staje się rodzajem tarczy chroniącej go przed tym, co niewyrażalne, przed sobą spoza domeny Ojca.⁴¹

Zwróćmy uwagę, że to właśnie obserwujemy w *Stranger Things*: Jedenastka zrywa ostatecznie więź z Matką-Demogorgoną i staje na straży granicy między oboma światami, jest tarczą, chroniącą rzeczywistość chłopaków przed tym, co niewyrażalne. Niemniej sama, przez swoją anomalność, nie może

40 Kontynuacją tego procesu są wspomniane już lekcje udzielane przez szeryfa Jima Hoppera.

41 J. Bator *Julia Kristeva: kobieta i „symboliczna rewolucja”*, s. 13.

w nim normalnie funkcjonować, dlatego musi zniknąć – inaczej wprawdzie niż Lucy, która została brutalnie zamordowana, ale tylko odejście Jedenastki może przywrócić dobre relacje między chłopcami⁴².

Druga kobieca postać w *Stranger Things*, która wykazuje podobieństwa do *Drakuli*, to Nancy. Siostra Mike'a, podobnie jak Mina w serialu braci Duffer, przeistacza się na naszych oczach w nieustraszoną pogromczynię potworów, która swoją odwagą zawstydza rówieśników (zarówno Jonathana, jak i Steve'a). Obie także podobnie kończą: podczas gdy Mina po pokonaniu *Drakuli* przyjmuje niechcianą wcześniej rolę żony i matki, Nancy pod koniec serialu wraca do bycia słodką nastolatką i dziewczyną wtuloną w swojego chłopaka. Tam, gdzie źródłem horroru są kobiety, groza i niesamowitość kończą się, gdy to kobiety ponownie zajmują pozycje przewidziane dla nich w ramach patriarchalnego społeczeństwa. Nie inaczej jest w *Stranger Things*.

Zakończenie

Tak wydawać by się mogło, odległe od siebie teksty, jak *Drakula* Stokera i *Stranger Things* braci Duffer, łączy podobny sposób przedstawiania ciała kobiecego. Choć podszyty jest on podstawowym lękiem mężczyzn związanym z macierzyńską funkcją kobiet, nawiązuje przy tym do znacznie dłuższej niż moglibyśmy sądzić tradycji postrzegania ich ciał jako maszyn telekomunikacyjnych. Tego typu wyobrażenia, sięgające co najmniej XIX wieku, powinny przy tym rzucić nowe światło na inne przedstawienia kobiecego ciała w obrębie literatury i kultury popularnej – w tym przede wszystkim na figurę cyborga⁴³. Figurę, w której niesamowity i innych niż dotąd sposób spotyka się opisana przez Braidotti triada kobiet, maszyn i potworów.

42 Co istotne, w drugim sezonie jej funkcję, czyli czynnika budzącego konflikt między chłopakami, przejmuje inna kobieta – nastoletnia Max.

43 W kontekście kobiecego ciała jako maszyny telekomunikacyjnej istotne wydaje się to, na co zwraca uwagę w *We are Borg* David Gunkel, dla którego cyborg przede wszystkim związany jest rekonfiguracją naszej podmiotowości w perspektywie teorii i praktyki komunikacji. Por. D. Gunkel *We Are Borg: Cyborgs and the Subject of Communication*, „Communication Theory” 2000 No. 10:3.

Abstract

Mikołaj Marcela

UNIVERSITY OF SILESIA (KATOWICE)

Stranger Things, or: Women and Monsters

In *Nomadic Subjects* Rosi Braidotti links women to technology on the one hand and to the monstrous on the other, writing about the triad of “mothers, monsters, and machines.” Marcela takes this as a point of departure to examine the different relationships within this triad. In literature and popular culture, the female body has given rise to fears linked not only to its reproductive function – the female body has also been represented as an ambivalent telecommunication tool. In the case the woman’s monstrous nature was associated with the possibility of entering, through her, into contact with the monster. Marcela analyses this theme with reference to Bram Stoker’s *Dracula* and to the television series *Stranger Things*, which alludes to the novel.

Keywords

monstrous, femininity, horror, media, queer