

# Kobieta, która pisze siebie.

## Potworne biografie Julii Mrok

Książka Joanny Bator *Rok królika* to opowieść, która odsyła czytelnika do pierwszej połowy XIX wieku, zanim jeszcze zetknie się on z właściwym tekstem powieści. Czwarta strona okładki została opatrzona przez wydawnictwo Znak następującym tytułem: *Pożeraczka opowieści w mieście Frankenstein*. Czytelnicy, którzy uwielbiają tropić przekształcenia tradycji literackiej wcześniejszych epok, od razu i bez wahania muszą pomyśleć o książce Mary Shelley *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*. Choć w książce Bator żadna z bohaterek nie próbuje powołać do życia nowego istnienia z kawałków innych ciał, to sieć nawiązań i aluzji, jaka wytworzyła się pomiędzy tymi dwoma tekstami, jest imponująca. Próba ich zestawienia pokazuje także to, co nas – badaczy żywotności tradycji – interesuje najbardziej, a mianowicie przekształcenia, redefinicje, rekontekstualizacje zjawisk literackich i kulturowych, które sytuujemy na początku XIX stulecia. Zarówno książkę Bator, jak i Shelley zaliczyć można do nurtu powieści grozy, co skłania do podjęcia intertekstualnych badań nad tymi dwoma utworami. Fragmenty *Frankensteina* powstały nad Jeziorem Genewskim. Po zakończeniu jednej z wieczornych dyskusji w willi Diodati każdy obecny miał za zadanie napisanie czegoś przerażającego. W „konkursie” wzięła udział także Mary, a stworzone przez nią opowiadanie przerodziło się później we *Frankensteina*, którego teraz znamy<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Okoliczności powstania powieści przedstawia J. Turney w jednym z rozdziałów swojej książki. Zob. J. Turney, *Ślady Frankensteina. Nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. M. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 35–39.

zaś Monstrum na stałe zagościło w naszej kulturze i nic nie wskazuje na to, by jego pozycja była zagrożona.

Atrakcyjną legendę o powstaniu powieści wykorzystał Ken Russel. W *Gotyku* postanowił nawiązać do wydarzeń, które miały miejsce w willi Diodati tamtej nocy. Iwona Kolasińska pisze:

Russel w *Gotyku* przybliży więc widzowi atmosferę tej jednej nocy, z którą legenda wiąże narodziny pomysłu powieści mówiącej o naruszeniu praw Natury – przekroczeniu przez człowieka, zdawać by się mogło nieprzekraczalnej, granicy śmierci. Sen Mary Shelley o „umarłych, którzy żyją” przybrał na kartach jej powieści kształt historii człowieka sięgającego – celem zgłębienia zagadki życia i jego przekazywania – ku śmierci i ręką profana naruszającego straszliwe tajemnice ciała ludzkiego<sup>2</sup>.

Reżyser wykorzystał zatem w filmie szeroki wachlarz rekwizytów zaczerpniętych z literatury gotyckiej – duchy, tajemniczy dom, ciemność, burza, straszne opowieści, a do tego seans spirytystyczny, do którego doszło za namową gospodarza. Clarie (przyrodnia siostra Mary) pełniła funkcję medium i przywołała demona. Dla każdego z bohaterów demon oznaczał coś innego, ponieważ wiązał się bezpośrednio z lękami nie do końca uświadomionymi, które bohaterowie nosili w sobie. Mary prześladowały zwiłki noworodków, co ma bezpośredni związek z biografią autorki *Frankensteina*. W filmie to Mary jako pierwsza odgadła przyczyny szaleństwa współtowarzyszy. Winą za wszystko obarczyła Byrona i Shelleya. Dostrzegła w Percym niepohamowaną chęć tworzenia, a w Byronie pragnienie destrukcji wszystkich i wszystkiego wokół. Dla Mary te dwa przeciwstawne bieguny mają szczególne znaczenie. Według Kolasińskiej:

Destrukcja i kreacja określają ten krąg doświadczeń Mary, w którym Russel zdaje się upatrywać źródeł pomysłu jej przyszłej książki o dr. Frankensteinie przywracającym życie martwej materii i jego Potworze siejącym zniszczenie

---

<sup>2</sup> I. Kolasińska, *Gotycka noc, która stworzyła „Frankensteina”*, w: *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 151.

i śmierć. Nawiązuje tym samym do tego odczytania *Frankensteina* Mary Shelley, które odnajduje w tej książce opowieść autobiograficzną [...]. Gotyk Russela sugeruje, że to właśnie w graniczących z monstrialnością przeżyciach osobistych Mary Shelley tkwiły przesłanki do napisania powieści o charakterze „zaszyfrowanej autobiografii”<sup>3</sup>.

Z zacytowanego powyżej fragmentu możemy wywnioskować, że Russel w swojej produkcji nie traci z oczu związku kobiecego pisania z doświadczeniem, przeżyciami i emocjami autorki oraz że sama powieść oraz okoliczności jej powstania ciągle powracają do nas w różnych odstępach. Do kwestii związku osobistych doświadczeń i kobiecego pisania wrócę w dalszej części artykułu. W tym miejscu chciałabym tylko zaznaczyć, że połączenie tych dwóch aspektów zostało wykorzystane także filmie, a sam fakt ciągłej atrakcyjności *Frankensteina* wydaje się niepodważalny. Według Anny Gemry:

Wśród ikon grozy, które, choć stare, przetrwały liczne kryzysy popularności i ciągle są żywe, jedna jest szczególnie interesująca. Składają się na nią bowiem dwie postaci: mimo że stanowią odrębne istoty, odrębne kreacje, ich rozdzielenie jest w zasadzie niemożliwe, ponieważ jedna bez drugiej nie może istnieć. Pojawienie się pierwszej implikuje wystąpienie drugiej; są one od siebie zależne i wzajemnie się dookreślają. [...] *Frankenstein* wylansował dwa z kilku najbardziej nośnych modeli postaci w literaturze i kulturze popularnej: Szalonego naukowca i jego okropne, żyjące dzieło<sup>4</sup>.

Badaczka zwraca uwagę na bardzo ważny aspekt mitu *Frankensteina*. Monstrum stworzone przez naukowca zostało z nim utożsamione poprzez przyjęcie nazwiska Wiktora. Myślę, że mogę zaryzykować nawet stwierdzenie, że znaleźlibyśmy wśród odbiorców kultury takich, którzy mogą nadal nie zdawać sobie sprawy, że *Frankenstein* to nie jest imię nadane przez naukowca nowo powstałemu tworowi.

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 155.

<sup>4</sup> A. Gemra, *Od gotyku do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 249–250.

Takie przekształcenie bardzo dobrze pokazuje, jak ściśle są ze sobą połączone postaci wykreowane przez Mary Shelley. Zastanawiając się nad tym głębiej, warto wziąć pod uwagę bardzo ważny i często pojawiający się motyw literackiego sobowtóra. Motyw ten odślania przede wszystkim zainteresowania romantyków kwestią samopoznania. Za najistotniejszy obszar romantycznej filozofii człowieka należy uznać właśnie chęć poznania siebie i świata. Sobowtór byłby zatem medium służącym samopoznaniu bohatera. W powieści Mary Shelley *Monstrum* jest w pewnym sensie sobowtorem Wiktora. Warto zwrócić uwagę na to, jak wiele zwielokrotnień i podwojeń znajdziemy również w utworze Joanny Bator, począwszy od Julii Mrok i Anny Karr. Nie możemy pominąć także związków Julii Mrok i Sandry Jasnej, Aleksandra i Ala oraz ironicznie potraktowanej pary, jaką są najbardziej znane siostry Frankenstein: Mariola i Fabiola. W tym miejscu trzeba się zastanowić nad figurą sobowtóra:

Z antropologicznego punktu widzenia sobowtór jest najpierwotniejszym obrazem istoty ludzkiej, rozpoznawanym przez człowieka w swym odbiciu w lustrze wody i we własnym cieniu, jawiącym się w snach lub halucynacjach. Skłonność do obiektywizowania tego obrazu, obdarzania go samoistnym bytem i aktywnością, stanowi fundamentalny fenomen psychiki: jaźń przypisuje wyalienowanemu obrazowi cechy alternatywnej podmiotowości; widmo bywa przyoblekane w ciało, uzależnia się od modelu i staje się groźnym antagonistą. Sobowtór zatem to nie tyle wierna kopia, nie tyle *alter ego*, ile raczej *ego alter*, „inny sam ja” [...]. Za prefigurację motywu sobowtóra w literaturze można też przyjąć motyw bliźniąt, często rozgrywany w konwencji komediowej [...]. Zwłaszcza w dramaturgii Szekspira perypetie rozłączonej pary bliźniąt, zamiana ról i towarzyszące temu przebieranki [...] zwiastują romantyczne rozwinięcie tematu rozdwojenia ludzkiej natury, poszukiwania utraconej połowy egzystencji i dążenia do ambiwalentnej pełni<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Z. Majchrowski, *Sobowtór*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 884–885.

Główna bohaterka we *Frankenstein* odkrywa istnienie swojej potwornej siostry, która mści się za doznaną krzywdę na dwojce tamtejszych mężczyzn i pozbawia ich życia. Julia Mrok poznaje swoją prawdziwą historię dzięki rozmowie z Wiktorią Frankowską – świadkiem wypadku, przez który dziewczynki zostały rozdzielone. Co ciekawe, kiedy właścicielka Spa pod Królikiem zaczyna opowiadać, jest wręcz przekonana, że Sandra i Julia to bliźniaczki, ale z każdym kolejnym zdaniem przekonanie bohaterki o podobieństwie słabnie, a uwidaczniają się różnice, co ostatecznie prowadzi do konkluzji, że dziewczynki muszą być bliźniaczkami dwujajowymi, czyli właśnie niepodobnymi do siebie. Sposób, w jaki zostały nazwane: Julia Mrok i Sandra Jasna, nasuwa pytanie o ich przeciwne natury. Paradoksalnie to Sandra Jasna jest morderczynią, a Julia Mrok nie przejawia podobnych skłonności, choć rozmyślnie planuje upozorowanie swojego samobójstwa. Pojawienie się Sandry w Ząbkowicach Śląskich mogłoby być interpretowane jako ciemna strona natury Julii, a jej wyjazd z Warszawy jako próba odnalezienia samej siebie poprzez wolne odkrywanie ciemnej strony własnego „ja”. W tym kontekście na uwagę zasługują jeszcze dwaj mężczyźni, którzy pojawili się w życiu głównej bohaterki: Aleksander i Al. Pogmatwana relacja tej trójki skłania do postawienia sobie pytania, czy ich naprawdę było dwóch, czy też Al jest tylko innym Aleksandrem. W gruncie rzeczy bohaterowie są swoimi przeciwieństwami, a Julia Mrok tylko gdy mieszka z obydwojma, jest zadowolona, choć brakuje jej do pełni szczęścia jakiejś części siebie, na poszukiwanie której wyrusza z Warszawy. Ten sam problem czytelnik napotyka, gdy poznaje Mariolę i Fabiolę. Nigdy nie wiadomo, która jest którą. Główna bohaterka, żeby się nie pogubić, uznaje postać Julii Mrok za autentyczną, a wszystkie inne jej wcielenia za falsyfikaty. W powieści możemy przeczytać następujący fragment:

W wyniku wypadku, którego nie pamiętam, albo genetycznego kaprysu, o którym jeszcze mniej mam do powiedzenia, straciłam kawałek lewej małżowiny, która wygląda jakby ukąsiły ją małe usta. To kalekie ucho ma wyjątkową właściwość. Przyciąga opowieści jak cukier osy i ci, którzy pragną podzielić się swoją historią, wprost rzucają się na nie, tak że czasem się boję, że je odgryzą do końca, a resztę mojego ciała zeżrą, wysysając nawet szpik z kości. Jeśli można po czymś rozpoznać oryginalną wersję mnie – cokolwiek

miałoby to znaczyć, to właśnie po lewym uchu, noszącym ślad małych ust, czułym i nienasyconym<sup>6</sup>.

Oryginalna wersja bohaterki ma widoczny defekt, którym jest brak kawałka małżowiny i to jest jej znak rozpoznawczy. Dla niej samej najważniejsza jest jednak zdolność ucha do przyciągania opowieści. Ten uszkodzony fragment ciała konstituuje tożsamość bohaterki. Dzięki niemu może być tym, kim chce – pisarką. Pisanie kobiece tworzy kolejną płaszczyznę nawiązań do *Frankensteina*, głównie poprzez to, że napisała go kobieta. Ma to oczywiście związek z teoriami, które mówią, że wiek XIX to przede wszystkim czas, który można określić jako wiek pisarstwa kobiet<sup>7</sup>. Krystyna Kłosińska, referując badania Sandry Gilbert i Susan Gubar, pisze:

W czytanych przez siebie tekstach XIX-wiecznych pisarek Gilbert i Gubar odkrywają palimpsestowość (kobiecą dwulicowość) w figurach szalonych, potwornych kobiet, które stanowią zdublowane „ja” autorek. Kobieta potwór uosabia literatkę poszukującą mocy do artykulacji „ja” [...] <sup>8</sup>.

Tym samym możemy zauważyć, że Mary Shelley stworzyła potwora (Nowego Adama) i sama jest potworem dlatego, że pisze:

Powieść Shelley jest zarazem czytana jako zapis osobistego jej doświadczenia: szczególnie doświadczenia „macierzyństwa grozy”, które stało się jej obsesją. Córka matki zmarłej podczas jej narodzin wpisała doznania sieroctwa, anonimowości w swą ponurą fantazję, która mówi o micie narodzin i micie źródła<sup>9</sup>.

Wspomniany mit narodzin jest także obecny w *Roku królika*, ma jednak przynajmniej dwa wymiary. Pierwszy byłby zbliżony do tego, jak rozumiane

---

<sup>6</sup> J. Bator, *Rok królika*, Kraków 2016, s. 9–10.

<sup>7</sup> Zob. K. Kłosińska, *Kobieta pisarka i XIX-wieczna wyobraźnia literacka*, w: *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 152–168.

<sup>8</sup> K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka...*, s. 184.

<sup>9</sup> Tamże, s. 198.

jest przez Krystynę Kłosińską pisarstwo Shelley, które ma silne podłoże autobiograficzne. Matka Mary zmarła przy jej narodzinach. Nowe życie jest końcem innego życia, a przy tym brakiem obecności źródła. Mary musiała poszukiwać swojej historii, co łączyłoby ją przede wszystkim z Monstrum z kart *Frankensteina*, ale także z autorką romansów historycznych dla kobiet z kart *Roku królika*. Julia Mrok/Anna Kar również poszukuje źródła – rodziny, której nigdy nie miała, matki, której nie pamiętała i siostry, o której istnieniu nie wiedziała. Kolejnym widocznym nawiązaniem jest to, że Anna Kar także pisze i tworzy „nowe życie”. Sandra z *Marcowych dzieci* jest w podobnej sytuacji co Mary, Julia i Anna. Tworzą, kreując potworne, pełne zbrodni światy, jednocześnie pytając o własną tożsamość, jej płynność i możliwość kształtowania siebie. Czasem trudno rozróżnić, kiedy fikcja literacka staje się życiem, kiedy zaś odwrotnie. Bohaterki *Roku królika* nieustannie snują opowieści, „pożyczając” od siebie fragmenty biografii. Tworzą i niszczą na przemian. Granica pomiędzy życiem a pisaniem zostaje prawie całkowicie zatarta. One żyją dzięki pisaniu i poprzez pisanie. Tożsamości łądząco podobnych do siebie bohaterek są bardzo płynne. Sprawa częściowo się wyjaśnia, gdy dowiadujemy się o planowanej ucieczce Julii z domu, a może przede wszystkim z własnego życia. Autorka romansów historycznych przyznaje się czytelnikowi: „[...] w tamtym okresie przepoczwarczenia i przygotowań, między Julią Mrok i Anną Karr stworzyłam jeszcze jedną postać, półprzeżytego awatara bez twarzy”<sup>10</sup>. Wiemy już zatem, że Julia jest w trakcie tworzenia zupełnie nowej siebie, a w dodatku podzieliła to na „stadia rozwoju”. Wersji przejściowej Julia Mrok nie poświęciła zbyt wiele czasu, ale we wspomnianej kreacji można odnaleźć nawiązanie do postaci Monstrum z książki Shelley. Nowy Adam także nie miał swojej twarzy, otrzymał cudzą, oderwaną od ciała wykopanego z grobu przez Wiktora, któremu przyświecała idea naukowego przeniknięcia tajemnicy życia oraz jego odtworzenia za pomocą narzędzi nauki – ta miałaby zastąpić Boga. Jak Monstrum zostało porzucone przez swojego Stwórcę, tak półprzezroczysty awatar po stworzeniu został wyrzucony do kosza – Julia Mrok zmieniła, czy precyzyjniej rzecz

---

<sup>10</sup> J. Bator, *Rok królika...*, s. 16.

ujmując: przepoczwarzyła się w Annę Karr. W tym momencie drogi Julii i Anny się rozchodzą, choć nadal pozostają ze sobą nierozzerwalnie połączone. Julia Mrok znika w niewyjaśnionych okolicznościach, a Anna Karr wyjeżdża z Warszawy w poszukiwaniu Królika Grozy (to jest mordercy blondynek) do Ząbkowic Śląskich, które funkcjonują pod nazwą Frankenstein. Z opowieści głównej bohaterki dowiadujemy się, że:

Dawna ja [Julia Mrok – P.S.] żyła z dwoma mężczyznami i obu kochała na swój sposób. Nowa ja pragnęłam zniknąć bez śladu, bo nawet jeśli były mniej dramatyczne wyjścia, tylko do tego ostatecznego miałam przekonanie. [...] Dawna ja to Julia Mrok, nowa ja nazywam się Anna Karr i jestem nikim. Muszę więc dopiero z tego, co porzuciła tamta, wybrać rzeczy godne zachowania, czy po prostu konieczne, jeśli zamierzam zaistnieć w formie na tyle wyrazistej, by ludzie na mnie nie siadali i nie przytrząskiwali mnie drzwiami<sup>11</sup>.

W tym fragmencie bardzo widoczne jest nawiązanie do powieści Mary Shelley. Tak jak Monstrum Wiktora było pozszywane z kawałków różnych ciał, tak Julia Mrok vel Anna Karr musi pozszywać swoją nową tożsamość z fragmentów dawnej biografii, nie wiedząc, jaki będzie efekt tej pracy. Nowa bohaterka, Anna Karr, jest sobowtórem Julii Mrok i jej tożsamość, świadome „ja”, musi zostać skonstruowane poprzez zbudowanie narracji. W tym momencie Anna Karr nie ma żadnej tożsamości, dopiero tkając opowieść o sobie z fragmentów innych biograficznych opowieści, jest w stanie coś powiedzieć i stać się kimś. Nie może jednak tak naprawdę zacząć od zera, z czystą kartą, żeby uprawdopodobnić swoje istnienie, musi mieć biograficzne punkty wspólne z Julią Mrok. W kontekście całej powieści najważniejszym elementem (i to cielesnym) okazało się lewe, nadgryzione ucho:

To ucho łączyło Julię Mrok i Annę Karr i dotknąwszy go teraz, poczułam, że niezależnie od tego kim stanę się w wyniku tej maskarady, moje wygryzione lewe ucho zachowa swoją właściwość. Nie wiedziałam jeszcze, do czego

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 26.



zdolne okazały się pozostałe części ciała Anny Karr, ale ta jedna zaczynała mnie lekko mrowić, choć miałam wrażenie – nieco inaczej niż wtedy, kiedy należała tylko do Julii Mrok. Ciekawa byłam, co to znaczy<sup>12</sup>.

Ciało Anny Karr jest tym samym ciałem, które należało do Julii Mrok, choć zaznaczają się pewne różnice, a to właśnie dzięki tym niewielkim różnicom – przy zachowaniu dużego podobieństwa – kształtuje się nowa tożsamość. Sobowtór Julii Mrok, Anna Karr, tworzy swoje nowe „ja”, choć nadal ściśle, a na dodatek nierozdzielnie pozostaje ono złączone z Julią. Podobnie moglibyśmy rozumieć związek pomiędzy Wiktorem Frankensteinem a Monstrum. Stwórca i jego dzieło już na zawsze byli ze sobą złączeni, choć Wiktor starał się wyprzec wspomnienie o nieudanym do końca eksperymencie. Monstrum jednak czuło się samotne i obecność Wiktora w swoim życiu uważało za konieczne. Stwórca nie mógł wyprzec się swojego dzieła bez względu na to, jakim było dla niego rozczarowaniem. Dodatkowo możemy zauważyć, że Nowy Adam ma wiele cech Wiktora, choć ten go opuścił i nie chciał wziąć odpowiedzialności za istnienie, które powołał do życia. Tak samo Anna Karr nie mogła powstać bez Julii Mrok, choć paradoksalnie jej powstanie miało unicestwić Julię, żeby umożliwić pojawienie się Anny. Co ciekawe, uciekająca Julia Mrok opowiada czytelnikowi o sobie:

Pustka, którą wcześniej wypełniałam na oślep opowieściami mężczyzn, stała się czymś w rodzaju grzybni w nieustannym procesie obumierania i wzrostu. Lepiłam z pępeków, blizn, nosów, ust i zębów, przyszywałam kończyny do innych korpusów, tktałam z włosów i ścięgien, zonglowałam gałkami ocznymi, obmacywałam w pamięci twardość mięśni i gładziłam fakturę skóry, skalpowałam, zrywałam paznokcie, by je nałożyć na inne dłonie<sup>13</sup>.

Po odczytaniu powyższego fragmentu mamy nieodparte wrażenie jakbyśmy znaleźli się w laboratorium Wiktora w samym środku procesu tworzenia.

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 55.

<sup>13</sup> Tamże, s. 58.

Jednak to Julia Mrok opisuje proces powstawania swojego pierwszego romansu historycznego dla kobiet. Uwidacznia się zatem jeden z najistotniejszych aspektów powieści Bator, a mianowicie kwestia kobiecego pisania. Zgodnie ze słowami głównej bohaterki, jej życie zdominowane przez męskie historie, których słuchała, w pewnym momencie dokonało zwrotu i zamiast być tylko bierną słuchaczką, postanawia ona przyjąć rolę kreatorki. Jej pierwszy utwór stanowi jednak zlepek różnych ciał spotkanych w życiu. Są to te ciała, o których opowiadali jej mężczyźni. Czy można zatem spróbować wysnuć wniosek, że kobiece pisanie jest tak potworne jak Monstrum Frankenstein?

Ewa Kraskowska wyróżnia najważniejsze tematy powieści kobiecej, wśród których umieszcza związek pisania i ciała<sup>14</sup>. Nie bez przyczyny bowiem zdecydowana większość głównych bohaterek to pisarki. Tekst spod ich ręki ściśle jest oparty na biografii i spełnia ten postulat pisarstwa kobiecego, który nakazuje wręcz nigdy nie tracić z oczu indywidualnego doświadczenia kobiety. Należy wziąć jednak pod uwagę, że to doświadczenie w kulturze zdominowanej przez mężczyzn nie jest cenione. Krystyna Kłosińska pisze:

Metafory organiczne, które ujmują pisanie kobiece jako wyciekanie, wylewanie się i zarazem jako czynność oddzielania, wydzielenia organicznych odpadków, można zinterpretować jako wyraz męskiego lęku przed utratą z całości ciała jego części i przed nacechowaniem tej całości „brakiem”. [...] Wydzielanie, upławy, utratą terroryzują wyobraźnię kobiety. Są zarazem jej przeznaczeniem [...] <sup>15</sup>.

Nie da się zatem oddzielić pisania od kobiecego ciała. Jedną z głównych metafor, która opisuje pisarstwo kobiet jest tkanina/pajęczyna. Katarzyna Majbroda w jednym z rozdziałów książki *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po roku 1989* stara się przyjrzeć właśnie metaforom używanym w badaniach nad tekstami spod znaku krytyki feministycznej. Badaczka pisze:

---

<sup>14</sup> E. Kraskowska, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

<sup>15</sup> K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 100.

Co istotne, w świetle zajmującej nas tutaj problematyki, [krytyki feministycznej – P.S.], w ujęciu kognitywnym, metafory pojęciowe zapewniają somatyczno-biofizyczne postawy poznania poprzez wsteczne powiązanie myślenia abstrakcyjno-pojęciowego z poznaniem zmysłowym, gwarantując tym samym spójność i jednolitość naszego doświadczenia. [...] W piśmiennictwie feministycznym wspomniana metafora ma najczęściej charakter ukryty i funkcjonuje nie tyle jako zwerbalizowane porównanie, ile jako swoista struktura amalगतowa powstała w wyniku przeniesienia cech domeny źródłowej (tkanina, pajęczyna) na domenę docelową (tekst literacki) [...]<sup>16</sup>.

Pisanie jest zatem, wedle powyższej metafory, snuciem z siebie historii, daniem części siebie w tekście. Metafora pajęczyny dla krytyki okazuje się drogą interpretacyjną i kluczem do interpretacji tekstów pisanych przez kobiety. Krytyczki feministyczne mają za zadanie rozsnuwanie, rozplątywanie pajęczej nici. Dzięki takiej strategii docierają do źródła tekstu, czyli w tym przypadku kobiecego doświadczenia nierozzerwalnie związanego z ciałem. Kobieta autorka ma wręcz obsesję na punkcie swojego ciała, które w końcu staje się samym tekstem. Zarówno tekst ten, jak i kobiece ciało z wszystkimi jego możliwymi wydzielinami nie są jednak piękne, a wręcz zupełnie odwrotnie – potworne. Kazimiera Szczuka pisze:

W szczelinach opowieści o nadziejach i upadku męskiej, naukowej obsesji podboju świata, ukrywa się jeszcze inna, całkowicie niejawna opowieść, która nie ma swego fabularnego początku ani kresu. Nie należy do realistycznego porządku narracji, do świadomego dyskursu tekstu, jest jego „tajnym ładunkiem”, przemyconym z głębi nieświadomych struktur języka i ciała na powierzchnię kultury. Jest to opowieść o prześladowczym, nierozzerwalnym związku między piszącą a pisanim, między kobietą a jej dziełem, rodzącym się z mięsa i z pisma, w szaleństwie i cierpieniu<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku*, Kraków 2012, s. 518.

<sup>17</sup> K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, Kraków 2001, s. 174.

To, co u Shelley nie należy do narracyjnego porządku tekstu, u Bator staje się centralnym zagadnieniem – to właśnie kobieta i jej dzieło (w tym przypadku książka) są przedmiotem analiz. Julia Mrok daje nam jednak do zrozumienia, opisując powstawanie pierwszej swojej książki, że kobiece tworzenie jest i tak odtwórcze w porównaniu do boskiego, to znaczy męskiego aktu, gdzie dzieło powstaje tylko za pomocą wewnętrznej siły kreacji. Monstrum Wiktora, którego powstanie sprzeciwiło się aktowi boskiego stworzenia, oddając ten akt w ludzkie ręce, ponosi konsekwencje tej pychy. Nowy Adam dla swojego stwórcy okazał się potworem, a sam stwórca nie udźwignął odpowiedzialności za dzieło stworzenia – uciekł, okazał się za słaby. Mimo że Wiktor przychylił się do prośby Monstrum, żeby stworzyć dla niego partnerkę, taką samą jak on, to szalony naukowiec nie był w stanie powołać do życia całego gatunku, który mógłby wymknąć się spod jego kontroli. Julia Mrok natomiast miała o tyle komfortową sytuację, że jej „potwory” powstawały tylko na papierze i nie zagrażały faktycznemu porządkowi męskiego świata. Gdyby się jednak nad tym głębiej zastanowić, można by dostrzec, że popularne fabuły Julii Mrok zagrażały męskiej hegemonii tworzenia opowieści. Julia Mrok ustępuje jednak przynajmniej chwilowo pola mężczyznom. Musi zająć się tworzeniem Anny Karr w drodze do Ząbkowic Śląskich. Rozpoczynająca podróż bohaterka mówi do siebie:

W zaparowanym lustrze, na którym ktoś napisał imię Sandra, była jednak Anna Karr, wyraźniejsza niż przedtem. Moje nowe ciemne oczy Yolandi z Die Antwoord, moje włosy Sary z Zemsty Sary, harda mina dziewczyny spod stacji metra Warszawa Centralna. Bricolage mojej nowej tożsamości z wciąż widocznymi szwami<sup>18</sup>.

Co ciekawe, Julia Mrok, tworząc Annę Karr, nie korzysta – jak Wiktor – z zewnętrznie pozyskanego materiału. Ona czerpie głównie ze swojej biografii, odpowiednio ją modyfikując i modelując tak, by jak najbardziej do niej pasowała. Choć bohaterka zdawała sobie sprawę z konieczności uśmiercenia

---

<sup>18</sup> J. Bator, *Rok królika...*, s. 68.

Julii Mrok, którą była wcześniej, podczas pobytu w Ząbkowicach Śląskich miała okazję spojrzeć na własne życie i siebie samą z zewnątrz, za sprawą krótkiego artykułu w gazecie:

Byłam czytelniczką swojego poprzedniego życia czekającą na następny rozdział, a świat dowiedział się właśnie, że Julia Mrok znikła bez śladu. Ludzka ciekawość, źle ukrywana satysfakcja innych autorek, kalkulacje wydawczyny i mediów, jak historię Julii Mrok można wykorzystać do własnych celów<sup>19</sup>.

Nasza główna bohaterka miała okazję poznać siebie poprzez tekst, co może być aluzją do losów Mary Shelley, która swoją rodzinę także poznawała poprzez czytanie tekstów autorstwa rodziców. Pomimo podskórnego żalu nad wykorzystywaniem swojego zniknięcia przez innych, bohaterka Bator zrobiła to samo. Szkielet jej tożsamości stanowi cały szereg doświadczeń Julii Mrok. Nowa tkanina to życie Anny Karr – zupełnie dowolnie ułożone. Biografia nowej bohaterki nie ma zakorzenienia w rzeczywistości, ale czy nie jest tak, że to opowieści, które konstruujemy konstytuują naszą tożsamość i kreują rzeczywistość uznawaną przez nas następnie za „prawdziwą”? Julia Mrok przecież nadal żyła, choć bohaterka po przeczytaniu artykułu w gazecie myśli:

Julia Mrok umierała nieodwołalnie, bo Aleksander i Al zgłosili zaginięcie, przypieczętowując jej i swój los. Miałam nadzieję, że wkrótce pojawią się kolejne nagłówki, a Anna Karr będzie coraz bardziej osobna, coraz mniej związana z tamtym domem, gdzie dwóch mężczyzn i kobieta eksperymentowali na własnym żywym mięsie tak długo, aż naprawdę połała się krew<sup>20</sup>.

Pożegnanie z Julią Mrok jest koniecznym procesem, który spełniał funkcję odróżniającą poprzednie życie od tego obecnego. Obie bohaterki dysponują podobnym zestawem cech, poddanych różnym rekombinacjom i dlatego efekty finalne są odmienne. Mimo wszystko Anna Karr z tak jasnym

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 262.

<sup>20</sup> Tamże, s. 264.

i uświadomionym pierwowzorem samej siebie nie może zaistnieć w pełni. Bohaterka Bator zdaje sobie z tego doskonale sprawę:

Na szali Anny Karr było tak niewiele. Rodzina adopcyjna wymyślona na prędcę, sklecona z byle czego na potrzeby tych, którzy chcieli poznać moją przeszłość, i ta druga rodzina, odkryta we Frankenstein, rzekomo prawdziwa, ale w istocie złożona z widm, cudzych fotografii, fragmentów pożyczonych opowieści i majaków<sup>21</sup>.

Anna Karr rysuje się nam jako postać całkowicie nierzeczywista, nieistniejąca. Bohaterce brakuje namacalnych śladów obecności rodziny, którą stworzyła, ale z drugiej strony każdy dodany do rodzinnego portretu szczegół w jej wyobraźni oraz pożyczone przedmioty uprawdopodobniają jej historię – po pierwsze, dla społeczności Ząbkowic Śląskich, a po drugie, co istotniejsze, dla niej samej. Opowiadanie tych samych historii, tylko za każdym razem bardziej szczegółowo, z prawdopodobieństwa istnienia prowadzi kobietę do prawdy o istnieniu ludzi, których wymyśliła.

*W Marcowych dzieciach* żeruję przecież nie tylko na historii Julii Mrok i Sandry Jasnej, klejąc z ich ciał swoją bohaterkę, krojąc i dopasowując skórę, kości i włosy, ale każdy kogo tu spotykam, zostaje przeze mnie obmacany jako potencjalna karma dla fabuły. [...] Moje potworne ucho wysysa krew z opowieści innych ludzi, żywię się szpikiem własnego życia, pożerając powoli samą siebie<sup>22</sup>.

Powyższy opis, choć zmetaforyzowany, jest przede wszystkim upiorny. Mimo że bohaterka osiąga powoli swój cel, nie jest do końca zadowolona z finalnego efektu. Proces powstawania jej nowej powieści napawa ją wstrętem. Powstała kolejna kobieta z fragmentów innych rzeczywistych i tekstowych postaci. Choć cały plan pisania / tworzenia wydawał jej się słuszny i dobrze przeprowadzony,

---

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże, s. 326.

to w jakimś stopniu przypomina ona Wiktora, który przebywa w Szkocji i po raz drugi otwiera swoją pracownię, aby stworzyć kobietę podobną do Adama, w wymiarze rzeczowym, a nie – jak u Bator – tekstowym:

[...] przemierzyłem góry na północy kraju i zatrzymałem się aż na najdalszym skraju Orkadów. Tam postanowiłem urządzić swoją pracownię. [...] Zamknąwszy się w swojej samotni, przedpołudnia poświęcałem na pracę; wieczorami natomiast, jeśli pogoda pozwalała, szedłem i wsłuchiwałem się w ryk fal liżących mi stopy. [...] Takiego planu zajęć trzymałem się zaraz po przybyciu na wyspę. W miarę upływu czasu jednak moja praca coraz bardziej mnie brzydziła i przerażała. Bywało, że przez kilka dni nie mogłem się zmusić do wejścia do laboratorium, czasem, wręcz przeciwnie na całe dni i noce pogrążałem się w gorączkowej harówce, iżby co rychlej dokończyć dzieła. Jakież plugawe było to zajęcie. [...] Pracowałem jednak wytrwale i robiłem coraz większe postępy. Zwieńczenia mych trudów wyglądałem z bojaźliwą i namiętą nadzieją. Nie miałem śmiałości jej w sobie podkopywać, towarzyszyło jej wszakże niejasne przecucie nieszczęścia, od którego serce zamierało mi w piersi<sup>23</sup>.

Wiktor po raz kolejny podjął się próby stworzenia człowieka, targany wyrzutami sumienia po rozmowie z Monstrum. Trzeba jednak przyznać, że pomimo ogromnej niechęci do pierwszego dzieła, wytrwale i z nadzieją pracował nad drugim. Zdawał sobie lepiej sprawę z potworności całego procesu, którego przecież żałował, ale w istocie go powielał. Trudno jednoznacznie ocenić, czy tylko strach przed zemstą Nowego Adama dodawał mu sił. Wszystko zmienia refleksja, jakiej się oddaje w laboratorium:

Słońce już zaszło, księżyc wynurzył się właśnie z morza – nie miałem dość światła, by pracować dalej, pogrążyłem się przeto w chwilowej beczynności, zastanawiając się, czy lepiej odłożyć robotę do rana, czy też pracować dalej z niustającym uporem, iżby jak najszybciej ją ukończyć. [...] Teraz

---

<sup>23</sup> M. Shelley, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, przeł. M. Płaza, Czerwonak 2013, s. 193–195.

byłem o krok od stworzenia istoty następnej, o równie niedocieczonym usposobieniu. Mogła ona stać się tysiącokrotnie bardziej złośliwa niż jej towarzysz i znajdować rozkosz w lotrostwach dla samych lotrostw, nie wyłączając mordu. Stwór przysiągł, że uwolni człowieka od swego sąsiedztwa i zaszyje się na pustkowiu – lecz była to jego przysięga, nie jej: nowa istota, która wedle wszelkiego prawdopodobieństwa miała być myśląca i rozumna, mogła nie zgodzić się na układ zawiązany przed jej narodzeniem<sup>24</sup>.

Wiktor, tak jak bohaterka Bator, nie mógł przewidzieć ostatecznego efektu swojej pracy. Stworzona przez niego kobieta po ożywieniu mogła stać się – niczym Adam – całkowicie wolna i niemająca ochoty podporządkować się męskim układom. Taka świadomość przestraszyła Wiktora i pomimo ogromnego wysiłku nie zdecydował się na ożywienie materii po raz drugi. Nowa istota była dla niego wielką niewiadomą, choć on – jej stwórca – mógł opisać i zanalizować każdy fragment jej ciała, składającego się z wielu różnych. Nowe życie nie stanowi jednak sumy fragmentów, lecz całkowicie nową jakość, dlatego Wiktor nie mógł ręczyć za jej zachowanie (tak samo zresztą jak jej potencjalny towarzysz). Podobnie jest w *Roku królika* – na niewiele zdało się Julii Mrok kawałkowanie i selekcjonowanie własnej biografii podczas tworzenia dla siebie nowej tożsamości i nowej bohaterki książki. Anna Karr okazała się dla siebie samej wielką niewiadomą, której zadaniem była podróż w głąb siebie i poznanie na nowo. Bohaterka *Marcowych dzieci* przypominała tylko ogólny zarys postaci, który cały czas domagał się nowych cech, przy czym efekt finalny pozostawał nieznanym.

Tożsamości nie można zatem widzieć jako gotowego zestawu cech i zachowań, raczej jako proces ciągłego tworzenia, zmian i przesunięć. Zawsze pojawiają się miejsca, które są niedookreślone. Julia w trakcie pobytu w Ząbkowicach nie jest już taka, jaka myślała, że będzie, i to ona sama stanowi dla siebie największe zaskoczenie. Tym samym bohaterka Bator ciągle musi poszukiwać samej siebie w sieci, którą stworzyła, a dodatkowo musi się zgodzić na to, że nie będzie finalnego i stałego efektu końcowego. Konstruuje

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 197.



kolejne wcielenia, by po „zużyciu” swojego sobowtóra i zdekonstruowaniu go, ze szczątków stworzyć kolejną wersję siebie. W trakcie lektury czytelnik obserwuje, jak bohaterka przechodzi przez swoje kolejne wcielenia.

Może jednak za to wszystko tak naprawdę odpowiedzialne jest to dziwne miejsce, w którym znalazła się Anna Karr? Miasteczko spowite gęstą mgłą, brudne, w większości opustoszałe, z dziwnym urzędem wiecznie zamkniętym oraz uliczkami, które codziennie biegają gdzie indziej. Miasto wariatów, dewiantów seksualnych, samobójców i morderców, a w samym jego centrum znajduje się największa w Europie klinika eutanazyjna z pełnym serwisem na życzenie i usługami grabarskimi w cenie. Miasto to potwór, który wsysa mieszkańców i jeśli ich oddaje, to tylko martwych – w nurtach rzeki lub całkowicie pozbawionych zdrowych zmysłów. Nawet główna bohaterka w pewnym momencie zastanawia się, czy potrafi patrzeć z dystansem na to, co dzieje się w tym mieście, czy stała się już jego częścią i powoli zaczyna tracić resztki zdrowego rozsądku. Z Frankenstein nie ma ucieczki, a im dłużej się w nim przebywa, tym większe zachodzi prawdopodobieństwo, że wyzwoli w człowieku tę najciemniejszą stronę, z której istnienia on sam nie zdawał sobie do końca sprawy.

Powieść Bator, choć w pierwszym odbiorze wydaje się tylko atrakcyjnym współczesnym kryminałem, posługującym się sztafażem powieści grozy, dotyczy istotnych kwestii antropologicznych, czyli tego, kim jesteśmy i na ile siebie poznajemy oraz jak istotny jest to proces. Książka zwraca uwagę na ważność snucia, tworzenia opowieści, bo to dzięki nim człowiek istnieje i konstytuuje swoją tożsamość. Dodatkowo poruszany jest w niej wciąż aktualny wątek pisarstwa kobiet, które nadal poszukują miejsca na swoje opowieści i doświadczenia wśród tych męskich – tworzących i tłumaczących świat. Książka Joanny Bator, nawiązując na kilku płaszczyznach do powieści Mary Shelley, wykorzystuje dziewiętnastowieczny motyw sobowtóra, dodatkowo go zwielokrotniając i pokazując przez to skomplikowany proces samopoznania, autokreacji i wielowymiarowość ludzkiej natury, która wymyka się zarówno kompletnemu opisowi, jak i możliwości pełnego poznania. Nasza tożsamość nie jest zatem gotowa, jest procesem nieustannego tworzenia, co w książce zostało przedstawione w postaci ciągle poprawianych i rozrastających się fragmentów *Marcowych dzieci* – dopisywania, wymazywania, przetwarzania i pisania na nowo tych samych historii.

**Bibliografia**

- Bator J., *Rok królika*, Kraków 2016.
- Gemra A., *Od gotyku do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Gilbert S.M., Gubar S., *Bliźniacza siostra grozy: potworna Ewa Marii Shelley*, przeł. T. Bliżewski i A. Kowalcze-Pawlik, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Kraków 2011.
- Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.
- Kłosińska K., *Marry Shelley „Frankenstein”*, w: tejsze, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.
- Kolasińska I., *Gotycka noc, która stworzyła „Frankensteina”*, w: *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Kraskowska E., *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.
- Majbroda K., *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku*, Kraków 2012.
- Majchrowski Z., *Sobowtór*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, Wrocław 2009.
- Marcela M., *Monstruarium nowoczesne*, Katowice 2015.
- Shelley M., *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, przeł. M. Płaza, Czerwonak 2013.
- Sobolczyk P., *Gotycyzm – modernistyczny sobowtór odmieńca*, Gdańsk 2017.
- Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, Kraków 2001.
- Turney J., *Ślady Frankensteina. Nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. M. Wiśniewska, Warszawa 2001.