

Peryferyjne (de)konstrukcje. Czarownice i ich potencjał demaskatorski z perspektywy krytycznych ujęć filmowych

Tomasz Raczkowski

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0003-4341-9293

artykuł recenzowany / peer-reviewed article

I. Przyzywanie czarownic

W artykule, wychodząc z założenia, że każda współczesna kreacja postaci czarownicy jest uwikłana w społeczne konstrukty określonych relacji władzy, zbudowanych wokół politycznej – fallogocentrycznej i naznaczonej dominacją kultury euroatlantyckiej – osi, przyglądam się czterem wybranym obrazom czarownic w sztuce filmowej, powstałym w różnych perspektywach kulturowych: *Czarownicom* Benjamina Christensena (1922), *Czarownicy. Bajce z Nowej Anglii* Roberta Eggersa (2015), *Nie jestem czarownicą* Rungano Nyoni (2017) oraz *Lustrom i piórom* Cai Chengjie (2018). Zwracam przy tym uwagę z jednej strony na kluczowe cechy globalizującego się dyskursu, z drugiej – na dokonywane z pozycji peryferyjnych problematyki, wykorzystujące lokalne konteksty, które ukazują symbolizowane przez postacie czarownic spojrzenia na kobiecość, powiązane z relacjami politycznymi, ekonomicznymi, religią czy tradycją.

W kontekście euroatlantyckim (stanowiącym ramę dla globalnej sieci kulturalnej) kluczowa wydaje się modernistyczna interpretacja figury czarownicy, z której wywodzi się zdecydowana większość dzisiejszych wyobrażeń i skojarzeń z terminem „czarownica” czy „wiedźma” [Purkiss 277-278]. Przywołania czarownic w tekstach kultury są emanacją zesencjalizowanego postrzegania kobiecości jako Inności w ramach dychotomicznego myślenia o Kulturze i Naturze, rozumie i emocjach, logice i intuicji. Można je postrzegać jako figury antagonizowania tego,

co wymyka się społecznej strukturze, sugestywnie manifestujące tożsamość kobiety jako reprezentantki negatywnego członu opozycji: antymęskiej, antyracjonalnej, antykulturowej. Jako wytwór określonych kontekstów, tożsamość czarownicy kreowana jest na styku kilku sfer wykluczenia, na czym może zasadać się jej subwersywny potencjał. Obecna u podstaw myślenia o czarownictwie antagonizacja tego, co graniczne, może służyć podważaniu i dekonstruowaniu zastanych uprzedzeń i społecznych wyobrażeń. Można zatem postrzegać czarownice jako rodzaj punktu węzłowego myślenia o świecie, w którym wszystkie zjawiska, postrzegane jako potencjalne zagrożenie dla konserwatywnego porządku społecznego, są kojarzone z demonicznymi siłami.

Medium filmowe – najbardziej modernistyczna ze sztuk [Benjamin 12] – popularyzuje euroatlantyckie tropy kulturowe w skali globalnej i wzmacnia ich kulturowe oddziaływanie. Równocześnie tworzy też przestrzeń dla głosów peryferyjnych, marginalnych, wchodzących z dominującymi ujęciami figury czarownicy w subwersywne zwanie. W ciągu ponad stu lat rozwoju kinematografii fabularnej powstało wiele filmowych wizerunków czarownic, tworzących niejednolite spektrum obejmujące ambitne dramaty społeczne, generyczne horrory, komercyjne blockbustery, a nawet filmy familijne. Siła tego zbioru tkwi w różnorodności i wielogłosowości, z perspektywy badania kultury ciekawsze niż próby uogólniających całościowych analiz wydaje się więc podążanie za poszczególnymi wątkami i powiązaniem różnych filmów.

Rozważań na temat „kina czarownic” nie sposób nie zacząć od *Czarownic* Benjamina Christensena – dzieła z 1922 roku, które można uznać za rodzaj Kamienia z Rosetty z perspektywy wszystkich późniejszych przedstawień wiedźm za pośrednictwem kinematografu. Szwedzki film, transformujący całe ustępy z literatury przedmiotu (m.in. z niesławnego *Młota na czarownice*) w rodzaj filmowego wykładu performatywnego, dostarcza bowiem pewnej matrycy interpretacyjnej przedstawień czarownic w tradycji europejskiej (chrześcijańskiej), a zarazem podsuwa narzędzia ich krytycznego rozmontowania.

Na poziomie scenariusza Christensen dosłownie ekranizuje sięgający średniowiecza dyskurs poświęcony czarownicom [Baxstrom and Meyers 65], inscenizując spisane przez inkwizytorów opisy praktyk magicznych, pokazując dokładnie procedury przesłuchania podejrzanych o czary, a także sugestywnie ożywiając na ekranie barwne fantazje na temat obscenicznych sabatów [177-180]. Tym samym w filmie nakreślona zostaje swoista mapa najistotniejszych motywów i specjalistycznej wiedzy w zakresie czarownictwa. Christensen dokonuje widowiskowej syntezy fenomenu społecznego, konstruując swój film w taki sposób, by wykorzystywane poglądy na istotę czarownictwa zostały wzięte w nawias artystycznego, niepozabawionego ironii komentarza. W tej półtoragodzinnej narracji czarownictwo okazuje się wytworem fallogocentrycznej kultury, w której społeczne „narodzenie się” czarownic jest wyrazem pewnych niepokojów społecznych.

Taki pogląd, po raz pierwszy wyłożony w XIX wieku w myśli romantycznej [Michelet; Sallmann], stał się w późniejszych latach kanwą między innymi dla radykalnych feministycznych reinterpretacji czarownictwa jako formy rozsadzenia męskiej dominacji społeczno-kulturowej [Purkiss 145-150]. Posłużył też jako platforma do skrajnie racjonalizujących rewizji dyskursu trawestowanego w *Czarownicach*, tropiących w nim przejawy mizoginistycznych uprzedzeń i projekcji, stygmatyzujących to, co w zachowaniu kobiet wydawało się ambiwalentne, jako przejaw sił nieczystych. W ten nurt wpisuje się właśnie Christensen, rdzeniem swojego filmu czyniąc przemocową relację pomiędzy reprezentującym/posiadającym władzę mężczyzną a wylamującą się na jakiś sposób ze społecznego ładu kobietą¹.

Co istotne, w filmie z 1922 roku nie chodzi (a przynajmniej nie tylko) o rozprawienie się z mitami przeszłości, ale także o wskazanie pewnego wzorca postępowania w ramach kulturowej hierarchii płci. Dlatego też w brauwrowym zwrocie perspektywy reżyser przechodzi w nim od przedstawień średniowiecznych wiedźm kopulujących z Szatanem do nowoczesnych objaśnień psychologicznych żeńskiej hysterii, finalnie stawiając pomiędzy nimi znak równości. Buduje w ten sposób frapujący pomost

między przeszłymi a współczesnymi mechanizmami opresji wymierzonymi w kobiety, sprowadzane w ramach patriarchalnej kultury nieodmiennie do roli istot niebezpiecznych, zawieszonych na pograniczu racjonalności i pierwotnej impulsywności. *Czarownice* są więc do dziś intrygującą wizją kreowania figury czarownicy, tworzącą fundament pokazywania jej jako wytworu męskiej dominacji [Baxstrom and Meyers 211], czyniącej z postaci wiedźmy personifikację antykulturowej Inności.

II. Peryferyjne ewokacje

Pomimo upływu lat wciąż trudno znaleźć inny film w tak klarowny jak *Czarownice* sposób prezentujący europejskie imaginarium, definiujące w znacznej mierze globalną kulturę, stanowiącą punkt odniesienia również dla lokalnych i peryferyjnych przywołań figury wiedźmy. W tym miejscu odniosę się do trzech przykładów takich ewokacji dokonywanych spoza głównego nurtu przedstawień kulturowych², które naświetlają trzy konteksty znaczeniowe postaci czarownicy – północnoamerykański, afrykański i wschodnioazjatycki. Uruchamiają one zawarte w *Czarownicach* Christensena tropy – kolejno – antykulturowości czarownicy, mechanizmu kumulowania w tej postaci negatywności oraz jej zamknięcia w ramach opresyjnej, patriarchalnej struktury społecznej. Wywodząc się z różnych kontekstów geograficznych, filmy te wskazują na funkcjonujące w ramach zglobalizowanej wyobraźni zróżnicowanie lokalne figury czarownicy, będącej w tym ujęciu wypadkową co najmniej kilku krzyżujących się kontekstów kulturowych, politycznych i etycznych. To pozwala z kolei na wyprowadzenie z tematyki czarownictwa szerszej refleksji społecznej na temat społecznego konstruowania tożsamości.

Pierwszym, lokującym się jeszcze najbliżej wspomnianego dyskursywnego centrum, jest film *Czarownica. Bajka ludowa z Nowej Anglii*, osadzony w jednym z tradycyjnie kojarzonych z procesami o czary rejonów [Detweiler 596-597]. Tytułowy region Nowego Świata ukazywany jest – zgodnie z tradycją mówiącą o okiełznaniu Ameryki przez europejską cywilizację – jako miejsce zetknięcia się europejskiej kultury z „pierwotnym”, „dzikim” obliczem przyrody. Reżyser Robert Eggers, przełamując trend zasadniczo dominujący w kinematografii ostatnich dekad, podszedł do tematu czarownictwa poważnie, ignorując równocześnie większość eksploatowanych przez filmowców konwencji. Peryferyjność tej wizji nie opiera się więc na przełamaniu euroatlantyckiego zorientowania imaginarium, ale na jego reinterpretacji z pozycji i w ramach kina gatunkowego (horroru).

Czarownica... stanowi rodzaj rewizji filmowego postrzeżenia grozy, odrzucającej popularne w tradycji filmowej schematy i tropy na rzecz uważnego studium Natury jako fantazmatycznego praźródła demonologii i okultyzmu.

1 W *Czarownicach* przywołane zostają klasyczne wyobrażenia brzydoty wiedźmy, jej makabrycznej chaty, wynaturzonej perwersji (często powiązanej z brudem i szpetotą), a także nadnaturalnych, wykorzystywanych do niecnych celów zdolności, jakie posiada dzięki Szatanowi. Warto zwrócić uwagę, że tradycyjne imaginarium związane z czarownictwem zawsze oscylujewokół przekroczeń cywilizowanych norm bycia.

2 Owa „zewnątrność” wiąże się zarówno z kontekstem kulturowym (pozaeuropejskim) i w różnym stopniu krytycznym wobec tradycji i zglobalizowanych motywów zła wydzwiękiem, jak i z estetyką kina autorskiego/festiwalowego.

Ten cel umożliwia otwierającą na nadrealne zjawiska konwencja kina grozy, która równocześnie sprowadzona jest do ludycznej podstawy narracyjnego przetworzenia egzystencjalnej konfrontacji z Nieznanym [Colavito 25-26]. Eggersowi nie chodzi o sam strach, tylko o jego źródła, których twórca poszukuje w niejednoznacznej relacji człowieka z otaczającą go naturą.

Bajka ludowa z Nowej Anglii eksploruje kluczową cechę czarownicy, jaką jest mistyczne połączenie kobiecej płciowości ze złowrogą Naturą. Akcja toczy się w sferze ostentacyjnie liminalnej, w miejscu pęknięcia kulturowego ładu – film opowiada o rodzinie osadników, wygnanej ze wspólnoty za herezję, zakładającej nowy dom na skraju lasu. Coraz bardziej rozpaczliwe próby przeżycia w jałowym, nieprzyjaznym otoczeniu wytwarzają w bohaterach napięcie, każące w nieszczęściach szukać ponadludzkiego sprawstwa i skutków wykroczenia wobec Stwórcy, a także budzące lęk przed Złym, czającym się w mrokach puszczy.

Sytuacja ta stopniowo zaczyna rzutować na najstarszą, dojrzewającą córkę, Tomasin, której powoli wyzwolana seksualność czyni z niej w purytańskiej matni postać liminalną, ucieleśniającą zagrożenie ze strony potencjalnie szatańskiej Natury. Dziewczyna skupia na sobie afekty reszty rodziny – młodsze rodzeństwo przeżywa ją czarownicą, w bracie budzi pożądanie, które ojciec wypiera, a wyczuwa matka, antagonizując córkę jako grzeszny element domu. W efekcie dziewczyna staje się katalizatorem zagłady swoich bliskich. Doświadczając alienacji w klaustrofobicznej przestrzeni opresyjnej patriarchalnej rodziny, pod wpływem serii niepokojących zdarzeń (o które jest obwiniana) główna bohaterka przechodzi przemianę, oswajając lęk przed antyludzką naturą (również własną cielesnością). Ten proces kulminuje w finalnym objawieniu osobowego Szatana, który dopełnia destrukcji reprezentowanej przez słabnącą rodzinę Kultury i ostatecznie wyzwala dziewczynę.

W filmie rozpoznajemy konstrukcję czarownicy jako antytezy człowieka cywilizowanego (mężczyzny) – bliska naturze i jej demonom [Purkiss 20-25], kierowaną przez żądze cielesne i złośliwość [Sprenger and Kraemer 49-51, 63-70]³, beczelnie niezależną od mężczyzn i autorytetów [Purkiss 7; Spoto 216-217]. Są to atrybuty, które czynią z czarownicy ucieleśnienie zła „społecznego” (w odróżnieniu od pozaludzkiego Szatana), namacalny przejaw metafizycznego demonizmu, zagrażający porządkowi społecznemu i destrukcyjny dla moralnej równowagi kultury.

Jak dowodziła w klasycznym tekście antropologii feministycznej Sherry Ortner, „kobiety uważa się za bliższe naturze od mężczyzn: kultura (dość jednoznacznie identyfikowana z płcią męską) przyzwala kobietom na aktywne uczestnictwo w swych osobliwych procesach, ale zarazem postrzega je jako bardziej zakorzenione czy też bardziej spokrewnione z naturą” [118]. Bliższa żywiołom Natury

kobieta przyjmuje więc tożsamość zasadniczo niedookreśloną, płynną i liminalną, co sytuuje ją w przynajmniej częściowej opozycji do męskiego, racjonalnego porządku. Dokładnie tak dzieje się u Eggersa z Tomasin, która jest społecznie stwarzana jako ucieleśnienie zła. Finalnie, pod wpływem presji, dziewczyna rolę tę przyjmuje, podpisując pakt z Diabłem i dołączając do leśnego sabatu. Realizując jednak finałowy akt z wyraźnym przerysowaniem, kontrastującym z surową, realistyczną konwencją całego filmu, reżyser bierze jego dosłowność w nawias, proponując psychologiczną metaforę akceptacji własnej seksualności, przyjęcie jej genderowego bagażu i afirmacji społecznego napiętnowania. Tym samym przywołuje koncepcję czarownictwa rozumianego jako tożsamość wyzwolenia, obracającą stygmatyzację własnej płci w demoniczną siłę.

Film oferuje wizję genezy demonicznej figury wiedźmy w wyzwoleniu kobiecości spod opresji tradycji wraz z jej patriarchalnymi inklinacjami. *Czarownica* Eggersa stanowi tym samym kontynuację ukazanych przez Christensena wątków kulturowej konstrukcji czarownictwa jako aktywnej metafory antyracjonalnej kobiecości. W amerykańskim filmie zostaje ona ponadto doprowadzona do fantazyjnego ekstremum, umożliwiającego rozsądzenie porządku, w ramach którego się narodziła⁴.

Zupełnie inne napięcia społeczne towarzyszą postaci czarownicy w *Nie jestem czarownicą* Rungano Nyoni, reprezentującej z kolei perspektywę afrykańską. Z odmiennym kontekstem niż u Eggersa (oraz Christensena) wiążą się też odmienne akcenty – u Brytyjki zambijskiego pochodzenia czarownica okazuje się figurą tyleż ludową, co polityczną. W ten sposób reprezentuje skomplikowaną tożsamość naznaczonego przez europejską przemoc kontynentu.

Po kolonialnym spotkaniu afrykańskie i europejskie metafory czarownictwa zaczęły się przenikać, tworząc pewnego rodzaju konglomerat semantyczny, w którym patriarchalna racjonalność i dysfunkcyjna hierarchia postkolonialna zrastają się, potęgując podziały społeczne i mechanizmy wykluczenia. Efektem tych procesów jest przestrzeń społeczna, w której tradycja i lokalność zostały przeorane przez europejskie wpływy, chociażby na poziomie języka. Antagonizacja kobiecości jest więc w *Nie jestem czarownicą* elementem panoramy społeczeństwa afrykańskiego, naznaczonego przez postkolonialne brzemie przemocy i nierówności.

Bohaterka jest kilkunastoletnią dziewczynką, schwytaną i oskarżoną o czary. Przez cały film konsekwentnie odmawia samookreślenia (choćby przez podanie imienia), zostaje jednak siłą wtłoczona w rolę czarownicy. Jej otoczenie – a prawdopodobnie i ona sama – zaczyna

3 Splot tych tropów w *Czarownicy* obrazuje dosadnie fragment, w którym zagubiony w lesie Caleb, brat Tomasin, prawdopodobnie mającąc, spotyka wiedźmę-kusicielkę, pojawiającą się jakby w odpowiedzi na coraz silniejsze napięcie erotyczne budzone w chłopcu przez dalsiosty.

4 Nie jest to przy tym wyzwolenie idealizowane – drogę Tomasin do wolności od rodzicielskiej władzy znaczą cierpienie, krew i nieszczęście. Finałowy akt można też interpretować jako życzeniową halucynację dziewczyny wiedzącej, że niedługo umrze samotnie w głuszy. Eggers nie wytycza jasnej granicy między jawą a złudzeniem, wobec czego zarówno dosłowna, jak i w pełni metaforyczna interpretacja *Czarownicy*... są zupełnie prawomocne. Sądzę zresztą, że ta dwuznaczność czyni film jeszcze bardziej pojemnym znaczeniowo, a zawartą w nim wizję postaci czarowni cybartziej zniuansowaną.

wierzyć w jej nadnaturalną moc. Osadzona w rezerwacie dla wiedźm, nazwana Shulą, staje się magicznym gadżetem, wykorzystywanym przez lokalnego kacyka do realizacji własnych interesów. Otwiera to perspektywę uzyskania sprawczości i wyzwolenia dzięki szczególnie, podszytemu komercjalizacją, zwrotowi ku lokalnej duchowości. Nadzieja na wykorzystanie czarownictwa w celu przynajmniej częściowej emancypacji okazuje się jednak fałszywa. Połączenie stygmatyzacji i presji otoczenia skutkuje krytycznym nasileniem przemocy psychicznej i fizycznej wobec bohaterki, uprzedmiotowionej i warunkowo akceptowanej dzięki swojej ekonomicznej i społecznej użyteczności, po wyczerpaniu której nic nie ochroni jej przed unicestwieniem jako ucieleśnionego zła.

U Nyoni widać pokrewny konkluzjom Purkiss dialektyczny opór wobec ujęć czarownicy jako patriarchalnego emblematu niebezpiecznej kobiecości oraz esencjonalizowania w tej figurze sprawczości wykluczonych. Z jednej strony zambijsko-brytyjska reżyserka formułuje ostrą krytykę społecznej instytucji czarownicy jako „dyżurnej winnej”, jak wątroba zbierającej negatywne energie z otoczenia. Bardzo nośnym symbolem są tu białe wstążki, którymi spętane są kobiety oskarżone o czary (żeby nie odleciały)⁵, fizycznie reprezentujące opresję, której poddawane są kobiety wyłamujące się w jakiś sposób z porządku społecznego, choćby tylko potencjalnie, przez niedopełnienie obowiązku (jak robi główna bohaterka, odmawiając samookreślenia). Z drugiej strony jednak podsunięty trop realnej siły posiadanej przez czarownicę okazuje się nieznaczającą sztuczką, a potencjalne wstrząśnięcie przez nią systemem jedynie chwilowym tupnięciem. Obie interpretacje postaci czarownicy okazują się więc krzywdzące, a żadna z nich nie zmienia ostatecznie sytuacji uwikłanej w splot zależności, wykluczonej dziewczyny.

Czarownictwo w filmie ma charakter odpowiedni do współczesności – okiełznanej i wtłoczonej w kapitalistyczne reguły życia społecznego siły odmienności, która ma być magiczną odpowiedzią na kwestie: czyja to wina i co z tym zrobić. Może być kozłem ofiarnym, na którego projektowana (bądź eksternalizowana) jest wina za realne bądź wymaginowane niepowodzenia. W kontekście postkolonialnym należy dodać kolejną warstwę – element folkloru, stającego się synonimem „niższego stadium rozwoju”, kulturowego „prymitywizmu” czy zabobonu. W retoryce modernizacyjnej globalizacji czarownica okazuje się naturalnym winowajcą, sprawczynią niepowodzeń społeczeństwa zwolnionego w ten sposób z odpowiedzialności.

Czarownica, potraktowana jako symbol „antykulturowej” (czytaj: nieeuropejskiej) ludowości, jest więc niejako piorunochronem, który odciąga uwagę od strukturalnych, geopolitycznych i ekonomicznych procesów. Stąd w tytule filmu pojawia się odmowa przyjęcia narzucanej

tożsamości czarownicy. Frazę tę można interpretować jako manifest, dramatycznie puentujący narrację, w której przyjmowanie identyfikacji jest równoznaczne z podaniem się opresji. W *Nie jestem czarownicą* afrykańskie czarownice nie są ani sztucznym stereotypem kolonizatorów, ani ludowym wierzeniem. Ich tożsamość oscyluje pomiędzy tradycyjną a kolonialną projekcją. Opowiadając o figurze czarownicy jako splocie kwestii płci, polityki i geografii, Nyoni postuluje odrzucenie magicznej nadbudowy i przywrócenie odpowiedzialności realnie sprawującym władzę.

Jeszcze głębiej w kierunku egzystencjalno-politycznej interpretacji postaci czarownicy – choć może w mniej dosadny sposób – idzie Cai Chengjie w filmie *Lustra i pióra*⁶. Bohaterką chińskiego filmu jest młoda, po raz kolejny owdowiała kobieta. Obarczona stygmatem sprowadzania śmierci na mężów, zostaje wyrzucona na rubieże hierarchii wiejskiej społeczności, co wiąże się z daleko posuniętą legitymizacją przemocy wobec niej. Widzimy to już na początku filmu w szokującej, sfilmowanej w konwencji *point-of-view* z perspektywy kobiety, scenie gwałtu dokonywanego z uśmiechem przez członka rodziny.

Punktem zwrotnym jest odkrycie przez bohaterkę, że rzeczywiście posiada magiczne zdolności, umożliwiające jej między innymi sprowadzanie dotkliwej kary na osoby, które wyrządziły jej krzywdę. Staje się więc czarownicą i rusza w drogę po północno-wschodnim regionie Chińskiej Republiki Ludowej, starając się zrobić za pomocą swojej nowo odkrytej mocy coś dobrego – przede wszystkim karać mężczyzn odpowiedzialnych za cierpienie i niedolę jej oraz innych kobiet. W na wpół groteskowym, na wpół krytycznym filmie Cai Chengjie wykorzystuje transgresyjny potencjał postaci wiedźmy do zarysowania paraliżującego splotu ekonomicznej zapaści, opresyjnej tradycji i wyniszczającej dla Chińczyków, chaotycznej westernizacji.

Dostrzegając emancypacyjny wymiar samookreślenia przez figurę czarownicy-buntowniczkę, twórca zdaje się jednak dekonstruować „mit czarownicy” [Purkiss 2] z jego partykularyzmem i zawartym w nim mechanizmem reprodukcji dychotomicznej logiki. Pamiętajmy, że w klasycznym ujęciu antyspołeczną czarownicę „zapładnia” zdecydowanie męskie Zło, a jej tożsamość definiowana jest z perspektywy androcentrycznej poprzez antytezę cech męskich i kulturowych. Ten paradoks ukazany zostaje w *Lustrach i piórach* – czarownictwo protagonistki jest wypadkową patriarchy, ludowych tradycji i kryzysu socjoekonomicznego, których splot tworzy warunki do pojawienia się transgresyjnej figury, przełamującej wszechobecną stagnację.

Czarownica okazuje się w ten sposób kolejną tożsamością narzucaną jednostce w ramach pozbawionego

5 W filmie pojawia się postać żony urzędnika, będącej „wyzwoloną” wiedźmą. Choć nie mieszka w rezerwacie i korzysta z luksusów, wychodząc z domu musi przypinać stygmatyzującą wstęgę i nosić ze sobą kamień, do którego jest przywiązana. Ujawnienie wciąż obecnego w życiu kobiet stygmatyzamka perspektywę pełnego wyzwolenia Shuli, która próbuje sprytnie wykorzystać system.

6 Oficjalny tytuł międzynarodowy *Mirrors and Feathers* nawiązuje do lokalnych atrybutów wiedźm w tradycji Hebei, uruchamiając przy okazji metaforę czarownicy jako lustra. Osobiście jednak za bardziej atrakcyjny retorycznie uznaję alternatywny tytuł, pod którym film pojawił się jako premiera na Festiwalu w Rotterdamie – *Widowed Witch* – łączącym dwa fundamentalne dla fabuły aspekty wykluczenia bohaterki, leżące u podstaw jej przemiany.

perspektyw życia w biedzie i okowach pełnej przemocy tradycyjnej organizacji społecznej. Jej przyjęcie ma wymiar sprawczości i próby wywrotowego wykorzystania narzędzi opresyjnego systemu do jego rozmontowania, przez co protagonistka staje się przerysowaną figurą „zemsty uciśnionych”. Dzięki czarownictwu emancypuje się od koszmaru, w jakim znalazła się z powodu wdowieństwa, i realizuje fantazję o ucieczce od nieszczęścia. W końcowych aktach *Luster i piór* widać jednak wyraźnie, że jest to fałszywa obietnica wyzwolenia. Czarownica zostaje zaszczuta ze względu na transgresyjną tożsamość: lokalna społeczność krok po kroku oplata ją sieciami swoich interesów i przemocy. Widząc ten proces, bohaterka dokonuje w poruszającym finale autodestrukcji, dopiero w ten sposób uciekając od opresji. Tym samym ugruntowuje też jednak status quo, zamykając krąg nierówności i opresji.

Podobnie jak w zambijskim postkolonialnym pejzażu Nyoni, na prowincjonalnym końcu świata współczesnych Chin czarownica staje się ostatecznie symbolem impasu i dogłębności zniewolenia przez polityczno-ekonomiczne ramy, po Foucaultowsku kontrolujące role, narzędzia i dokonywane za ich pomocą transformacje, ostatecznie utrzymujące status quo i kończące się dla jednostki tragicznie.

III. Czarownica-dekonstruktorka

W tym kontekście czarownica, ambiwalentna nie-kulturowa siła na obrzeżach społeczeństwa, posiadająca magiczną, nieracjonalną i niezrozumiałą moc kreowania, transformowania i niszczenia, jest symbolem, który uosabia to, co w świetle zdroworozsądkowego oglądu rzeczywistości jawi się jako niejednoznaczne i liminalne. Krytyczna rewizja tego symbolu wskazuje, że czarownica reprezentuje procesy wykluczenia, stygmatyzacji oraz przemocy wobec Inności. Próbując odwrócić perspektywę, właściwie wskazuje, że to właśnie te procesy, które wytwarzają wiedzmę jako społeczny konstrukt projektowany na „niebezpieczną” kobiecość, uznać można za naprawdę demoniczne – w sensie wcielenia społecznego zła.

Figura czarownicy jest czymś, co zostaje stworzone przez andro- i logocentryczny porządek jako ofiarny kozioł ucieleśniający antykulturowe zagrożenia. Równocześnie jednak zagraża temu porządkowi, ponieważ zdolna jest zdemaskować arbitralność wytwarzania znaczeń, jak również obnażenia mechanizmu antagonizacji Inności. Jako postać niestała i płynna czarownica może przybierać różne formy, wpisując się w rozmaite konteksty, zawsze jednak jest warunkowana przez swoją fallogocentryczną konstrukcję, a jej sprawcza moc jest mocno ambiwalentna. Wywrotowość figury czarownicy może zaktualizować się jedynie wtedy, gdy zostanie krytycznie wykorzystana w ramach szerszej rewizji porządku społecznego, który pomoże zniszczyć.

U Eggersa figura czarownicy została osadzona w szerszej redefinicji metafizycznej orientacji człowieka, do którego percepcji i psychologii rozszerzona (nie zredukowana!) jest cała religijno-mistyczna nadbudowa rzeczywistości. Konsekwencją jest uznanie czarownictwa za żywioł wyzwolenia, rozsadzający skostniałe ramy społeczne.

W przypadku filmów Nyoni i Chengjie owe ramy obywatelskiej czarownice. Ich transgresja ma w tych przypadkach wymiar indywidualny, a nie totalny (w afrykańskim i chińskim kontekście nie dochodzi do izolacji nuklearnej miniatury społecznej, a czarownica jest o wiele mniejszym elementem społeczności). W każdym z tych filmów zostaje odsłonięta matryca społecznej hierarchii – staje się ona widoczna w momencie, gdy spojrzymy na rzeczywistość przez pryzmat czarownicy. Te trzy głosy, odniesione do *Czarownic* Christensena, układają się w ciekawy – bo fundamentalnie niespójny, nieredukowalny do jednej linii interpretacyjnej czy ramy formalnej – wielogłos, dekonstruujący ucieleśnianą przez czarownice symboliczną konstytucję kobiecości w ramach globalnej kultury.

Znamienne jest, że w przedstawionych przykładach współczesnych przywołań figury czarownicy tylko w tym osadzonym w społeczeństwie globalnej Północy możemy dostrzec przynajmniej prawdopodobne wyzwolenie dokonujące się przez przyjęcie tożsamości czarownicy. Perspektywa peryferyjna okazuje się tu zdecydowanie bardziej pesymistyczna, a metafizyka zostaje w brutalny sposób sprowadzona do materializmu, który mówi jasno: czarownica to figura stygmatyzacji, w której potęgują się te symboliczne znaczenia kobiecości warunkujące patriarchalną oraz klasową opresję. Widzimy tu więc kolejne echo modernistycznego dualizmu przeniesione na geograficzne i geopolityczne zróżnicowanie społeczne, w ramach którego czarownice okazują się bardziej tragicznie naznaczone poza euroatlantyckim centrum – również przez spotęgowanie ich inności w percepcji globalizującego się rynku kultury. Poszczególne inkarnacje czarownic nie pokazują uniwersalnych prawd, ale pozwalają wychwycić globalne wzorce stygmatyzacji, warunkowanych przez tradycję i głębokie zależności społeczno-polityczne współczesności.

Omówione filmowe przywołania czarownic można uznać w szerszym, antropologicznym, kontekście za *dające do myślenia* obrazy, za pomocą których twórczynie i twórcy komunikują pewne refleksje na temat swoich społeczeństw. Czarownice nie rozsadzają porządku, który je stwarza. Posiadają jednak potencjał transgresji ujawniającej mechanizmy wytwarzania kulturowych tożsamości. Życie czarownic w kreowanej przez kino rzeczywistości nie tylko transformuje istniejące już sposoby rozumienia kobiecości splecionej z Innością, ale również – a może przede wszystkim – otwiera drogę do krytycznej ich reinterpretacji. Pojawiające się w omawianych tu filmach czarownice uznałbym nie tyle za przedstawienia, ile za aktywne reprezentacje tej figury, które w odpowiedzi na swoje własne wytworzenie przez opresyjny dyskurs uderzają weń, rozmontowując pozorne oczywistości w ostrzeganiu i rozumieniu Inności. Dekonstruują swoje własne stworzenie, w ten sposób realizując przypisywane im fundamentalnie niebezpieczeństwo dla rodzącej je kultury.

Lista prac cytowanych

- Baxstrom, Richard, and Todd Meyers. *Realizing the Witch: Science, Cinema, and the Mastery of the Invisible*. Fordham University Press, 2016.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Prism Key Press, 2010.
- Colavito, Jason. *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*. McFarland, 2008.
- Czarownica: Bajka ludowa z Nowej Anglii [The Witch: A New England Folktale]*. Directed by Robert Eggers. A24, 2015.
- Czarownice [Häxan]*. Directed by Benjamin Christensen. Svensk Filmindustri, 1922.
- Detweiler, Robert. "Shifting Perspectives on the Salem Witches". *The History Teacher*, vol. 8, no. 4, 1975, pp. 596-610.
- Lustra i pióra [Xiao gua fu chengxian ji]*. Directed by Chengjie Cai. Beijing Glazed Sky, 2018.
- Michelet, Jules. *Czarownica*. Translated by Maria Kaliska. Czytelnik, 1961.
- Nie jestem czarownicą [I Am Not a Witch]*. Directed by Rungano Nyoni. Artificial Eye, 2017.
- Ortner, Sherry. "Czy kobieta ma się tak do mężczyzny jak natura do kultury?". *Nikt nie rodzi się kobietą*, translated and edited by Teresa Holówka, Czytelnik 1982, p. 112-141.
- Purkiss, Diane. *The Witch in History*. Routledge, 1996.
- Sallmann, Jean-Michel. *Czarownice. Oblubienice szatana*. Translated by Adam Pawłowski, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994.
- Spoto, Stephanie Irene. *The Figure of Lilith and the Feminine Demonic in Early Modern Literature*. The University of Edinburgh Press, 2012.
- Sprenger, Jacob, and Heinrich Kraemer. *Młot na czarownice: postępki zwierzchny w czarach, a także sposób uchronienia się ich i lekarstwo na nie w dwóch częściach zamykający: księga świadomości ludzkiej nie tylko godna i potrzebna, ale i z nauką Kościoła powszechnego zgodzająca się*. Translated by Stanisław Żabkowiec, Wydawnictwo XXL, 2008.

Abstract

Peripheral (De)Constructions. Witches and Their Unmasking Potential from the Perspective of Film Criticism

Tomasz Raczkowski

This article proposes a reflection on the witch as a figure that reveals the social construction of femininity and Otherness. It is based on the discussion and interpretation of selected films evoking the figure of the witch – *Witches* by Benjamin Christensen (1922), *The Witch. A New England Folktale* by Robert Eggers (2015), *I Am Not a Witch* by Rungano Nyoni (2017), and *Mirrors and Feathers* by Caia Chengjie (2017). On the basis of the first production, the author discusses the fundamental tropes of the discourse on witches in the European discourse, treated as a reference point for the problematizations carried

out in the three contemporary films from peripheral positions, embedded in different local traditions. The analysis of selected works serves to indicate the social contexts set in motion by the figure of the witch, related to the production and perception of femininity in androcentric optics. The author points to the ambivalence of such images, seeing in the witch a potential for critically unmasking patriarchal discursive oppression.

keywords: witch, film, gender, politics, globalization