



Magdalena Podsiadło: Filmy nawiedzone, czyli kobiety władzy i demony. Obcość nie z tej ziemi

Uniwersytet Jagielloński

magdalena.podsiadlo-kwiecien@uj.edu.pl

Abstrakt:

Artykuł poddaje analizie sposób przedstawiania kobiet władzy w trzech zrealizowanych w drugiej dekadzie XXI wieku polskich filmach: *Idzie* (2013) Pawła Pawlikowskiego, *Obcym ciele* (2014) Krzysztofa Zanussiego oraz *Zaćmie* (2016) Ryszarda Bugajskiego. Bohaterki filmów współtworzące aparat represji w okresie stalinowskim są z jednej strony wzorowane na konkretnych postaciach historycznych, z drugiej zaś posiadają właściwości przynależne sferze metafizycznej. Obecny w omawianych dziełach kontekst religijny koresponduje z zaproponowanym w artykule ujęciem widmologicznym. W każdym z analizowanych filmów decydującą rolę odgrywa bowiem motyw nawiedzenia bohaterek przez duchy zmarłych lub demony, co prowadzi do ontologicznego rozchwiania rzeczywistości bądź usytuowania bohaterek w przestrzeni quasi-infernalnej. Demoniczne kobiety władzy przynależne zarówno rzeczywistości historycznej, jak i wymiarowi metafizycznemu, stają się idealnym medium wyrażenia lęku oraz bezsilności poznawczej bądź etycznej wobec złożonych zdarzeń rozgrywających się w przeszłości.

Słowa kluczowe:

widmologia, kobiety, władza, postsekularyzm, komunizm

Abstract: Haunted films and demonic women of power

The article analyses the way women of power are presented in three Polish films produced in the second decade of 21st century: Paweł Pawlikowski's *Ida* (2013), Krzysztof Zanussi's *Foreign Body* (2014) and Ryszard Bugajski's *Blindness* (2016). On the one hand, the films' heroines, co-authors of the machine of repression in Stalinist times, are based on specific historical figures, on the other hand, they have characteristics belonging to the realm of the metaphysical. The religious context present in the works discussed corresponds to the hauntological approach proposed in the article. Because in every analysed film the decisive role is played by the motif of the heroines being haunted by ghosts of the dead or by demons, which leads to ontological instability of reality or placing the heroines in a quasi-infernal space. Demonic women of power, pertaining both to historical reality and metaphysical dimension, become the perfect medium to express fear and cognitive or ethical helplessness in the face of complex events that took place in the past.

Keywords:

Hauntology, Women, Power, Postsecularism, Communism.

Obcość nie z tej ziemi

Tylko w ostatnim czteroleciu trzech reżyserów: Paweł Pawlikowski w *Idzie* (2013), Krzysztof Zanussi w *Obcym ciele* (2014) oraz Ryszard Bugajski w *Zaćmie* (2016) podjęło temat kobiet współtworzących aparat władzy w okresie stalinowskim. W każdym z wskazanych filmów bohaterki pełnią wyeksponowane funkcje prokurotek, sędziów bądź dyrektorek departamentów służby bezpieczeństwa, kobiet szczególnie wpływowych, ale też budzących dużo większe emocje wśród twórców, historyków, publicystów i widzów niż piastujący te same stanowiska mężczyźni. Główną bohaterką *Zaćmy* jest Julia, była szefowa V departamentu Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego odpowiedzialna za walkę z kościołem, której postać wzorowana jest na biografii Julii Brystygieryowej. W *Idzie* – postać prokuratora Wandy Gruz nawiązuje do osoby Heleny Wolińskiej-Brus, która między innymi przyczyniła się do skazania generała Fieldorfa „Nila”. W *Obcym ciele* natomiast – Róża Nilska, prokuratora orzekająca w procesach AK-owców (być może jej nazwisko odsyła do pseudonimu generała, na którego wyrok śmierci wydała także kobieta, sędzia Maria Gurowska), nie odnosi się wprawdzie do żadnej konkretnej postaci, ale za to czerpie z wszystkich wymienionych pierwowzorów. Każda z ekranowych bohaterek oprócz cech pochodzących od postaci historycznych, otrzymała również oprawę sytuującą je – oraz podejmowane w filmach zagadnienia – w sferze metafizycznej. Mimo że analizowane dzieła różnią się między sobą zarówno poziomem artystycznym, jak i sformułowanym w nich światopoglądem, łączy je wybór głównej postaci oraz sposób jej przedstawienia, który przenosi omawiane filmy z rejestru historycznego na nadprzyrodzony.

Demoniczność czy też niesamowitość bohaterek uzasadniają naturalnie zbrodnie, które popełniły w czasie sprawowania funkcji politycznych. Oprócz aktywności zawodowej, o ich budzącym lęk statusie decyduje także cechująca je potrójna obcość: „jako – kobiet, Żydówek, komunistek”¹, co niejednokrotnie dostarczało dodatkowych argumentów przeciwko nim. Pierwszy rodzaj obcości związany z płcią bohaterek polega na przekraczaniu ról genderowych tradycyjnie przypisanych kobietom. Jak pisze Agnieszka Mrozik: „W potocznej świadomości wynaturzenia stalinizmu utożsamiono z »zaburzeniami« polityki płciowej”². „Zaburzenia” te, czyli przejmowanie uprzywilejowanych funkcji dotąd przynależnych mężczyznom, częściej miały charakter jedynie wizerunkowy, natomiast nie pozwalały na trwałe wprowadzenie postulatów emancypacyjnych. Część z nich przyjęła karykaturalny kształt kojarzony odąd z robotnicą: „androgyniczną, o muskularnym, oderotyzowanym ciele”³, inne pozostały w formie deklaracji. „Chociaż przesadna sowiecka retoryka dotycząca rozwiązania kwestii kobiecej nie przekładała się bezpośrednio na poprawę standardów życia czy zmniejszenia mizogicznych postaw, w publicznych wypowiedziach Sowietów niechętnie dawali wyraz odczuciom, które mogłyby zostać odebrane jako antykobiece”⁴ – komentuje

¹ Piotr Forecki, *Krwawa Luna i żydokomuna*, edycja elektroniczna, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/krwawa-luna-i-zydokomuna/>. [dostęp 1.08.2017].

² Agnieszka Mrozik, *Poza nawiasem historii (kobiet), czyli po co nam dziś komunistki*, edycja elektroniczna, https://www.researchgate.net/publication/312025206_Poza_nawiasem_historii_kobiet_czyli_po_co_nam_dzis_komunistki, [dostęp 1.08.2017].

³ Ewa Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja ha!art, Kraków 2008, s. 86.

⁴ Choi Chatterjee, *Soviet Heroines and Public Identity, 1930-1939*, “The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies”, No. 1402, 09.1999, s. 3.

hinduska badaczka. W przeważającej mierze polski komunizm (podobnie jak jego stalinowska odmiana) wykazywał przywiązanie do konserwatywnych wzorców, dążył do zachowania tradycyjnej hierarchii płci i sprawowania kontroli nad erotycznym ciałem kobiecym. Paradoksalnie zatem podkreślana czasem analogia między współczesną emancypacją a epoką PRL-u idzie krok w krok za ówczesną propagandą. Dzieje się tak także w filmie Krzysztofa Zanussiego, *Obce ciało*, który wskazuje podobieństwo między feminizmem i stalinizmem, myląc laickość z sekularyzmem. Stalinowskie funkcjonariuszki stają się tym samym w jego filmie argumentem antyemancypacyjnym, skazując postulaty równościowe na status obcego, radzieckiego wpływu i dewiacji wrogiej kulturze polskiej.

Drugim rodzajem obcości cechującym bohaterki jest ich przynależność etniczna, która wiąże się z nośnym i ciągle żywotnym w polskim kontekście pojęciem „żydokomuny”. Zarówno *Ida*, jak i *Zaćma* podkreślają żydowskie pochodzenie Wandy i Julii, które wyklucza je ze wspólnoty chrześcijańskiej i uniemożliwia czerpanie z jej konsolacyjnego charakteru. Jednocześnie zantagonizowanie kultury żydowskiej i chrześcijańskiej sprawia, że filmy te przedstawiają obie wspólnoty w sposób konkurencyjny, a „Żydów jako nie-Polaków”⁵, czyli jako obcych.

Trzecim obszarem eksploatacji obcości jest seksualność bohaterek. Zwykle w prezentowaniu komunistek uwzględniony zostaje aspekt cielesny, który ma potwierdzić ich rozwiązłość seksualną lub zaburzenia związane z tą sferą. Dotyczy to zarówno sposobu pisania o komunistkach przez publicystów czy historyków, jak i ich wizerunków ekranowych. O Helenie Wolińskiej, pierwowzorze z filmu *Ida*, która miała dwóch mężów (Franciszka Józwiaka i Włodzimierza Brusa) „w wielu opracowaniach (...) można znaleźć określenie, że była ona PPŻ, a więc przechodnią polową żoną Józwiaka, [choć] takie pojęcie nie funkcjonowało ani w Gwardii, ani w Armii Ludowej”⁶. W rzeczywistości Wolińska była stała w relacjach damsko-męskich. Z Franciszkiem Józwiakiem związała się, wówczas gdy Włodzimierz Brus został uznany za zmarłego, jednak po jego powojennym powrocie towarzyszyła mu już do śmierci. W przypadku Julii Brystygirowej ten rodzaj dyskursu przejawia się w niepotwierdzonych informacjach o jej licznych kochankach oraz stosowanych przez nią torturach o charakterze seksualnym⁷. Zarówno *Ida* inspirowana postacią Wolińskiej, jak i *Zaćma* odwołująca się do osoby Brystygirowej czynią rozwiązłość seksualną bądź perwersję bohaterek ich cechą konstytutywną, odnosząc się do krążących na ten temat legend. Tym tropem podąża także Krzysztof Zanussi, który wprawdzie nie wspomina o seksualnych upodobaniach 80-letniej Róży Nilskiej (w przeciwieństwie do dwóch pozostałych filmów akcja *Obcego ciała* rozgrywa się współcześnie), ale czyni to pośrednio za sprawą śledzenia zaburzeń seksualnych jej córki – Kris.

Obok wspomnianych odmienności – a jednocześnie częściowo za ich sprawą – nawarstwia się czwarty typ obcości, podkreślony przez demoniczną naturę bohaterek. Kobiety władzy charakteryzowane za pośrednictwem związku ze złymi mocami oraz doświadczenie nawiedzenia przez duchy reprezentują obcość umotywowaną metafizycznie. Agnieszka

⁵ Anna Zawadzka, *Piętno „żydokomuny” w ujęciu pokoleniowym. Szkic do badań*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 94.

⁶ Iwona Kienzler, *Krwawa Luna i inni. Prokuratorzy i śledczy systemu stalinowskiego w Polsce*, Bellona, Warszawa 2016, s. 191.

⁷ Zob. Patrycja Bukalska, *Krwawa Luna*, Wielka Litera, Warszawa 2016, s. 158-159.



Mrozik zwraca uwagę, że potomkowie komunistów często sięgają po terminologię religijną (a tym samym ahistoryczną), określając komunizm jako upadek, grzech, zło. „Nurtom ekspiacyjnym towarzyszą tym samym tony rezurekcyjne: »grzesznik« może się »narodzić na nowo«, jeśli tylko »odpokutuje« swoje winy”⁸. Nie inaczej dzieje się we wszystkich trzech omawianych filmach, które sytuują bohaterki w kontekście religijnym, a co za tym idzie – nadprzyrodzonym. Komunistyczne funkcjonariuszki – nawiedzone przez demony – stają się uczestniczkami sporu nie tyle historycznego dotyczącego przeciwstawnych postaw, lecz starcia religijnego. Każda z nich zostaje przeciwstawiona chrześcijańskim figurom: zakonnicom, męczennikom i duchownym, a ostatecznie Chrystusowi, którego te postacie reprezentują. Tym samym mimo że filmy traktują o bohaterkach nawiązujących do realnych postaci historycznych, zostały one podporządkowane opowieściom przenoszącym je z poziomu historycznego na metafizyczny. Wydawałoby się, że w tym kształcie reprezentują tradycyjne połączenie kobiecości, władzy, seksualności i herezji, niemal od tysiąclecia znane pod postacią czarownic i najintensywniej tępione przez chrześcijaństwo na przełomie XVI i XVII wieku⁹. Ze współczesnej perspektywy kobiety władzy nie wyczerpują jednak tego wzorca, choć stanowi on budulec ich obcości. Okazuje się, że metafizyczne ramy wykorzystane w filmach nie dostarczają bynajmniej niegdysiejszych klarownych odpowiedzi odnośnie potępienia i zbawienia oraz zbrodni i kary.

Filmy nawiedzone

Elementem łączącym wskazane obrazy jest wspomniany już status bohaterek oraz charakter świata przedstawionego, nawiedzanego przez widma, złego ducha bądź traumatyczną przeszłość. Fascynacja widmami i czasem minionym koresponduje z charakterystycznym dla kultury polskiej zanurzeniem w przeszłości i bezustannym spoglądaniem wstecz, ku tragicznym zdarzeniom historycznym. Obecny w filmach kontekst religijny, który wprowadza do nich treści metafizyczne, zostaje zatem uzupełniony przez aspekt równie nadprzyrodzony, czyli widmologiczny, bardziej akcydentalny, fragmentaryczny, istniejący poza spójnym systemem religijnym.

Pojęcie widmologii (bądź widmontologii), które doczekało się różnorodnych interpretacji w humanistyce, łączy się z derridiańską myślą słabą i odnosi się do niepokojącej zjawiskowości „czegoś niematerialnego, co tymczasowo zyskuje zauważalne kształty, niespodziewanie wyłania się z mrocznych zaświatów i znika, powracając w rytmie kolejnych nawiedzeń”¹⁰. Pojawiające się widma tworzą z rzeczywistości palimpsest, przez który przemawia przeszłość (wyrzuty sumienia, traumatyczne doświadczenie, nieodżałowana strata, niezrealizowana potencjalność) lub trudna do zasymilowania obcość (np. inność etniczna). Widmo można porównać do dybuka, Innego, fantomu, który szuka dla siebie miejsca w czasie teraźniejszym. Jego pojawienie się prowadzi do rozdwojenia, podważa tożsamość nawiedzanego przez niego podmiotu oraz stabilność rzeczywistości. Widma

⁸ Agnieszka Mrozik, „Dziadek (nie)był komunistą”. *Między/transgeneracyjne pamięć o komunizmie w polskich (auto)biografiach rodzinnych po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 56.

⁹ Zob. Jean Delumeau, *Strach w kulturze zachodu XIV-XVIII w.*, przeł. Adam Szymanowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, ss. 328, 338-339.

¹⁰ Grzegorz Grochowski, *Wstęp. Numer nawiedzony*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 8.

„znajdują się [bowiem] pomiędzy życiem i śmiercią, obecnością i nieobecnością, bytem i niebytem”¹¹, są mgliste, nieoczywiste, stawiają opór objaśnieniu. „Derrida dzięki widmom doprowadza między innymi do osłabienia kategorii istnienia, wprowadza śmierć w przestrzeń przeciwnego jej do tej pory życia, zanieczyszcza teraźniejszość słabą obecnością przeszłości, natomiast podmiot w jego ujęciu jest zawsze melancholijny, czyli heterogeniczny, zamieszany przez inne głosy oraz podzielony”¹². W każdym z analizowanych filmów pojawia się różnie pojęty motyw nawiedzenia przez duchy zmarłych lub demony, co prowadzi do ontologicznego rozchwiania rzeczywistości, usytuowania bohaterki w przestrzeni quasi-infernalnej, uczynienia z nich postaci podzielonych, pękniętych, nękanych przez zjawy. W przeciwieństwie do ram metafizycznych widmontologia nie proponuje jednak świata dwubiegunowego, o klarownie zarysowanych ramach etycznych. Przynajmniej w *Idzie* i *Zaćmie* widma rozsadzają ramy prostego moralitetu, w którym jednoznacznie można wskazać, kto zasługuje na wieczne potępienie, a kto na przebaczenie.

Wanda Gruz (*Ida*)

Czarno-białe zdjęcia *Idy* odrealniają przedstawioną w filmie rzeczywistość i od pierwszej sceny pomagają usytuować ją na poziomie metaświata: Ida maluje figurę Chrystusa, a następnie wraz z innymi zakonnicami ustawia ją na otwartym placu. Polecenie przełożonej nakazujące bohaterce czasowe opuszczenie klasztoru, aby poznała swoją ciotkę, przypomina wyganianie z raju, z czym wiąże się inicjacja seksualna bohaterki, uzyskanie wiedzy o swoim pochodzeniu i dokonanie wyboru odnośnie swojej tożsamości religijnej. W ten sposób opowieść o *Idzie* i jej ciotce, Wandzie Gruz, zostaje wpisana w ramy religijne i staje się przypowieścią o świętej i potępionej, co reżyser bezustannie podkreśla – poprzez kontrast ubioru bohaterek, ich obyczajów, stosunku do religii – odwołując się do rozpoznawalnego w chrześcijaństwie wzoru madonny i grzesznicy. Oprócz religijnego kontekstu w filmie kilkakrotnie pojawi się motyw nawiedzenia – w postaci grobu ze szczątkami dziecka, siostry i szwagra Wandy – zamordowanych w czasie wojny. Rolę tę pełni także Ida, która jest jak gdyby zmartwychwstałą kopią nieżyjącej siostry Wandy (Różę i Idę gra ta sama aktorka), a wspomnianą widmowość podkreśla obecność fotografii, na której widzimy Różę z noworodkiem (*Idą*). Na ten aspekt fotografii „zawieszanej między życiem a śmiercią”¹³ mający widmowy wpływ na kolejne pokolenia zwraca uwagę Marianne Hirsch w swoich rozważaniach nad postpamięcią: „Zadaniem fotografii wobec utraty i śmierci nie jest zapośredniczenie procesu jednostkowej i zbiorowej pamięci, ale przywrócenie przeszłości w postaci mrocznego widma, przy jednoczesnym podkreślanu jej niezmiennego i nieodwracalnego wymiaru: przeszłość jest przeszła i niemożliwa o odzyskania”¹⁴. Mroczne widmo – postać z fotografii wpatrująca się uporczywie w widza – nie należy jedynie do przeszłości, ale kieruje postępowaniem obu bohaterek. Powtórny pochówek, którego dokonują Wanda i Ida, grzebiąc w rodzinnym miejscu spoczynku wykopane szczątki zamordowanych, odpowiada myśli hauntologicznej

¹¹ Andrzej Marzec, *Widmontologie. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 133.

¹² Ibidem, s. 14.

¹³ Marianne Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, [w:] Ewa Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 249.

¹⁴ Ibidem, s. 251.

związanej z Zagładą, czyli opisowi „żydowskich duchów, zjaw, »żywych umarłych«, powracających z zaświatów, by upomnieć się o należyty pochówek, o domknięcie symbolicznej »kryptycznej« syntagmy”¹⁵. W projekcie widmontologicznym pojęcie krypty oznacza to, co niepogrzebane w podmiocie: Innego, stratę, która nie mija, tęsknotę za tym, co się nie wydarzyło czy nieświadomość. We wszystkich trzech omawianych filmach przyjmuje ona wizualny kształt grobu lub cmentarza jako unaocznionej traumy, czyli tego, co tkwi w podmiocie jako niezasymilowana pozostałość. Już w jednej z pierwszych scen *Idy* widzimy nieobecny (nawiedzony?) wzrok Wandy podczas rozprawy sądowej, który jest – jak się domyślamy – skierowany w przeszłość. Mimo pochówku bohaterka nie pozwala na odejście widmom, co prowadzi ją do samobójstwa, które jest jak „radikalna odmowa przejścia przez żałobę, a tym samym niezgoda na rozstanie się z nieżyjącym już obiektem”¹⁶. Krwawa Wanda, bo taki przydomek został bohaterce nadany, nie domyka krypty, lecz oddaje się we władanie dybukowi i dołącza do świata umarłych.

Andrzej Marzec porównuje emocje związane z widmami do uczucia wobec obsolety – ciąży obumarłej, czyli stanu, w którym „odczuwamy także silną nostalgię za tym, co nigdy nie nastąpiło, nie zostało uobecnione i nie miało szans się spełnić”¹⁷. W wypadku *Idy* film jest blisko dosłownej interpretacji przywołanej metafory. Śmierć siostry oraz małego dziecka Wandy pozbawiła ją związanych z nimi późniejszych losów, które ciotka *Idy* zastąpiła służbą Polsce Ludowej. Bohaterka ma poczucie utraty bliskich, a także zdarzeń, które powinny, lecz nigdy nie miały szansy wyjść poza potencjalność, co odnosi się również do losów całej społeczności żydowskiej i jej powojennej (nie)obecności. Przeszłość, która materializuje się w osobie *Idy* jako widma – namiastce utraconego dziecka oraz siostry, do której siostrzenica jest łudząco podobna – zamiast zająć miejsce nieistniejącego ciągu dalszego, unaocznia brak nie do powetowania.

Dzięki nawiedzeniu *Idę* cechuje widmontologiczna nierozstrzygalność i ostateczne podważenie klarownego podziału na anioły i demony, madonnę i grzesznicę. Agata Bielik-Robson kwestionuje również podział na żywych i umarłych, zwracając uwagę na widmowy status obu bohaterek. Według autorki *Ida* nie jest po prostu reprezentantką dającego nadzieję chrześcijaństwa (w opozycji do żydowskiej tożsamości Wandy), ponieważ także ona jest żywym trupem, który „umiera biernie (...). Także ona nie ma w sobie żadnej »wiary«. (...) [To] homo sacer, istota przeklęta, która nie należy do królestwa żywych; chodzące widmo, które błąka się na progu między śmiercią a życiem”¹⁸. Obojętny stosunek *Idy* do religii odsyła do wspomnianej słabej wersji metafizyki opartej raczej na wątpieniu niż pewności. Ujęcie to jest komplementarne z zaproponowaną przez Joannę Rydzewską analizą *Idy* z perspektywy postsekularnej, która nie rozstrzyga o winie Krwawej Wandy. Autorka wykorzystując pojęcie postsekularnej konstelacji Camila Ungureanu, wskazuje, że „[j]akkolwiek owa postsekularna

¹⁵ Aleksandra Ubertowska, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” nr 2, 2016, s. 102.

¹⁶ A. Marzec, *op. cit.*, s. 88.

¹⁷ Ibidem, s. 230.

¹⁸ Agata Bielik-Robson, *Błędem jest uznawanie "Idy" za film polski*, „Wysokie Obcasy”, nr 821, 21.03.2015, edycja elektroniczna, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,17577125,Agata_Bielik_Robson_Bledem_jest_uznawanie_Idy_za.html, [dostęp 1.08.2017].



konstelacja akceptuje religię jako potencjalne źródło wartości, to jednak nie postuluje wiary w Boga bądź kościelne dogmaty, a tylko przekonanie, że rozum nie zawsze może odpowiedzieć na wszystkie pytania¹⁹. Ujęcie to pozwala na uniknięcie łatwych odpowiedzi odnośnie winy, kary, potępienia, przed którymi abdykuje ludzki umysł. Wprowadzenie perspektywy metafizycznej jest zgodą na tajemnicę oraz niepoznawalność w obliczu złożonych i trudnych do wyjaśnienia zdarzeń i czynów. Jak konkluduje Rydzewska: „Odmowa jasnego potępienia sprawców przez *Idę* wiąże się z postsekularnym spojrzeniem na winę jako mistyczną i zbyt złożoną, by móc ją łatwo osądzić”²⁰. W kontekście widmologicznym i postsekularnym postać Krwawej Wandy nawiedzonej przez demony wykracza poza ramy prostego moralitetu i nie pozwala na klarowny podział na katów i ofiary.

Julia Brystygirowa (*Zaćma*)

Zaćma jest drugim filmem Ryszarda Bugajskiego poświęconym kobietom i Służbie Bezpieczeństwa. W pierwszym, *Przesłuchaniu* (1982) – zrealizowanym w epoce Solidarności – reżyser poszukiwał doskonałej ofiary zbrodniczego ustroju, całkowicie niewinnej, czyli – jak uznał – absolutnie apolitycznej. Reżyser relacjonuje: „lepiej żeby bohater był osobą całkowicie apolityczną. Nie-komunistą, nie-faszystą, nie-katolikiem? Kim ma być w takim razie?”²¹. Kobieta – konkluduje Bugajski. Mimo że we wspomnieniach dotyczących realizacji filmu reżyser wymienia wiele aktywnych kobiet zaangażowanych zarówno w walkę z okupantem niemieckim, jak i w budowanie powojennego ustroju komunistycznego (m. in. Marię Turlejską, Wandę Podgórską, Stanisławę Sowińską, Ewę Piwińską), ostatecznie uznaje, że w postaci apolityczną może wcielać się jedynie kobieta. Jednym słowem twórca światopoglądową próżnię, brak ideowej tożsamości utożsamiał z kobiecością. Do zbudowania postaci Antoniny Dziwisz wykorzystał wprawdzie biografie zaangażowanych politycznie kobiet, ale pominął z nich to, co nie odpowiadało poczynionemu wcześniej założeniu.

Ponad trzydzieści lat później, w zmienionych okolicznościach Bugajski powraca do tematu funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa²². Tym razem kobiecość nie jest mu potrzebna do zaprezentowania doskonałej ofiary oraz zarysowania klarownych podziałów. „Moim celem jest zadawanie pytań, budzenie wątpliwości. Ma to sens zwłaszcza teraz, gdy media bombardują uproszczonym, czarno-białym widzeniem świata”²³, powie reżyser. Bohaterka *Zaćmy*, wzorowana na postaci Julii Brystygirowej, odpowiada tym założeniom, uosabiając sprzeczności jako kobieta sprawująca władzę nad mężczyznami, nawrócona Żydówka, pokutująca ateistka, jednocześnie kat i ofiara. Reżyser zdecydował się zatem na postać kobiety ze względu na cechującą ją niejednoznaczność korespondującą ze wspomnianym widmowym statusem rzeczywistości (warto zaznaczyć, że ojcem duchologii jest szekspirowski Hamlet

¹⁹ Joanna Rydzewska, *Transnarodowość, postsekularyzm i tajemnica winy w Idzie Pawła Pawlikowskiego*, [w:] Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło (red.), *Kino polskie jako kino transnarodowe*, Universitas, Kraków 2017, s. 31-32.

²⁰ Ibidem, s. 40.

²¹ Ryszard Bugajski, *Jak powstawało Przesłuchanie*, Świat Książki, Warszawa 2010, s. 17.

²² Temat ten pojawi się także w jego wcześniejszym filmie, *Generale Nilu* (2009), lecz w nim kobiety nie odgrywają znaczącej roli.

²³ Ryszard Bugajski, *Zbrodnia bez rozliczenia*, rozm. Janusz Wróblewski, edycja elektroniczna, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1683758,2,ryszard-bugajski-o-swoim-najnowszym-filmie-zacma.read>, [dostęp 1.08.2017].



posiadający cechy tradycyjnie przypisywane kobietom takie jak emocjonalność, zmienność, nadwrażliwość). Oprócz figury reprezentującej złożoność zdarzeń postać Brystygierowej odsyła do wspomnianej już przy okazji *Idy* poznawczej kapitulacji, która łączy się z trudnym zagadnieniem lustracji po roku 1989. „Bez względu na to, jaka partia – prowałęsowska, SLD, PO czy PiS rządziła w Polsce po 1989 r., żadna nie umiała sobie z tym problemem poradzić” – twierdzi Bugajski. Każda z sił politycznych z różnych powodów nie była zainteresowana rozsądnie przeprowadzoną lustracją, co sprawiło, że temat ten po blisko 30 latach nadal budzi emocje. Film rejestruje tę niemożność domknięcia, która wraca w postaci metafizycznego widma, ontologicznego rozchwiania, niepewności poznawczej i niejasności. W *Przesłuchaniu* stalinowski funkcjonariusz pełniący tę samą rolę co Brystygierowa ani na chwilę nie opuszcza planu historycznego, tymczasem *Zaćma* rozgrywa się w świecie półrealnym, zasiedlonym przez widma lub ich projekcje. Przemoc seksualna oraz udział w aparacie bezpieczeństwa są w dziele z 1982 roku świadectwem zbrodni przeciwko społeczeństwu i oddaniem sprawiedliwości ofiarom. W *Zaćmie* zaś wprowadzenie nadprzyrodzonego kontekstu odsyła do niepewności poznawczej i niemożności udzielenia jednoznacznych odpowiedzi.

Z długiej politycznej biografii Julii Brystygierowej Bugajski wybiera fakt jej rzekomego nawrócenia na katolicyzm po zakończeniu kariery Ministerstwie Bezpieczeństwa Publicznego. Wskazywać na to miały jej odwiedziny w podwarszawskich Laskach (czyli filmowych Górkach), w zakładzie dla ociemniałych prowadzonym przez siostry zakonne. Ekranowa Julia oczekuje w nich na spotkanie z prymasem Wyszyńskim, by uzyskać odpowiedzi na nurtujące ją pytania. Status ontologiczny wydarzeń przedstawionych w filmie zostaje zakwestionowany przez pojawiające się widmo – przesłuchiwanego i torturowanego przez Brystygierową w czasach stalinowskich więźnia oraz nierzeczywistą postać prymasa. Nierozstrzygnięte pozostaje, które z wydarzeń istotnie miały miejsce, a które są jedynie projekcją umysłu bohaterki nękanej przez przeszłość. Wiezień, którego Brystygierowa przesłuchiwała na pytanie o imię i nazwisko przedstawia się: „Jezus Chrystus, syn Józefa i Marii”. Tuż po tej scenie ma miejsce rozmowa między młodym osadzonym a Julią na temat kary według prawa boskiego, piekła i gotowania w smole. Brystygierowa na cmentarzu w Górkach spotyka ducha torturowanego, zmarłego więźnia, którego następnie widzi na wiszącym w kaplicy krzyżu, skąd na jej twarz kapie jego krew, jakby na wzór jeszcze XVII-wiecznej koncepcji dotyczącej zwłok, „które zaczynają krwawić w obecności mordercy wskazując go w ten sposób sprawiedliwości”²⁴. W scenach tych opatrzonych symboliką chrześcijańską Julia naturalnie zajmuje miejsce demona, zła wcielonego, co koresponduje ze szczególną rolą, jaką Brystygierowa odegrała w walce z Kościołem. Wizerunek ten wzmacniają kolejne sekwencje: rzekomo pozostawiona dla niej przez prymasa książka²⁵, czyli *Boska Komedia* Dantego Alighieriego – z zaznaczonym dziewiątym kręgiem piekła, czyli tym przeznaczonym dla zdrajców. Bohaterka reaguje na ten prezent, odpowiadając, że doskonale wie, czym jest piekło. Widzowi trudno rozstrzygnąć, czy chodzi o jej obecny stan zwątpienia w wyznawane niegdyś idee, czy też o działalność w czasach stalinowskich V Departamentu, na czele którego stała.

²⁴ J. Delumeau, *op. cit.*, s. 75.

²⁵ Brystygierowa jeszcze w latach 40. owszem otrzymała od prymasa książkę, jednak był to *Nowy Testament* (zob. Patrycja Bukalska, *op. cit.*, s. 214).



Demoniczność postaci Brystygierowej Bugajski podkreśla również poprzez oparcie się na drugiej (obok nawrócenia) legendzie dotyczącej jej osoby, czyli seksualnym sadyzmie polegającym na torturowaniu młodych mężczyzn. W scenach, w których bohaterka bicuje więźnia, ubrana jest w czarny, aseksualny strój²⁶, jakby według socrealistycznej formuły „znoszącej ideologicznie nieśluszną seksualną różnicę”²⁷. Kontaminacja władzy, wybujałej seksualności i upiorności (wskazują na nią przydomki Krwawej Luny, a także Krwawej Wandy) prowadzi do rozpoznawalnego wizerunku czarownicy, w której władaniu są złe moce użyte przeciwko jej ofiarom.

Równocześnie jednak Brystygierowa nie jest postacią jednoznaczną. Na pytanie niewidomej dziewczynki Julia odpowiada: „Byłam mądra, gdy miałam 9 lat. A potem wszedł we mnie demon, dybuk, zła moc”. „I jesteś teraz zła?” „Nie, to dybuk jest zły”. „No to go wypędź”. „Jak?” „Trzeba powiedzieć zaklęcie”. „Ja nie znam żadnego zaklęcia”. „Znasz, tylko nie pamiętasz”. „Jak mam sobie przypomnieć?”. Demoniczność Brystygierowej nosi więc cechy nawiedzenia przez złego ducha i koresponduje z widmowym statusem rzeczywistości jawiącej się jako palimpsest: wydarzeń, które miały miejsce w przeszłości, a obecnie przenikają do teraźniejszości oraz tych, które mają status jedynie widmowy²⁸, umotywowany wyrzutami sumienia bądź wątpliwościami bohaterki. Podobnie jak w *Idzie* w dziele Bugajskiego także pojawia się krypta jako miejsce, gdzie Julia napotyka duchy (kaplica lub właśnie cmentarz)²⁹, bądź jako tożsamościowa zadra wskazująca na wyrzuty sumienia lub poczucie przegranej w sferze idei.

Korespondujące z widmontologią ujęcie postsekularne wskazane przez Joannę Rydzewską w dużym stopniu odnosi się również do *Zacmy*. Zawieszenie, nierozstrzygalność, widmowe rozchwianie sprawy, że filmy te nie zadowolily żadnej ze stron politycznego sporu. Z jednej strony *Ida* spotkała się z zarzutami, że odwołuje się do stereotypów antysemitycznych, z drugiej, że pokazuje w złym świetle Polaków. Podobnie *Zacma* była krytykowana za eksploatację tematu żydokomuny, a jednocześnie za wybielenie zbrodniarki stalinowskiej. Klęska poznawcza, o której wspominał Bugajski, sytuuje widza wobec tajemnicy, która częściowo może zostać wypowiedziana za sprawą przeniesienia sporu politycznego na poziom nadrzeczywisty, gdzie sformułowane pytania muszą nieuchronnie pozostać bez odpowiedzi. Ponownie mimo ram metafizycznych i wyposażenia Julii w cały repertuar cech demonicznych jednoznaczne potępienie bohaterki nie jest możliwe.

Róża Niłska (*Obce ciało*)

Najdalej od projektu widmonologicznego odchodzi Krzysztof Zanussi. Paradoksalnie jednak i on odwołuje się do motywu nawiedzenia oraz realizuje swój film z pozycji postsekularnych, wyrażających tęsknotę za utraconą metafizyką. *Obce ciało* jest bowiem opowieścią o świecie,

²⁶ W rzeczywistości Brystygierowa ubierała się powściągliwie, ale bardzo szykownie (zob. Ibidem, s. 213).

²⁷ E. Toniak, *op. cit.*, s. 122.

²⁸ A. Marzec, *op. cit.*, s. 16.

²⁹ Zakład dla ociemniałych w Laskach jest równocześnie wielkim cmentarzem, gdzie leży wielu ludzi kultury m.in. Antoni Słonimski, Jerzy Zawieyski, pierwszy, demokratycznie wybrany po roku 1989 premier, Tadeusz Mazowiecki, a także prezydent Krakowa Jacek Woźniakowski.



w którym według twórcy zapanował sekularyzm (wrogi i agresywny wobec religii), a katolicyzm znalazł się w odwrocie. Zanussi manifestuje pragnienie triumfu silnej metafizyki, stąd jest mniej powściągliwy niż poprzedni twórcy w formułowaniu oskarżeń i w wskazywaniu sprawców. Winę za dewaluację wartości ponoszą stalinowskie prokuratorki reprezentujące komunizm oraz feministki uosabiające rozmaicie pojęte przemiany obyczajowe. Gdy w epoce renesansu katolicyzm poczuł się szczególnie zagrożony przez pojawienie się reformacji i racjonalizmu, zareagował wzmożonymi polowaniami na czarownice³⁰. Współcześnie, równie zalękniony kryzysem reżyser proponuje własny filmowy stos dla dzisiejszych wiedźm. Ta jednoznaczność prowadzi twórcę ku kreowaniu demonicznych wizerunków kobiet, tym razem niemal z pogranicza parodii.

Władza, seksualność, perwersja i demoniczność tworzą w *Obcym ciele* rozpoznawalny diaboliczny idiom. Kris, której przybraną matką jest była stalinowska prokuratorka, zostaje wystylizowana na diabolicę – poprzez ubiór (czarny bądź czerwony), uczesanie, swoistą dwupłciowość (poczynając od imienia, a skończywszy na noszonych garniturach), rekwizyty (pejczy, czarne okulary). Uosabia ona w filmie siły zła odziedziczone po swojej matce – Róży Nilskiej, która w latach 50. i 60. wyjątkowo często wnioskowała dla oskarżonych o najwyższy wymiar kary. Zanussi traktuje bohaterki jako przedstawicielki tego samego światopoglądu, sugerując, że ich głównym zadaniem jest walka z Kościołem. Matka i córka reprezentują zatem zło wcielone i tak też będą przedstawiane. Sadystyczne skłonności córki, która chłoscze opłacane przez siebie męskie prostytutki, nawiązują zresztą do legendy osnutej wokół Julii Brystygirowej czerpiącej podobno perwersyjną przyjemność z torturowania młodych więźniów („z użyciem pejczy i szuflady zgniatającej jądra”³¹).

Głównym zadaniem demonicznej Kris jest kuszenie, któremu zostanie poddany Angelo zakochany w Kasi rozważającej wstąpienie do zakonu. Bohater o tym znaczącym imieniu jest głęboko wierzący i reprezentuje w filmie – podobnie jak jego wybranka – siły dobra. Tuż po scenie inicjalnej, rozgrywającej się w śródziemnomorskim, rozstłonecznionym krajobrazie, Angelo znajdzie się pod wpływem Chris, co ponownie przywodzi na myśl wyganianie z raj. Odtąd bohater będzie wystawiony na działanie pokus cielesnych, co wobec seksualnej ascezy, w której przyszło mu żyć, jest ciężką próbą. Kris jawi się w tej konstelacji jak jeden z sukkubów, demonów żeńskich, które „przychodziły do śpiących mężczyzn pod postacią niezwykle pięknych kobiet, ale nierzadko posiadających jakiś atrybut demoniczny – kopyto, ogon lub rogi. (...) Najczęstszymi, bo też najłatwiejszymi ofiarami sukkubów byli mnisi, jako ci pozbawieni możliwości współżycia z kobietą na co dzień. Celem sukkubów było czerpanie energii witalnej, rzekłoby się życiowej, a więc uprawiały one swoisty wampiryzm metafizyczny”³². Co ciekawe Kris istotnie jest wysoko postawioną menadżerką w firmie energetycznej (Openergy), a wątek przepływu energii jest jednym z głównych motywów filmu (zostanie ona odebrana miejskiej aglomeracji, by stać się narzędziem cudu).

³⁰ J. Delumeau, *op. cit.*, s. 364.

³¹ P. Bukalska, *op. cit.*, s. 144.

³² Anna Małyszko, *Bestie i ofiary*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013, s. 100.

Pozostałe cechy, które sytuują Kris w paradygmacie demonicznym to między innymi zainteresowanie hipnozą jako metodą pozbawiania kogoś życia czy sięganie po środki farmakologiczne, pod wpływem których jej przeciwnicy postępują wbrew swojej woli. Jeśli czarownica zna „przepis na miłosny napój, rzuca uroki, chodzi na cmentarze, terroryzuje zwierzęta i ludzi”³³, to Kris realizuje ten wzorzec punkt po punkcie, z tą tylko różnicą, że napój miłosny zastępuje pigułką gwałtu, środkami nasennymi lub alkoholem. Reżyser sięga po mizoginiczną symbolikę z obszaru czarostwa, uzupełniając ją jednocześnie demoniczną liturgią. Poranne spotkanie Kris z przyjaciółką zostaje wystylizowane na antymśzę – ubrane w czarno-fioletowe stroje bohaterki formułują swoje wyznanie wiary w wieczną transgresję. Wino, które piją, nie oznacza tutaj krwi Chrystusa, ale jest raczej związane z bachanaliami i światem na opak. Poranne obrzędy dopełniają nocne spotkania, gdzie cechująca ich uczestników seksualna rozwiązłość przywodzi na myśl sabaty czarownic. Warto przypomnieć, że we wszystkich trzech omawianych filmach seksualność jest nacechowana negatywnie, skojarzona z chorobą duszy i ciała. Moralna wyższość antagonistek głównych bohaterek polega między innymi na wyparciu tej strefy swojej tożsamości.

Wydaje się, że w tak wyraziście zantagonizowanym świecie nie znajdzie się miejsce na słabą metafizykę. Niemniej również w dziele Zanussiego pojawi się motyw nawiedzenia przez widma przeszłości, który dotyczy zarówno matki, jak i córki. Róża Nilska (mimo zatwardziałości niespotykanej w poprzednio analizowanych filmach) w stanie hipnozy jest niepokojona przez swoje prokuratorskie zbrodnie. Wspomniane wcześniej pojęcie krypty ma także psychoanalityczną proveniencję łączącą się z nieświadomością, czyli teściami, których podmiot do siebie nie dopuszcza. W filmie Zanussiego na ten rodzaj odczytania krypty wskazuje osoba psychoanalityka-hipnotyzera, jakby przybyłego ze świata ekspresjonizmu niemieckiego, który wprowadza Różę w stan hipnozy i w ten sposób zmusza do konfrontacji ze zbrodniczą przeszłością. Róża Nilska jest dość jednowymiarową postacią, która nie dopuszcza do siebie wyrzutów sumienia, stąd nękające ją widma przeszłości są w filmie raczej zapowiedzią przyszłych mąk piekielnych, niż reprezentacją złożoności polskiej historii.

Po śmierci Róży nawiedzenia doświadczy jednak jej demoniczna córka. W tym przypadku krypta przyjmie ponownie wizualny kształt grobu przybranej matki, która – mimo że martwa – rujnuje karierę zawodową córki. Imię bohaterki – Kris – oznacza również Chrystusa bądź krzyż, jakim jest dziedzictwo stalinowskie, które przejmuje polska emancypantka, oraz prześladowający ją przymus aktywności w sferze zawodowej. Agnieszka Mroziak pisząc o dziedziczeniu traumy po komunizmie, zauważa, że jest ona nie tyle odtwarzana w kolejnych pokoleniach, co przez nie wytwarzana i projektowana w przeszłość. Autorka opisując ten proces, także sięga po terminologię z pogranicza duchologii i psychoanalizy: „[A]ktywność komunistyczna, uchodząca za tabu pod wpływem dominującego dziś dyskursu, zyskuje status »rodzinnego« sekretu, odkrycia, z którym potomkowie i potomkinie dawnych komunistów i komunistek muszą się »mierzyć« i »uczyć żyć«. Tym samym wytwarzany współcześnie »fantom komunizmu« – ów »obcy«, »trup«, który »powraca« i »nawiedza« żyjących – zostaje wyprojektowany w przeszłość, stając się czymś w rodzaju nieświadomionej

³³ J. Delumeau, *op. cit.*, s. 323.



i niewyrażonej »wyrwy« także dla tych, którzy, wydawałoby się, świadomie się weń angażowali”³⁴. Podobnie jak w poprzednich filmach wizualizujących niedomkniętą kryptę tożsamości przez miejsce pochówku, Kris monologuje z nieżyjącą matką na cmentarzu, która mimo że pogrzebana jest ciągle obecnym w życiu córki trupem komunizmu.

Kluczowe w filmie Zanussiego pozostaje zatem nawiedzenie pokoleniowe, w którym, co ciekawe, reżyser nie widzi nic niewłaściwego. Zanussi czyniąc bohaterkę resortowym dzieckiem, narzuca jej wspomnianą przez Mrozik perspektywę wstydu za pochodzenie oraz doświadczenie zasłużonego ostracyzmu społecznego. Film – zapewne wbrew intencjom reżysera – świetnie obrazuje mechanizm wskazywany przez Bugajskiego: rozliczenie przeszłości komunistycznej nie nastąpiło, ponieważ w tym nierozstrzygniętym kształcie poddaje się ona łatwiejszej instrumentalizacji. Tak postępuje Krzysztof Zanussi, czyniąc z widma komunizmu współczesny *Młot na czarownice*³⁵, który niegdyś służył łowcom wiedźm jako instrukcja ich zwalczania.

Sezon na czarownice

Interesująca wydaje się predylekcja twórców do przedstawień funkcjonariuszek stalinowskich w ujęciu raczej metafizycznym niż historycznym czy w ogóle tendencja do sięgania po ich biografie. Przyczyn można wskazać kilka. Najbardziej trywialna dotyczy atrakcyjności tematycznej. Tylko w ostatnich latach zalała nas wydawnicza fala publikacji z pogranicza sensacji, obyczajowej plotki i historii, w których kobiecie bohaterki odgrywają niepoślednią rolę. Wystarczy wskazać choćby kilka pozycji z bogatego dorobku autora popularnych książek historycznych, Sławomira Kopera (np. *Kobiety władzy PRL*, *Królowe salonów II RP*, *Sławne pary PRL*), by dostrzec potencjał marketingowy tkwiący w opowieściach z kobietami w roli głównej. Wspomniane wcześniej przekroczenia zapewniają czytelnikom materiał wyjątkowo ekscytujący, a skumulowana obcość płciowa, etniczna, seksualna i „niesamowitość” metafizyczna dostarczają emocji z pogranicza romansu i horroru.

Kobiecość definiowana z pozycji mizoginicznych, lecz także tradycyjnych często odwołuje się do cielesności jako źródła grzechu. Przypadek *Obcego ciała*, które opowiada o kryzysie religijności i duchowości jest najkrótszą drogą do rozpoznawalnej dychotomii: ducha i ciała, czystości i grzechu, w których tylko te pierwsze cechy reprezentują godne obrony wartości, w przeciwieństwie do drugich najczęściej kojarzonych z kobiecością. Zanussi diagnozując współczesność, ma poczucie, że kultura chrześcijańska jest zagrożona, stąd gorączkowo poszukuje winnego i znajduje go w kobiecości: seksualnej, materialistycznej, demonicznej. Groza metafizyczna zostaje wsparta przez inne typy przekroczeń nie odpowiadających tradycyjnej obyczajowości. Wojna prowadzona według reżysera przeciw religii katolickiej prowokuje go do przeniesienia sporu społecznego na poziom nadprzyrodzony, gdzie występna kobiecość z porządku historycznego napotyka żeńską potworność umotywowaną metafizycznie.

³⁴ A. Mrozik, „Dziadek (nie)był komunistą”..., *op. cit.*, s. 53.

³⁵ *Młot na czarownice (Malleus Maleficarum)* – XV-wieczny traktat dominikańskiego autorstwa służący jako podręcznik dla tępicielei czarownic.

Ramy metafizyczne pozwalają również na swego rodzaju moralną rekompensatę. Jeśli bohaterki tryumfowały kiedykolwiek w planie historycznym, to w planie metafizycznym bądź religijnym przegrywają, podlegając degradacji. Co ciekawe, gdy tylko kobiece postaci zbliżają się w omawianych filmach do światopoglądu katolickiego natychmiast tracą wpływy w przestrzeni publicznej lub całkowicie się z niej wycofują: Kris nie awansuje, Ida zamyka się w klasztorze, Julia zostaje sprowadzona do ofiary molestowania seksualnego. W ten sposób z jednej strony dokonuje się choćby częściowe przywrócenie porządku chrześcijańskiego, z drugiej tradycyjnej hierarchii płci. Tego rodzaju opowieścią kompensacyjną jest film Zanussiego, w którym Róża Nilska nie wyraża skruchy i nie staje przed sądem, więc sprawiedliwość może zostać jej wymierzona jedynie w zaświatach. Ramy metafizyczne pozwalają ponadto reżyserom skorzystać z rozpoznawalnego rezerwuaru symboli religijnych: Polski jako Chrystusa narodów (bo tak ukazane są ofiary funkcjonariuszek oraz ich antagoniści), czyli ofiary, która nie jest daremna.

Połączenie kobiecości i metafizyki koresponduje ponadto ze zwyczajowym spojrzeniem na obecność kobiet w historii. Jak pisze Katarzyna-Stańczyk Wiślicz: „Dyskurs IPN-owski konstruuje także wyobrażenie Innego – komunistek jako dziwnych twórców, produktów ówczesnego wynaturzenia. W takiej wersji historiografii kobieta mogła być albo ofiarą systemu, albo jej zohydżonym elementem – w istocie obcym zdrowej tkance narodu. W obu przypadkach kobietom odmawia się sprawczości. Ofiara z definicji jest bierna, natomiast w wizerunku komunistki podkreśla się absolutne podporządkowanie ideologii i partii, posłuszeństwo i brak własnej inicjatywy”³⁶. Istotnie mimo że bohaterki sprawują wyeksponowane funkcje w ograniczonym stopniu poznajmy ich motywacje lub światopoglądy, jakich dostarczają przecież biografie, na których oparli się twórcy. W zaproponowanym ujęciu mimo posiadania władzy bohaterki stają się bezwolnym narzędziem przywódców, skąd już tylko krok do umotywowania ich postępowania siłami nieczystymi, które ze sprawczyń czynią je swego rodzaju medium. Jednocześnie jednak demonizowanie kobiet pozwala na uzasadnienie ich mocy. Skoro kobiety według tradycyjnego sposobu myślenia predestynowane są do aktywności w sferze prywatnej, ich przewaga nad mężczyznami w sferze publicznej musiałaby świadczyć o nieudolności tych ostatnich. Działanie złej mocy tłumaczy jednak tę nierównowagę i podpowiada, że kobiety dzierżące władzę muszą swą siłę czerpać z zaświatów, co odsyła ponownie do postaci czarownic, których moc zagrażała władzy sprawowanej przez mężczyzn. Patrycja Bukalska sugeruje, że upiorny przydomek Krwawej Luny był być może zemstą właśnie jej kolegów z bezpieki, którzy nie mogli znieść kobiety mającej nad nimi przewagę w hierarchii władzy. „Mogli czuć się przez nią zagrożeni i na polu zawodowym, i – o ile prawdą są historie o jej licznych kochankach – seksualnym”³⁷, stąd ukuli pseudonim, wskazujący na nierzeczywistą potworność rywalki.

Najciekawsza wydaje się jednak perspektywa nadprzyrodzona połączona z ujęciem widmontologicznym i postsekularnym, która pozwala spoglądać na bohaterki wspomnianych

³⁶ Katarzyna Stańczyk-Wiślicz, *Historiografia na temat dziejów kobiet w powojennej Polsce*, [w:] Hanna Gosk, Ewa Kraskowska (red.), *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, Universitas, Kraków 2013, s. 554.

³⁷ P. Bukalska, *op. cit.*, s. 159.

filmów jak na trudne do rozwikłania zagadki. Rzeczywistość widmowa, nawiedzona, palimpsestowa odsyła do nierozstrzygalnej tajemnicy, stając się świadectwem poznawczej kapitulacji. Widma „wskazują na skomplikowaną i wielowarstwową strukturę rzeczywistości, która – wbrew naszym oczekiwaniom – nigdy nie jest tak spójna i homogeniczna, jakbyśmy sobie tego życzyli”³⁸. Mętna i zawiła rzeczywistość penetrowana przez widma przemieszcza się w stronę zaświatów, stając się miejscem egzorcyzmowania inności, której nie sposób jednak usunąć. Jak pisze Derrida, inności tej nie da się przekroczyć, staje się ona nieusuwalnym elementem naszej nawiedzonej tożsamości, której „nie sposób odżałować”³⁹. Demoniczne kobiety władzy przynależne zarówno rzeczywistości historycznej, jak i wymiarowi metafizycznemu, stają się idealnym medium wyrażenia lęku (Zanussi) czy wyrazem skomplikowania świata oraz złożoności zdarzeń zarówno przeszłych, jak i obecnych (Bugajski, Pawlikowski).

38 A. Marzec, *op. cit.*, s. 131

³⁹ *Ibidem*, s. 9.



Bibliografia:

1. Bielik-Robson Agata, *Błędem jest uznawanie "Idy" za film polski*, „Wysokie Obcasy”, nr 821, 21.03.2015, edycja elektroniczna, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,17577125,Agata_Bielik_Robson_Bledem_jest_uznawanie_Idy_za.ht ml.
2. Bugajski Ryszard, *Jak powstawało Przesłuchanie*, Świat Książki, Warszawa 2010.
3. Bugajski Ryszard, *Zbrodnia bez rozliczenia*, rozm. Janusz Wróblewski, edycja elektroniczna, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1683758,2,ryszard-bugajski-o-swoim-najnowszym-filmie-zacma.read>.
4. Bukalska Patrycja, *Krwawa Luna*, Wielka Litera, Warszawa 2016.
5. Chatterjee Choi, *Soviet Heroines and Public Identity, 1930-1939*, “The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies”, No. 1402, 09.1999.
6. Delumeau Jean, *Strach w kulturze zachodu XIV-XVIII w.*, przeł. Adam Szymanowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.
7. Forecki Piotr, *Krwawa Luna i żydokomuna*, edycja elektroniczna, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/krwawa-luna-i-zydokomuna/>.
8. Grochowski Grzegorz, *Wstęp. Numer nawiedzony*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
9. Hirsch Marianne, *Żaloba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, [w:] Ewa Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 247-280.
10. Kienzler Iwona, *Krwawa Luna i inni. Prokuratorzy i śledczy systemu stalinowskiego w Polsce*, Bellona, Warszawa 2016.
11. Małyszko Anna, *Bestie i ofiary*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013.
12. Marzec Andrzej, *Widmontologie. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
13. Mrozik Agnieszka, *Poza nawiasem historii (kobiet), czyli po co nam dziś komunistki*, edycja elektroniczna, https://www.researchgate.net/publication/312025206_Poza_nawiasem_historii_kobiet_czyli_po_co_nam_dzis_komunistki.
14. Mrozik Agnieszka, *„Dziadek (nie)był komunistą”. Między/transgeneracyjne pamięć o komunizmie w polskich (auto)biografiach rodzinnych po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.
15. Rydzewska Joanna, *Transnarodowość, postsekularyzm i tajemnica winy w Idzie Pawła Pawlikowskiego*, [w:] Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło (red.), *Kino polskie jako kino transnarodowe*, Universitas, Kraków 2017, s. 23-40.
16. Stańczyk-Wiślicz Katarzyna, *Historiografia na temat dziejów kobiet w powojennej Polsce*, [w:] Hanna Gosk, Ewa Kraskowska (red.), *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, Universitas, Kraków 2013, s. 545-557.
17. Toniak Ewa, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja ha!art, Kraków 2008.
18. Ubertowska Aleksandra, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” nr 2, 2016.
19. Zawadzka Anna, *Piętno „żydokomuny” w ujęciu pokoleniowym. Szkic do badań*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.