

Piotr Hari Shukla

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-2843-4340

Divine Intervention. Kobięca przemoc jako kontrreakcja na panikę satanistyczną i męską dominację w MaXXXine Ti Westa

MaXXXine (2024, reż. Ti West) stanowi ostatnią część trylogii „X”, poprzedzoną filmami *X* (2022, reż. Ti West) oraz *Pearl* (2022, reż. Ti West). Protagonistką pierwszej i trzeciej odsłony serii jest Maxine Minx (Mia Goth), młoda i ambitna gwiazda porno, która na przestrzeni dwóch zespolonych opowieści awansuje z branży filmowego sexworkingu do branży filmowej *par excellence*. Osiąga to za sprawą swojej gotowości na przemoc, stanowiącej do pewnego stopnia skonwencjonalizowany, transtekstualnie umotywowany przymiot figury *final girl*¹. Choć odwołania do gatunku i historii filmu pornograficznego są obecne we wszystkich odsłonach serii, to tylko w *MaXXXine* jego dzieje ujęto w szersze konteksty społeczno-kulturowe oraz polityczno-ideologiczne. Ich ramę stanowi tzw. panika satanistyczna (*satanic panic*) lat 80. XX wieku. Ten (wciąż

¹ Główną bohaterką *Pearl* jest zaś tytułowa mieszkanka Teksasu, nieszczęśliwie odizolowana na farmie z zaborczą matką i niepełnosprawnym ojcem. W postaci Pearl, podobnie jak w przypadku Maxine, wcieliła się Mia Goth, co podkreśla łączącą te bohaterki „lustrzaną” relację sobowtórów.

niedomknięty) rozdział ze spiskowej historii Stanów Zjednoczonych opierał się na paranoicznej narracji o istnieniu tajemnego spisku „satanistów, pedofili i pornografów, którzy [według wyznawców teorii – przypis P.S.] posiadali i prowadzili podmiejskie ośrodki opieki, w których uwodzono, porywano, molestowano i czasem mordowano dzieci narodu” (Hughes, 2017, s. 692).

Obraz paniki satanistycznej przybiera w *MaXXXine* ściśle określoną funkcję – stanowi metaforę konserwatywnej reakcji na wartości reprezentowane przez branżę filmową (zarówno popularną, jak i pornograficzną) i wchodzące w jej skład kobiety. Film Westa, traktowany jako opowieść o emancypacji protagonistki od jarzma konserwatywnej kultury i jej morderczych przedstawicieli, wysuwa przy tym „utopijną” formę odpowiedzi na zagrożenie ze strony paranoicznego społeczeństwa. Jest nią bezpośredni odwet, który okazuje się mieć charakter „karnawalizujący” w Bachtinowskim sensie: wytwarza „świat na opak” poprzez przenicowanie płciowej hierarchii i przewartościowanie statusu figur oraz typów znanych z kina gatunkowego oraz klasycznego.

Niniejszy wywód ma na celu analizę i interpretację tej funkcji kobiecej przemocy w trzeciej odsłonie serii. Istotną będzie w tym zakresie także ewaluacja autorefleksyjnej formy *MaXXXine*. Spośród różnych możliwych definicji tego pojęcia, które łączy podkreślanie zjawiska samozwrotności w filmie, wyróżnimy ujęcie neoformalistyczne, w ramach którego autorefleksyjność manifestuje się poprzez duże nagromadzenie „odsłoneń chwytu” (Thompson, 1988, s. 20).

Na potrzeby dalszego wywodu odtworzymy fabułę tych dzieł, których protagonistką jest Maxine. Punktem wyjścia *X* jest wyjazd amatorskiej grupy filmowców na prowincję z zamiarem nakręcenia filmu porno (jak się okazuje, w zamierzeniu wyjątkowo ambitnego pod względem artystycznym). Wybrana przez nich lokalizacja, odizolowana teksańska farma, przekształca się w toku akcji w miejsce masakry, której dokonują gospodarze – główna antagonistka Pearl i jej mąż Howard. Z całej ekipy ostaje się tylko Maxine, która bierze odwet na małżeństwie. „Divine intervention. Praise the fucking Lord” – mówi bohaterka w swoich ostatnich liniach dialogowych. W finale filmu otrzymujemy kluczową informację o postaci Maxine, którą zapośrednicza transmisja religijnego programu. Jego gospodarzem jest surowo wyglądający teleewangelista, pomstujący na „zbożników” i „oszustów”. Prowadzący okazuje się ojcem bohaterki, której zdjęcie pojawia się na ekranie.

W *MaXXXine* protagonistka jest już na prostej drodze do urzeczywistnienia marzeń o zostaniu gwiazdą. Film otwierają: retrospekcja w formie czarno-białego nagrania, a następnie scena castingu do filmu grozy klasy B – *The Puritan II*

w reżyserii Elizabeth Bender (Elizabeth Debicki), bezkompromisowej „artystki” (jak sama siebie nazywa), która niskie standardy branży filmowej opisuje na podobieństwo Adornowskiego „przemysłu kulturalnego”. Przyszły sukces Maxine, pomimo otrzymania głównej roli, staje jednak pod znakiem zapytania. Zaczyna ją prześladować zdegenerowany detektyw John Labat (Kevin Bacon), pracujący na usługach enigmatycznego zleceniodawcy, prawdopodobnie odpowiedzialnego za serię morderstw w Kalifornii. Maxine podejmuje bezpośrednią i brutalną walkę z przeciwnikami, co prowadzi ją na sam „szczyt” reakcjonistycznego spisku, którego centrala znajduje się na wzniesieniu przeciętym znakiem HOLLYWOOD. Tam Maxine konfrontuje się z sekretnym antagonistą, którym okazuje się jej fanatyczny ojciec-teleewangelista, pastor Ernest Miller (Simon Prast). Bohaterka pokonuje ojca i przeżywa z nim rodzaj groteskowego pojednania, które wieńczy dosłownym „rozwaleniem” jego głowy dubeltówką, poprzedzonym znaną nam sentencją: „Divine intervention”.

Panika satanistyczna: polityka i reprezentacja

Czas akcji *MaXXXine* przypada na 1985 rok, który w rzeczywistości był okresem postępującej od kilku lat eskalacji paniki satanistycznej. Początek tego zjawiska wyznaczyła niesławna sprawa przedszkola McMartin, którego pracownik Ray Buckley został oskarżony, wraz z pracownikami instytucji, o dopuszczenie się tzw. „satanistycznego rytualnego znęcania się” (*satanic ritual abuse*, SRA) nad miejscowymi dziećmi. Choć w ostatecznym rozrachunku wszyscy pracownicy z McMartin zostali uniewinnieni, sytuacja stała się wstępem do ogólnonarodowej paranoi, której implikacje objęły niemal całą dekadę, pociągając za sobą serię pokrewnych oskarżeń i dochodzeń, a samą sprawę Buckeya, czyniąc najdroższym procesem sądowym w historii kraju (Hughes, 2017, s. 691–692). Zdaniem Sary Hughes panika satanistyczna miała wyraźnie polityczny charakter, związany ze wzrostem znaczenia nowej prawicy, która stopniowo umacniała swoją pozycję w obliczu rosnącej ekonomicznej niestabilności:

W latach 80. XX wieku neokonserwatyści, libertarianie, konserwatywni ekonomiści oraz ewangelikalni chrześcijanie rozpoczęli swój kulturowy wzlot. Pomimo znaczących różnic ideologicznych, zjednoczyli się w opozycji wobec aktywistów lat sześćdziesiątych – członków ruchów liberalnych, którzy odgrywali znaczącą rolę w kulturze końca lat 60. i początku lat 70. XX wieku. Konserwatyści kierowali swoją złość szczególnie przeciwko feministkom, działaczom na rzecz praw gejów, zwolennikom black power oraz naukowcom, których konserwatyści ewangelikalni często utożsamiali z liberalizmem. Wspólnie wyszydzała również komunistów

lub „towarzyszy podróży”, których nadal postrzegano jako niezawodnych zimnowojennych wrogów, ale jednocześnie przedstawiano ich jako „hipisów”: leniwych, chciwych lub niebezpiecznych (Hughes, 2017, s. 693).

Taka instrumentalizacja paranoi zdaje się potwierdzać zasadę, o której pisał Umberto Eco: „rola [spisków – przypis P.S.] staje się doniosła na przykład wtedy, gdy ludzie wierzący w teorię spiskową dochodzą do władzy” (Eco, 2019, s. 363). Rozpowszechnienie się historii do skali ogólnopaństwowej miało jednak bardziej kompleksowe podłoże. Z jednej strony niektóre podstawowe aspekty paniki satanistycznej stanowiły przedłużenie społecznego niepokoju związanego z problemem przemocy wobec nieletnich. Wiązało się to z głośną w sferze publicznej artykulacją problemu znęcania się nad dziećmi, który znalazł wyraz w podpisaniu przez prezydenta Richarda Nixona tzw. Child Abuse Prevention and Treatment Act (CAPTA), będącego „pierwszą kompleksową inicjatywą federalną uznającą, że wiele dzieci w Stanach Zjednoczonych doznało obrażeń lub straciło życie z rąk rodzica lub opiekuna”. Zjawisko przemocy wobec nieletnich zostało prędko i powszechnie uznane za konsekwencję „złego matkowania”, co zrzuciło winę za zjawisko na amerykańskie kobiety (Hughes, 2017, s. 692–693). Z drugiej strony lata osiemdziesiąte zapisały się jako czas „dużych korporacyjnych fuzji i osłabienia federalnej polityki regulacyjnej, co pozwoliło tabloidom zinfiltrować telewizję” (Hughes, 2017, s. 706).

Przemiany w branży medialnej, zwłaszcza w zakresie statusu i wyłaniania się nowych formatów programów telewizyjnych, odegrały kluczową rolę w rozprzestrzenieniu *satanic panic*. Amerykańska widownia została wciągnięta w hiperrzeczywistość (w sensie Baudrillardowskim) urojonej narodowej tragedii (Hughes, 2017, s. 696). Narodziny i postępujący wzrost tzw. *infotainment*, gatunku opartego na przedkładaniu widowni treści o charakterze sensacyjnym i plotkarskim, miało być według Hughes kluczowe dla rozprzestrzeniania się prawicowej agendy poprzez narrację o działaniu w społeczeństwie amerykańskim subwersywnych i antykonserwatywnych sił (Hughes, 2017, s. 694). Istotną rolę odgrywali w tym zakresie właśnie teleewangeliści (Hughes, 2017, s. 707), reprezentowani w filmach Westa przez postać ojca Maxine. Kaznodzieje pełnili fundamentalną funkcję w rozniecaniu paranoi już u jej początków (Rabo, 2020, s. 84), lecz to dopiero w ramach telewizyjnego spektaklu z zakresu *infotainment* doniesienia o panice satanistycznej przybrały monumentalną skalę, zaogniając ogólnonarodową historię.

Twórcy *MaXXXine* nawiązują do tego aspektu zjawiska w czołówce filmu. Przedstawia ona ciąg fragmentarycznych cytatów z dyskursu telewizyjnego z lat osiemdziesiątych, skupiającego się na prezentacji symptomów wewnętrznego,

kulturowego kryzysu², co odzwierciedla opisaną przez Hughes retorykę nowej prawicy. Zestawienie wiadomości koresponduje także ze strukturą konfliktu w *MaXXXine* na poziomie eksplicytnym, czyli starcia „starego” z „nowym”, wartości konserwatywnych oraz wartości progresywnych – te ostatnie związane są w filmie głównie z seksualnie wyzwolonymi reprezentantami i reprezentantkami branży pornograficznej, kontrkultury oraz kina popularnego. Sekwencja określa również związek między stronami konfliktu a ich powinowactwem z daną formą przekazu medialnego: narzędziem „oskarżycieli” jest telewizja, a „winowajców” – sztuka popularna z filmem na czele.

Kinematografia w istocie odgrywała niebagatelną rolę w dyskursie o rzekomej konspiracji satanistów. Wielka popularność kina grozy oraz związane z nim symbolika oraz ikonografia stanowiły, po pierwsze, narzędzie dla intensyfikacji alarmistycznej atmosfery tworzonej przez telewizyjne programy, a po drugie – służyły jako punkt odniesienia do budowania negatywnych, medialnych wizerunków oskarżonych, z Rayem Buckeyem na czele (Hughes, 2017, s. 707, 710). Eksploatacja filmów o tematyce satanistycznej w celu wspierania tabloidowych sensacji sięga jeszcze 1969 roku i morderstw dokonanych przez tzw. „sektę” Charlesa Mansona. Programy informacyjne i gazety nie ustawały wtedy w szkicowaniu kolejnych analogii pomiędzy śmiercią Sharon Tate a fabułą *Dziecka Rosemary* (1968, reż. Roman Polański), nakręconego przez męża ofiary zaledwie rok wcześniej. Cięża aktorki i tendencyjne opisy zbrodni, podkreślające jej „demoniczny” charakter, były odnoszone do losów bohaterki filmu Polańskiego, która staje się celem spisku satanistów. Warto dodać, że to właśnie zbrodnie grupy Mansona, jako jedne z pierwszych, przyczyniły się do wytworzenia powiązań pomiędzy pozornie sielskimi realiami Hollywoodzkich przedmieść a widmem okultyzmu (Hughes, 2017, s. 707).

Przetworzeniu materiału, jakiego dostarczyła twórcom historia *satanic panic* w Stanach Zjednoczonych, towarzyszy również szereg przekształceń względem rzeczywistości wydarzeń z lat osiemdziesiątych. Najistotniejszym wydaje się przesunięcie statusu centralnej ofiary z dzieci, które zgodnie z wykładnią teorii spiskowej przedstawiane były jako główne ofiary satanistów, na kobiety – będą-

² Układ sekwencji, poprzedzony informacją o osadzeniu akcji filmu w roku 1985, składa się w uproszczeniu z następujących wiadomości: (1) Ronald Reagan odnosi się do symptomów kryzysu; (2) doszło do ataku z użyciem broni palnej; (3) służby przechwyciły ładunek kokainy o wartości dwustu milionów dolarów; (4) doszło do kolejnego z serii morderstw, które zostają przypisane „Nocnemu Prześladowcy” (Night Stalker), który rzekomo terroryzuje mieszkańców Kalifornii (informacjom towarzyszy ikonografia satanistyczna oraz porównanie morderstwa do sceny z filmu grozy); (5) Hollywood i branża muzyczna funkcjonują jako kanały dla satanistycznych treści; (6) Dee Snider, wokalista zespołu Twin Sister, został przesłuchany w sprawie szkodliwych treści zawartych w utworach muzycznych.

ce ówczasnie, jak wspomnieliśmy, stałym celem ataków, chociażby w wyniku uchwalenia CAPTA oraz reakcjonizmu nowej prawicy względem osiągnięć feminizmu. Co więcej, obecny w *MaXXXine* motyw jednoczesnej ofensywy na kobiety i branżę filmową odzwierciedla pewne stanowiska z końca lat osiemdziesiątych, zgodnie z którymi sukcesy feminizmu były bezpośrednio powiązane ze wzrostem dosadności przemocy na ekranach kin. Zgoda na „okrucieństwo” aborcji miała stanowić przyczynę wzrostu liczby horrorów, zwłaszcza slasherów, ponieważ „działaczki ruchu kobiet doprowadziły do tego, że nie ma już niczego złego w pokazywaniu na ekranie brutalnych morderstw” (Faludi, 2013, s. 35). O ile jednak atak na społeczną pozycję kobiety stanowił w rzeczywistości jedną z wielu składowych zjawiska, to w *MaXXXine* lokuje się on właśnie w centrum. Ta ofensywa nie ma przy tym formy „reakcji” (*backlash*)³, której działania są „przeważnie rozproszone, zmienne, odwołują się do naszych zinternalizowanych odruchów i przekonań”. „[S]zyfry, perswazje, szept, pogrożki i mity”, które „starają się wepchnąć kobiety z powrotem w »akceptowalne« role – córeczki tatusia... [itd.]” (Faludi, 2013, s. 57) zostają w *MaXXXine* zastąpione bezpośrednim atakiem, który skutkuje wyłanianiem się w przestrzeni Los Angeles brutalnie zamordowanych, okaleczonych i naznaczonych satanistyczną symboliką ciał kobiet. Takie przekształcenie materiału pozwala ukazać kontrreakcję pod postacią odwetu, dokonanego w ramach sytuacji walki, która „toczy się w swoim własnym, zamkniętym kręgu”⁴ (Sofsky, 1999, s. 149).

Przemoc: między spektaklem a krytyką

W konstrukcji osi narracyjnej filmu wokół konfliktu między patriarchalną, konserwatywną kulturą a kobietami odbija się jedno z istotnych zagadnień poruszanych w badaniach nad paniką satanistyczną. Pozorna nieokreśloność zagrożenia i potencjalna wszechobecność wrogów, z zasady typowa dla wyobrażenia stanu społecznej paranoi, prowadzi ostatecznie do wyrazistego antagonizmu między dwiema konkretnymi stronami, dominującą i zdominowaną:

³ Przez pojęcie reakcji Susan Faludi rozumie formę „kontraktaku skierowanego przeciwko prawom kobiet, [...] próby unieważnienia tych małych zwycięstw ruchu feministycznego, z trudem przez ten ruch wywalczonych”, sprawiającego że „posunięcia, które przyczyniły się do poprawy sytuacji kobiet, przedstawiane są jako kroki ku przepaści” (Faludi, 2013, s. 50). Za takie „posunięcia” moglibyśmy uznać w ramach fabuły *MaXXXine* możliwości oferowane przez branżę pornograficzną i filmową, w przypadku których dowartościowująca charakteryzacja bezpośrednio wiąże się z przypisaniem Maxine i innym kobiecym bohaterkom cechy „wyzwolenia seksualnego”. To właśnie przedstawicielki tych branż stają się celem ataku mordercy, którym w początkowych partiach sjużetu wydaje się – na zasadzie skonwencjonalizowanego chwytu red herring – rzeczywista postać Richarda Ramirez, „Nocnego Prześladowcy”.

⁴ Jak stwierdza Faludi: „Brak centrum, brak kogoś, kto pociąga za sznurki, sprawia jedynie, że trudniej dostrzec istnienie reakcji, a to z kolei zwiększa zapewne jej skuteczność. Sukces reakcji [...] polega między innymi na tym, [...] [że] nie myśli się o niej w kategoriach walki” (Faludi, 2013, s. 50).

dorośli kontra dzieci, zyskujący kontra wyzyskiwani, mężczyźni kontra kobiety itd. (Rabo, 2020, s. 85). Fikcjonalna reprezentacja konfliktu płci pod postacią bezpośredniej walki pociąga jednak za sobą pewne problemy, kierując nas w stronę kwestii emancypacyjnego potencjału filmowych obrazów przemocy. Duża część feministycznych badaczek filmu wiązała przemoc w ogólności z tym, co patriarchalne i opresywne; sprzeciwiały się celebrowaniu takich przedstawień, które opór i siłę kobiet wyrażały właśnie na „męskich warunkach”⁵ (McCaughey i King, 2001, s. 2). Na pokrewny problem w kontekście subwersywnego potencjału kina autorefleksyjnego wskazał Dana B. Polan, rozważając, w świetle myśli Bertolta Brechta, „podejrzane” implikacje polityczne sztuki przemocy, nawet gdy wykorzystywana jest w celach krytycznych⁶ (Polan, 2024, s. 32).

Czy jednak poświęcenie krytycznego „przekazu” na rzecz spektaklu przemocy w *MaXXXine* nie tłumaczy się po prostu specyfiką gatunku kina grozy, który z zasady „domaga się” takich obrazów? A jeśli zwrócimy uwagę na gatunkową złożoność (lub brikolazową formę filmu), to czy „spektakularne” odpolitycznienie paniki satanistycznej nie jest tylko symptomem politycznej jałowości pastiszu – w deprecjonującym rozumieniu nadanym pojęciu przez Fredrica Jamesona (2011, s. 17)? Innymi słowy: czy opowieść o emancypacji w „realiach” paranoi może być „zaangażowana”, o ile twórca pragnie zachować rozrywkowy wymiar przemocowego spektaklu?

Funkcja obrazów przemocy w filmie *Westa* jest powiązana z motywacją wprowadzenia „nostalgicznej”, transtekstualnej gry z klasycznymi dziełami kina gatunkowego, co wpływa wyraziście na kompozycję i styl dzieła. Ograniczenie funkcji autorefleksyjności tylko i wyłącznie do tego wymiaru nadawałoby jej, jak określiliby to Robert Stam, charakter „ludyczny”, opierający się na „swawoli samozwrotności”, którą znamy chociażby z niektórych filmów Bustera Keatona (Stam, 1985, s. xii). W *MaXXXine* krytyczne komentarze dotyczące kwestii kulturowych i społecznych, w tym problematyki *satanic panic*, mogłyby na pierwszy

⁵ Przemocowe kobiety miały być najczęściej przedstawiane jako zbyt „nierealistyczne” (stanowiąc imitację męskich fantazji), „seksowne” (a często skrajnie zseksualizowane), „emocjonalne” (co podważa subwersywny potencjał ich przemocy) lub „przechwycone” (przez patriarchalną ideologię) (McCaughey i King, 2001, s. 12–20).

⁶ Polan pisze: „[K]ult okrucieństwa w sztuce często gloryfikuje uszkodzenie ludzkiego ciała. Tę fascynację tłumaczy się argumentem, że pozwala ona otworzyć nowe doświadczenia artystyczne: przemoc jest źródłem podwyższonej przyjemności estetycznej. Ofiarami tej przemocy są często w sztuce kobiety [...], co wskazuje na zaledwie jedno z wielu niebezpieczeństw takiego podejścia. Pojawiły się przy tym liczne teksty broniące przemocy jako źródła wyższej świadomości, wśród których znalazł się choćby esej Susan Sontag *Wyobraźnia pornograficzna*, w którym autorka wzywa do „erotyki sztuki”. Biorąc jednak pod uwagę faszyzm, do jakiego to wezwanie może prowadzić, Brecht nie faworyzowałby mimo wszystko sztuki przemocy” (Polan, 2024, s. 32).

rzut oka wydawać się więc drugorzędne wobec rozrywkowych walorów nostalgii i transtekstualnego spektaklu przemocy. Jednak to właśnie połączenie cytatów z brutalnymi obrazami nadaje produkcji wyrazisty wymiar krytyczny, czyniąc jej autorefleksyjność w pewnym sensie „dydaktyczną” (Stam, 1985, s. xii).

Aby rozważyć powyższy problem, zwróćmy się na początek ku napięciu pomiędzy uprzywilejowaniem przemocy jako powracającej dominanty wielu sekwencji a istotnością społeczno-kulturowego aspektu filmu. Poprzez ten ostatni rozumiemy reprezentację w dziele zjawisk i problemów społecznych oraz kulturowych, a także obecne w diegezie krytyczne komentarze na ich temat (dotyczące zarówno rzeczywistości diegetycznej, a implicytnie także pozaekranowej)⁷. A więc to napięcie wyraża się przede wszystkim w relacji określonej budowy świata przedstawionego, opartego na reprezentacji rzeczywistości lat osiemdziesiątych, ze specyficzną konstrukcją bohaterki, pozwalającą na uprzywilejowanie cechy „przemocowości”. O podobnym napięciu pisał Michaił Bachtin, rozważając kwestię złączenia w twórczości Fiodora Dostojewskiego aspektów fabuły społeczno-psychologicznej – w której „[w]zajemne stosunki w kategoriach rodzinnych, biograficznych, społeczno-stanowych, społeczno-klasowych” stanowią „twardą ośnowę”, określającą „wszystkie powiązania fabularne między postaciami” – oraz fabuły przygodowej, która „nie opiera się na zastanych, ustabilizowanych sytuacjach – rodzinnych, społecznych, biograficznych – tylko rozwija się im na przekór”, nie traktując ich jako „ostatecznej formy bytowania”, lecz jako sytuacji (Bachtin, 1970, s. 160–162).

Analogia między konstrukcją Maxine a bohaterki/bohatera fabuły przygodowej manifestuje się w fackie bycia „istotą cielesną z niewielkim dodatkiem duszy”, „pustą” poza wątkiem fabularnym (Bachtin, 1970, s. 162). Protagonistka filmu Westa jest nad wyraz uproszczona: jej relacje z innymi postaciami są raczej zasygnalizowane niż pogłębione, a jej „biografia” sprowadza się do antagonistycznego splotu konfliktowego z ojcem oraz nieskomplikowanych wydarzeń z fabuły X itd. Taka konstrukcja służy jednak uprzywilejowaniu funkcji protagonistki jako katalizatora spektakularnych sytuacji z przemocą w centrum – funkcji, którą w wielu klasycznych gatunkach kina grozy pełnili monstrialni antagoniści. Jak twierdzi postać Elizabeth Bender o bohaterce granej przez Maxine w filmie *The Puritan II*: „Zabójca, ale nie złoczyńca”. Maxine przypomina typ postaci, o których Karl Heinz Bohrer pisał w innym kontekście następująco: dlatego że „nie

⁷ Jak słusznie zauważa Polan, film może wyrażać poglądy na temat pozafilmowej rzeczywistości także poprzez samozwrotność i „dystans kodów i konstrukcji” (Polan, 2024, s. 17–18). Jako aspekt społeczno-kulturowy rozumiemy zaś trzecią możliwość, jaką jest deklaratywne „wyjście z zamkniętego świata wewnątrzfilmowego w kierunku świata rzeczywistego” (Polan, 2024, s. 18) poprzez krytyczny komentarz.

są ukształtowane jako osobowości [...], ale są uczestnikami gwałtownego ciągu zdarzeń, może dojść do wyróżnienia przemocy jako aktu estetycznego” (Bohrer, 2014, s. 487). Cecha „przemocowości” zostaje więc wyróżniona poprzez przypisanie bohaterce niewielkiej liczby cech w ogóle. Ma to kluczowe znaczenie dla konstrukcji narracji, która nie rezygnuje z krytyki społeczno-kulturowej. Twórcy filmu „odślaniają” zresztą charakter tej strategii w dialogu. W scenie przejażdżki Bender i Maxine przez sztuczne przestrzenie hollywoodzkich planów filmowych reżyserka określa pożądaną status swojego dzieła: „Film klasy B z pomysłami klasy A”. Bachtin zwraca uwagę, że takie „zespole nie przygód z ostrą problemowością” ma określoną tradycję w historii literatury (Bachtin, 1970, s. 163). Zwróćmy się teraz ku jednemu z jej przejawów.

Kobieca przemoc jako źródło karnawalizacji

Dominantą formalną w *MaXXXine* jest parodystyczne odwrócenie, ściśle powiązane z narracyjną strategią zwrotu akcji. Jest to jednak zabieg o specyficznym charakterze, który w swojej ogólnej strukturze i wpływie na styl filmu odzwierciedla Bachtinowskie pojęcie karnawalizacji. Autor *Problemów poetyki Dostojewskiego* definiuje ją jako „transponowanie karnawału na język literatury”, dzięki którym „jego formy i jego symbolika, a nade wszystko jego światoodczucie” przenikają do gatunków literackich (Bachtin, 1970, s. 188, 239). Do istoty karnawału należy przenicowanie świata, wywrócenie go „na opak”, a tym samym wejście w sferę utopijnej swobody, w której rządzi wyobraźnia i fantazja, a to, co wykluczone i zmarginalizowane (szalone, skandaliczne, przypadkowe, „niskie”) wraca do centrum (Stam, 1985, s. 167). Dodajmy, że nie musimy traktować *MaXXXine* jako „głębokiej adaptacji” (Bachtin, 1970, s. 241) tradycji karnawałowej z jej wyjątkowym światoodczuciem. Bachtin zaznacza, że w niektórych dziełach karnawalizacja przejawia się przede wszystkim w sposób zewnętrzny, na poziomie konstrukcji fabuły („w zewnętrznych antytezach i kontrastach karnawałowych, w gwałtownych zmianach losu, w mistyfikacjach itd.”), jak na przykład w dziewiętnastowiecznych powieściach społeczno-przygodowych (Bachtin, 1970, s. 241). Możemy uwzględnić w tym zakresie także obecność motywu maskarady, wyzyskanej dzięki obrazom kulisów produkcji filmowej oraz jej wpływu na kulturę popularną Los Angeles. Pomimo tych zapobiegawczych uwag trudno pozbyć się wrażenia, że pewne elementy specyficznego „ducha” czy „światoodczucia” jednak manifestują się w dziele.

Karnawałowy charakter ma już sama strategia autorefleksyjności w filmie Westa, czyniąca z niego „widowisko bez rampy, w którym nie ma podziału na wykonawców i widzów” (Bachtin, 1970, s. 188). Samozwrotność

jest tu w dużej mierze udziałem gatunkowej przynależności, która nieustannie stwarza okazje do wyrazistych „odsłoneń chwytu”, kreując zarazem specyficzny typ relacji między bohaterami filmowej fikcji. *MaXXXine* można zaliczyć bowiem do tzw. filmów produkcyjnych, których autorefleksyjny potencjał objawia się poprzez (1) eksplorowanie filmowego *milieu*; (2) ekspozowanie procesów produkcji filmowej; (3) manifestowanie własnej sztuczności poprzez zwracanie uwagi na zastosowane techniki filmowe (Stam, 1985, s. 77). W filmie Westa „zerwanie rampy”, które powoduje przenikanie manifestowanej sztuczności dzieła oraz „realności” problemów społecznych, prowadzi na poziomie narracji do starcia między aktorami (Maxine i detektywem Torresem [Bobby Cannavale], marzącym o karierze aktorskiej) oraz widzami (Leonem [Moses Sumney], pracownikiem sklepu z VHS i fanem kina grozy) a „filmowcami” (sektą Millera i Labatem) w otoczeniu ikonicznych przestrzeni Hollywoodu.

Poza ogólnie autorefleksyjnym charakterem film Westa odnosi się także do innych kategorii „karnawałowych”, których katalizatorem na poziomie fabularnym i estetycznym są najczęściej sytuacje oraz obrazy przemocy. Do tych kategorii należą: (1) zawieszenie praw, zakazów i ograniczeń („a więc to wszystko, co narzuca ludziom społeczno-hierarchiczna i każda inna nierówność”); (2) „swobodny, familiarny kontakt każdego ze wszystkimi”; (3) wytworzenie konkretno-zmysłowych konwencji przeżyć, „co ustala nowy modus stosunków między człowiekiem a człowiekiem, przeciwstawny wszechwładnym społeczno-hierarchicznym stosunkom”; (4) ekscentryczność, która daje „możliwość wyjawienia się – w formie konkretno-zmysłowej – podskórnym intencjom natury ludzkiej”; (5) mezalianse karnawałowe, przez które „kontaktom i zestawieniom podlega to wszystko, co przedtem było w sobie zamknięte, rozdzielone i odizolowane przez hierarchiczną mentalność pozakarnawałową”; (6) profanacja, a więc „karnawałowe bluźnierstwa, cały system karnawałowych odbrązowień i pomniejszeń, [...] karnawałowe parodiowanie uświęconych tekstów i sentencji”; (7) koronacja-detronizacja (Bachtin, 1970, s. 188–190).

W aspekcie narracyjnym karnawalizacja, rozumiana jako zasada formalna, występuje przede wszystkim w tych momentach sjużetu, które moglibyśmy określić także mianem „atrakcji” – momentach „ujarzmienia widzialności” oraz „aktu ekspozycji” filmowego widowiska (Gunning, 2004, s. 57) poprzez intensyfikację akcji oraz obrazów przemocy. W ramach struktury narracyjnej towarzyszy im niemal w każdym przypadku zwrot akcji i „karnawałowe” odwrócenie, polegające na grze kulturowo ugruntowanych znaczeń i opozycji. Przyjrzyjmy się najistotniejszym z nich:

I. Buster-gwałciiciel. Po początkowej, ekspozycyjnej partii filmu pojawia się scena o charakterze dygresji od głównego wątku. Maxine kończy pracę w nocnym klubie (nazwanym Hollywood Show World) i po pokonaniu kilku przecznic Los Angeles dociera do zaciemnionej alejki zakończonej ślepym zaułkiem. Nachodzi ją mężczyzna, którego w pierwszym odruchu interpretacyjnym powinniśmy skojarzyć z enigmatyczną postacią w skórzanych rękawiczkach – w poprzedniej scenie „odwiedziła” ona Maxine w czasie erotycznego występu. Okazuje się nim jednak nieznamy w przebraniu Bustera Keatona, ukazany wcześniej w krótkiej sekwencji eksponującej panoramę kulturową miasta: przebierańców, członków antysystemowych subkultur, policjantów, prostytutki, bezdomnych oraz jarzące się fronty kin. „Buster” zaczyna grozić Maxine sprężynowym nożem. Scena ta przywodzi na myśl „ekscentryczność” w karnawałowym sensie: spod fasady przebrania, którego konotacje kierują nas w stronę niemej komedii i kultowej figury komika-akrobata, wyłaniają się „podskórne intencje natury ludzkiej”. Nasze oczekiwanie zostaje tu zanegowane podwójnie: mylimy się zarówno co do tożsamości napastnika, ale także wyobrażeń dotyczących figury Bustera. Prędko dochodzi jednak do zwrotu akcji. Maxine wyjmuje z torebki pistolet, rozkazuje mężczyźnie rozebrać się do naga, wykonać fellatio na broni, a w bardzo efektownym stylistycznie finale – jaskrawa kolorystyka, kontrastowe wykorzystanie perspektywy z lotu ptaka i „drastycznego” zbliżenia – rozgniała mu jądra. Dochodzi tu więc najpierw do „profanacji” figury znanej z filmów Keatona, a następnie odwrócenia ustanowionego wcześniej w narracji paralelizmu między statusem kobiety jako ofiary i mężczyzny jako napastnika. Jest to również okazja do ekspozycji przemocowego stylu filmu, jeszcze gwałtowniejszego dzięki grze odwróceń. Niniejsza scena, choć stanowi dygresję od głównego wątku, ma aspekt „treningowy” (Bordwell, 1985, s. 51) – wskazuje na powtarzalną zasadę, która będzie się przejawiać w dalszym toku narracji⁸.

II. Kompromitacja detektywa. Druga konfrontacja bohaterki z Labatem jest jednocześnie pierwszym z dwóch przykładów autorefleksyjnego antagonizmu między kobietą-aktorką a mężczyzną-filmowcem: detektyw śledzi bohaterkę, nagrywając ją ręczną kamerą z wnętrza samochodu. Gdy Maxine zauważa Labata, opuszcza pojazd i brutalnie atakuje go za pomocą pęku kluczy, służącym jako kastet. „Teraz to sprawa osobista!” – krzyczy zakrwawiony mężczyzna. Ponownie, mamy tu nieoczekiwany zwrot akcji, gwarantowany przez odwró-

⁸ Mniej istotne, choć interesujące wydaje się tu intertekstualnie uchwytne fakt wielowarstwowej autorefleksyjności fałszywego Bustera: figura ta stanowi nie tylko odwołanie do ikony klasycznego amerykańskiego kina komediowego, ale też do twórcy, który sam czerpał z autorefleksyjnych strategii w takich filmach jak *Młody Sherlock Holmes* (1924, reż. Buster Keaton) oraz *Człowiek z kamerą* (1928, reż. Buster Keaton, Edward Sedgwick).

cenie konwencjonalnej relacji między detektywem a postacią kobiecą w kinie klasycznym, którego egzemplarycznym i głęboko autorefleksyjnym przykładem jest chociażby *Zawrót głowy* (1958, reż. Alfred Hitchcock) – śledztwo detektywa z zasady odbywa się przy zachowaniu dystansu, który przerwać może ewentualnie romans. Tu czyni to „familiaryzująca” przemoc, która doprowadza do bezpośredniego kontaktu i podważenia męskiej dominacji. Manifestuje się tu ekscentryczność figury detektywa, którą sugerowały wielokrotnie właśnie filmy Hitchcocka, a później także Davida Lyncha (przychodzi tu na myśl zwłaszcza pamiętny fragment dialogu z *Blue Velvet* [1986, reż. David Lynch]: „Nie wiem, czy jesteś detektywem, czy zbrojcem”). Elementy schematu omawianej sceny powracają w dalszej partii filmu. Bohaterka ponownie (i tym razem ostatecznie) dominuje nad prześladowcą w analogicznej sytuacji – Labat ginie, uśmiercony we własnym samochodzie na złomowisku. Mężczyzna zostaje więc zaatakowany dwukrotnie we wnętrzu pojazdu, oferującego, można powiedzieć, „iluzję aktywności”. Wytwarza się tu silny kontrast z jedynym przypadkiem, w którym detektyw dominuje nad Maxine.

III. Pościg w hiperrzeczywistości. Upokorzony Labat powraca bezpośrednio po scenie przedstawiającej produkcję „filmu w filmie” – *The Puritan II*. Dynamika relacji między bohaterami ponownie zostaje odwrócona: sekwencja skupia się na pościgu zbudowanym wokół schematu mężczyzna-drapieżnik i kobieta-ofiara. Co jednak szczególnie istotne, cała akcja rozgrywa się w otoczeniu hollywoodzkich planów filmowych. Maxine ucieka poprzez kolejne scenograficzne instalacje, począwszy od westernowego miasteczka. „Intronizacja” Labata jako dysponenta przemocy ma więc miejsce w otoczeniu całkowicie sztucznym, z gruntu deziluzyjnym i wyraziście odwołującym się do ikonografii różnych tradycji gatunkowych. Daje tu o sobie znać wspomniany już kontrast ze scenami „samochodowymi”.

Mężczyzna staje się niebezpieczny dopiero w „hiperrzeczywistej” przestrzeni, w której „pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest czystym symulakrem samego siebie” (Baudrillard, 2005, s. 12). Podkreśla to przede wszystkim ujęcie, w którym Maxine pierwszy raz dostrzega Labata, stojącego pośrodku alejki przecinającej westernową scenografię: jego fedora „przekształca” się momentalnie w kapelusz kowbojski, a policyjny rewolwer (którego obecność sygnalizuje zbliżenie) konotuje broń rewolwerowca. Westernowej ikonografii towarzyszy więc nawrót patriarchalnej dynamiki płci, w której mężczyzna pełni rolę aktywnego podmiotu, a kobieta raz jeszcze staje się bierną ofiarą. Sekwencja kończy się jednak kolejnym odwróceniem, w którym korelacja cytatu i jego konotacji zostaje zanegowana. Maxine wbiega do „makiety”

domu rodziny Batesów, gdzie rozgrywa się większa część akcji *Psychozy* (1960, reż. A. Hitchcock). Budynek nie staje się jednak miejscem brutalnej konfrontacji – tego właśnie moglibyśmy się spodziewać po dotychczasowej „logice” wydarzeń fabularnych, a także po najbardziej oczywistych konotacjach cytatu z filmu Hitchcocka (ściśle związanych z przemocą „kastrującej” pani Bates [Creed, 2024, s. 153] oraz morderczego Normana Batesa), uprawnionych przez transtekstualną świadomość widzów. Dom w paradoksalny sposób okazuje się mieć przeciwną funkcję: staje się miejscem schronienia.

IV. **Morderstwo Leona.** Jedyną sceną, która ewokuje (ponownie tylko pozornie) konwencjonalny sposób aranżacji sceny przemocy z gatunku slashera, jest zabójstwo dokonane przez pastora Millera na Leonie, pracowniku sklepu z kasetami VHS oraz przyjacielu Maxine. I tu mamy jednak do czynienia z zaburzeniem konwencji i komplikacją kwestii związków między przemocą i płcią, a to za sprawą „rozdwojenia” przebiegu sekwencji. Wydarzenie mordu zostaje przeplecione ujęciami wydarzenia, które odbywa się w tym samym czasie w innej przestrzeni: Maxine czyta fragment scenariusza filmu *The Puritan II*, opisującego zabójstwo dokonane przez Veronicę, fikcyjną protagonistkę, w którą wcielić się ma protagonistka *MaXXXine*. Śmierć Leona staje się „zobrazowaniem” tekstu opisującego przemoc kobiety. To zestawienie wprowadza tym samym pierwszy istotny sygnał o ambiwalencji „emancypującego” charakteru przemocy dokonywanej przez Maxine, zwiastując jeden z istotnych aspektów zakończenia filmu. Sekwencja wyzyskuje tę dwoistość poprzez usunięcie „rampy” oddzielającej dwa wydarzenia fabularne i wytworzenie między nimi dialogicznej relacji. Dobitnie uwidacznia się tu również napięcie pomiędzy aspektem społeczno-kulturowym a spektaklem przemocy: z jednej strony scena ukazuje pierwszą śmierć mężczyzny z ręki fanatycznych reakcjonistów (dodajmy, mężczyzny czarnoskórego i powiązanego z kontrkulturą), a z drugiej strony w jej ramach multiplikują się chwytły o charakterze transtekstualnym (kostium, ujęcia i charakteryzacja przemocy typowe dla kina giallo) i „odślaniające” (obecność scenariusza filmowego, lokalizacja wydarzeń w sklepie VHS specjalizującym się w kinie grozy).

V. **Filmowcy-nieudacznicy.** Sekta pastora Millera, z którą konfrontuje się w finale filmu Maxine, nie jest tylko i wyłącznie kontrspiskiem wymierzonym w rzekomy spisek satanistów z Hollywood – jest niczym innym jak groteskowym sobowtórem swojego największego, wyimaginowanego przeciwnika. Już na wczesnym etapie sjużetu otrzymujemy informację, że antagoniści odpowiedzialni za serię morderstw nagrywają swoje ofiary, zaś w finale dowiadujemy się, że sekta jest do pewnego stopnia tylko potworną wersją ekipy filmowej. Jej członkowie pragną uchwycić na kamerze „wyznanie grzechów” porwanych kobiet w ra-

mach dowodu na to, że Hollywood jest w istocie „kultem” „przechwytyjącym” aktorki filmów pop i porno oraz degenerującym kulturę. Paradoks polega na tym, że czynią dokładnie to, przeciwko czemu chcą walczyć – kręcą film o tematyce satanistycznej. Sekta realizuje więc – jak określił to w swoim kanonicznym eseju Richard Hofstadter (2014, s. 45) – „fundamentalny paradoks stylu paranoicznego”, jakim jest imitacja wroga. Co więcej, pomimo okrucieństwa działań tajnej organizacji, jej charakter okazuje się prześmiewczo banalny. Podkreśla to z jednej strony kliszowy monolog Millera, pełen patosu i umyślnie „zautomatyzowanych”, a przez to sprofanowanych w swoim wydźwięku „uświęconych tekstów i sentencji” z Biblii. Z drugiej strony komiczny jest charakter sekty jako całości. Jej członkowie prędko zamieniają się w „mięso armatnie” w sekwencji strzelaniny, co stanowi pretekst do efektownych ujęć przemocy i zacytowania skonwencjonalizowanego „krzyku Wilhelma”. Wszystko to zbliża żalonych filmowców-reakcjonistów do zastępu „literacko-egzystencjalnych nieudaczników” (Żychliński, 2020, s. 152), którymi Roberto Bolaño zappełnił strony swojej *Literatury faszystowskiej w obu Amerykach* (zob. Bolaño, 2012).

„Ekscentryczność” w Bachtinowskim sensie wydaje się stanowić najbardziej wyrazisty przejaw karnawalizacji w filmie *MaXXXine*. Ujawnianie „prawdziwej natury” skrywanej pod przebraniem dobitnie łączy motyw paniki satanistycznej z autorefleksją nad „podskórnymi intencjami” konwencji i figur znanych z klasycznego kina hollywoodzkiego. Identyfikacja wroga staje się wyzwaniem zarówno dla umysłu paranoicznego, jak i przesiąkniętego doświadczeniem kina. Wspomnieliśmy już, że karnawalizacja – wywracająca „na opak” prawidła fikcji teorii spiskowej i filmu fabularnego – ma ścisły związek z przemocą kobiety. Na transgresyjny potencjał tej ostatniej wskazywały już wielokrotnie feministyczne badaczki filmu (zob. Tasker, 1993; Creed, 2024). Najbardziej rozbudowaną wersję powyższej koncepcji przedstawiła Hilary Neroni, która twierdzi, że przemoc kobiety odsłania antagonizmy zakorzenione w „rzeczywistości” społeczeństwa patriarchalnego i kapitalistycznego. Ponieważ przemoc jest z zasady „fundamentalnym znaczącym męskości” (Neroni, 2005, s. 42), to jej powiązanie z kobiecością w dziełach kultury prowadzi do kryzysu, który może zostać rozwiązany dzięki narracyjnej manipulacji (Neroni, 2005, s. 11). Taka konwencjonalizacja relacji płci i przemocy manifestuje się w przeważającej większości dzieł kina klasycznego i gatunkowego. Traktując ten problem jako kwestię konwencji narracyjnej i przedstawieniowej, moglibyśmy stwierdzić, że obrazy przemocy kobiet prowokują efekt udziwnienia – komplikują one naszą „zautomatyzowaną” percepcję (Szkłowski, 1986, s. 17), podważając postrzeganie przemocy jako nieod-

łącznej od męskości i męskich bohaterów w filmie. Zgodnie z logiką karnawału to, co zmarginalizowane powraca do centrum.

Zakończenie: indywidualizm i (anty)utopia walki

Takie wnioski pozwalają nam w końcu zaproponować interpretację hasła „boska interwencja”, które niczym efektowny *one-liner* w kinie akcji pada przed ostatecznym pokonaniem antagonisty. W finale filmu Miller pragnie przeprowadzić na bohaterce „filmowy egzorcyzm”, który uczyni z niej gwiazdę, o czym przecież zawsze marzyła. Gdy później dogorywa pod znakiem HOLLYWOOD i patrzy na Maxine, objętą światłem emanującym z policyjnego helikoptera, przyznaje się do fundamentalnej porażki swoich zamiarów. Przeprasza za zawód, którego przysporzył córce. Maxine odpowiada: „Nie zawiodłeś mnie, tatusiu. Dałeś mi dokładnie to, czego potrzebowałam. Boską interwencję”.

Znaczenie hasła klaruje powtarzalny schemat odwróceń, które moment zagrożenia czynią okazją do ukazania gotowości na przemoc. W szerszej strukturze narracyjnej wiąże się to z motywem przejścia od niepokoju bohaterki, którą dręczą prześladowcy oraz przeszłość (scena tworzenia odlewu głowy Maxine na potrzeby filmu *The Puritan II*, w której kobiecie „objawia” się antagonistka filmu *X*), do całkowitej kontroli nad swoim losem. „Boską interwencją” jest możliwość bezpośredniej reakcji poprzez przemoc, a więc suwerenność uzyskana dzięki indywidualnemu działaniu. W takiej perspektywie materiał historyczny i związana z nim teoria spiskowa nabierają pełniejszego znaczenia: od społecznych niepokojów, które kulminują przede wszystkim w formach przemocy pośredniej, przechodzimy do „utopii” bezpośredniej walki, możliwej do zwyciężenia. Paranoję fantazji o spisku usuwa fantazyjna możliwość odwetu.

Pozostaje jeszcze kwestia epilogu, w którym zostaje rozwinięty problem specyficznej cechy bohaterki. Maxine od początku filmu charakteryzowana jest jako indywidualistka, która wierzy w możliwość osiągnięcia sukcesu własną, ciężką pracą, co w sferze politycznych konotacji zbliża ją do wzorca „merytokratki”. W pokonaniu ojca i sekty daje ona wyraz słuszności swojego podejścia, lecz także związanego z nim oportunistu, co podkreśla scena wywiadu telewizyjnego z końca filmu. Bohaterka wyraża się w konserwatywnych i religijnych kategoriach, porzucając wszelkie antysystemowe afiliacje, które ustanowiła wcześniej narracja. Takie zakończenie można by uznać za wzorcowy przykład wyparcia transgresyjności kobiecej przemocy. Prowadzi ona do pewnych zmian, które mają jednak charakter kosmetyczny: widzimy bohaterkę zażywającą kokainę, powiązaną w czołówce z elementami destabi-

lizującymi status quo⁹, lecz jej ogólna postawa sugeruje legitymizację starego porządku. Jak jednak twierdzi Jameson, nie można orzekać o ideologicznym aspekcie dzieła bez obecności w nim pewnego „utopijnego wymiaru”, który musi zostać zmanipulowany (Jameson, 1979, s. 144). Ów wymiar, ewokowany także przez ducha karnawału (Bachtin, 1970, s. 181), jest tożsamy w *MaXXXine* z możliwością zareagowania bezpośrednim odwetem na wszechstronny społeczny atak¹⁰. Za formę manipulacji moglibyśmy uznać w tym wypadku wrażenie, że utopijna fantazja sięga nawet ostatecznych granic opowieści: w ostatnim ujęciu filmu znak „HOLLYWOOD” zostaje zastąpiony przez znak „MAXXXINE”.

Konkluzji towarzyszy jednak zjadliwa ironia, obecna w ostatniej sekwencji przedstawiającej proces tworzenia *The Puritan II*. Ekipa filmowa przygotowuje się do rejestracji sceny snu: na planie ustawione jest łóżko, na którym sterczy odlew odciętej głowy Maxine – ucharakteryzowanej, podobnie jak sama bohaterka, na „Hitchcockowską blondynkę”. Bender pyta Maxine o jej dalsze plany po osiągnięciu sukcesu. „Po prostu nie chcę, żeby to się skończyło” – odpowiada bohaterka, po czym przechodzimy, w dwóch kolejnych ujęciach, do zbliżenia na zdekapitowaną głowę-rekwizyt, ukazaną przy akompaniamencie piosenki *Bette Davis Eyes* Kim Carnes. Z całości „filmu w filmie” ostaje się dla naszego oglądu tylko egzemplifikacja przemocy wobec kobiet – co więcej, pod postacią upiornego, martwego sobowtóra protagonistki. Dysonans między satysfakcją bohaterki a tym obrazem jest zbyt wyrazisty, by go zignorować. Krytyczny wydźwięk fragmentu możemy uprawomocnić, zwracając się do karnawałowego znaczenia snu:

Życie ze snu uduziwnia życie zwykłe, zmusza nas do jego przewartościowania w świetle dostrzeżonych innych możliwości. Sam człowiek we śnie staje się inną istotą, odkrywa w sobie nowe możliwości (lepsze czy gorsze), przechodzi niejako próbę. Niekiedy konstruuje się sen wprost jako koronację-detronizację człowieka i życia (Bachtin, 1970, s. 225).

Do uduziwnienia prowadzi jednak już sam obraz kobiety jako ofiary, który pojawia się po rzekomym zwycięstwie bohaterki nad patriarchalno-konserwatywnym spiskiem zabójców aktorek. Możemy dopatrywać się tu komentarza na temat ambiwalencji utopijnych fantazji zanurzonych w indywidualizmie, lecz scena ta oferuje nam przede wszystkim jeszcze jeden przejaw krytycznego potencjału estetyki przemocy w kinie popularnym.

⁹ Yvonne Tasker zwraca uwagę na ideologiczną funkcję figury narkotyków w kulturze amerykańskiej, stanowiących często znaczące „wewnętrzne wroga” (Tasker, 1993, s. 32).

¹⁰ W jednym momencie przybiera on nawet, jak chciałby tego Jameson, charakter kolektywny: w ostatecznym pokonaniu Labata pomagają protagonistce przedstawiciele branży pornograficznej.

Bibliografia

- Bachtin, M. (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Baudrillard, J. (2005). *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Bohrer, K.H. (2014). *Styl jest uderzający. O przemocy jako procedurze estetycznej*, [w:] Ł. Musiał (red.), *Języki przemocy*. Poznań: Nauka i Innowacje.
- Bolaño, R. (2012). *Literatura faszystowska w obu Amerykach*, przeł. T. Pindel. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Creed, B. (2024). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Eco, U. (2019). *Na ramionach olbrzymów*, przeł. K. Żaboklicki. Warszawa: Noir Sur Blanc.
- Faludi, S. (2013). *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom*, przeł. A. Dzierzowska. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Gunning, T. (1990). *The Cinema of Attraction[s]. Early Film, Its Spectator and the Avant Garde*, [w:] T. Elsaesser, A. Barker (red.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Tiptree: British Film Institute.
- Hofstadter, R. (2014). *Styl paranoiczny w polityce amerykańskiej*, przeł. P. Cieślarek, [w:] F. Czecha (red.), *Struktura teorii spiskowych. Antologia*. Kraków: Zakład Wydawniczy „NOMOS”.
- Hughes, S. (2017). *American Monsters: Tabloid Media and the Satanic Panic, 1970–2000*. „Journal of American Studies”, Vol. 51, No. 3.
- Jameson, F. (1979). *Reification and Utopia in Mass Culture*. „Social Text”, Vol. 1, No. 1.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- McCaughey, M., King, N. (2001). *What's a Mean Woman Like You Doing in a Movie Like This?*, [w:] M. McCaughey, N. King (red.), *Reels Knockouts. Violent Women in the Movies*. Austin: University of Texas Press.
- Neroni, H. (2005). *The Violent Woman. Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- Polan, D.B. (2024). *Brecht i polityka autorefleksyjnego kina*, przeł. A. Woroch, [w:] A. Woroch (red.), *Deziluzja w kinie. Wybór przekładów*. Kraków: Universitas.
- Rabo, A. (2020). *Conspiracy Theory as Occult Cosmology in Anthropology*, [w:] M. Butter, P. Knight (red.), *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. Abingdon: Routledge.
- Sofsky, W. (1999). *Traktat o przemocy*, przeł. M. Adamski. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Stam, R. (1985). *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Szklowski, W.B. (1986). *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] S. Skwarczyńska (red.), *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3. Kraków–London: Wydawnictwo Literackie, Routledge.

Tasker, Y. (1933). *Spectacular Bodies. Gender, Genre and The Action Cinema*. London: Routledge.

Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.

Żychliński, A. (2020). *Zwrot przez współczesną. Pryzmaty*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.

Abstract

This article aims to analyze and interpret depictions of female violence and their function in Ti West's film *MaXXXine* (2024). To this end, the study examines the film's formal structure, its historical context, related to the phenomenon of "satanic panic" in the 1980s, and its explicit social critique. Drawing on Mikhail Bakhtin's concept of carnivalization, the author argues that the parodic revaluations present in the film are closely tied to the transgressive nature of the violent imagery, which is defamiliarized by its association with the female protagonist.

Słowa kluczowe: kobieca przemoc, autorefleksyjność, panika satanistyczna, karnawalizacja

Keywords: female violence, self-reflexivity, satanic panic, carnivalization
