

„Kwartalnik Filmowy” nr 126 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2605>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Katarzyna Oczkowska

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
<https://orcid.org/0000-0002-7924-5697>

Fantazmatyczne zniekształcenie w Salem, czyli współczesne czarownice doby #MeToo i nowych technologii

Słowa kluczowe:

psychoanalityczna
teoria kina;
teoria spojrzenia;
Todd McGowan;
teoria feministyczna;
czarownice;
nowe technologie

Abstrakt

Tekst jest poświęcony analizie filmu *Assassination Nation* (reż. Sam Levinson, 2018) z perspektywy psychoanalitycznej teorii kina w ujęciu Todda McGowana. Wyszczególnia on cztery kategorie manifestowania się Lacanowskiego spojrzenia jako *objet petit a* w obszarze obrazu filmowego, z których najbardziej istotną w kontekście omawianego filmu jest kino fantazji. Polega ono na wkroczeniu fantazmatycznego zniekształcenia, czyli uwidocznieniu tego, co w codziennym doświadczeniu jest często przezroczyście. Autorka podejmuje się prześledzenia, w jaki sposób spojrzenie w formie fantazmatycznego zniekształcenia uobecnia się w filmie, a także jak angażuje widzki i widzów. Rozważaniom o fantazmatycznych wybuchach przemocy w filmowym Salem oraz o polowaniu na nastoletnie bohaterki towarzyszy odwołanie do figury czarownicy, w teorii feministycznej uznawanej za emancypacyjną. Podjęty zostaje również temat zaangażowania bohaterek w nowe technologie wraz z ich uwodzicielskim, a jednocześnie opresyjnym panoptyzmem.

Oto opowieść o tym, jak moje miasto Salem postradało pierdolony rozum. Pewnie myślicie, że przesadzam, wyolbrzymiam, że to niemożliwe, aby całe przedmieścia tak pojechało, żeby chciało zabić cztery nastolatki, ale przysięgam, ta historia jest prawdziwa. Tymi słowami, wypowiedzianymi przez główną bohaterkę Lily Coulson (Odessa Young), która znalazła się na celowniku mieszkańców Salem, rozpoczyna się *Assassination Nation* (2018) w reżyserii Sama Levinsona. Wypowiedź ta, oprócz osadzenia fabuły w dialogu z XVII-wiecznymi polowaniami na czarownice w Salem, komunikuje również paradoks fantazji w znaczeniu psychoanalitycznym. Łamiąc czwartą ścianę, bohaterka wprowadza widzów w filmową narrację, która jest „prawdziwa”, przez co nie tylko bezpośrednio włącza ich w obraz filmowy, lecz także wskazuje, że fantazja nie stanowi prostej opozycji wobec rzeczywistości, alternatywy ucieczki w niemożliwe przestrzenie wyobraźni. Fantazja zapewnia także podstawowe wsparcie dla funkcjonowania rzeczywistości, czego uczy nas, między innymi, historia polowań na czarownice¹. Słowom Lily towarzyszy ujęcie ukazujące podmiejskie domy z równo przystrzyżonymi trawnikami oraz pojedynczych mieszkańców z maskami na twarzach. Jadący na dziecięcym rowerku chłopiec odwraca w pewnym momencie głowę w stronę kamery, pokazując twarz zasłoniętą maską z motywem flagi Stanów Zjednoczonych Ameryki. Zarówno motyw masek, jak i amerykańskiej flagi, będzie powracać jak echo w trakcie rozwoju akcji.

Assassination Nation, podobnie jak wyreżyserowane przez Levinsona w kolejnych latach seriale *Euforia* (*Euphoria*, HBO, 2019-) oraz *Idol* (*The Idol*, HBO, 2023), wzbudził skrajne emocje i liczne dyskusje. Fala krytyki, jaka dotknęła ostatni z wymienionych tytułów, poskutkowała decyzją o wstrzymaniu dalszej produkcji serialu podjętą wspólnie przez platformę HBO, twórców i inne osoby zaangażowane w realizację². Premierze kolejnych odcinków *Idola* towarzyszyła gorąca dyskusja dotycząca, między innymi, reprodukcji w serialu opresyjnego męskiego spojrzenia, przemocy oraz uprzedmiotowienia głównej bohaterki, a więc sięgająca po argumenty, w których widoczny jest wpływ przemian świadomości wywołanych przez postulaty #MeToo. Jednak rok 2018, w którym miała miejsce premiera *Assassination Nation* na festiwalu filmowym w Sundance, był dopiero momentem narodzin ruchu. W związku z – między innymi – zarzutami stosowania przemocy seksualnej przez Harveya Weinsteina ruch zapoczątkował debatę na temat mizoginii, zainicjował proces kulturowego rozliczania amerykańskiego przemysłu filmowego oraz przyczynił się do tego, że na całym świecie kobiety (choć nie tylko one) poczuły, że mogą zabrać głos i mówić o doświadczanej przemocy. Feministyczna krwawa opera, jak określiła *Assassination Nation* w swojej recenzji Kristen Cochrane, doskonale wpisała się w rozprzestrzeniający się ruch #MeToo. Polowanie na współczesne czarownice, rozgrywające się w filmie Levinsona, Cochrane interpretuje jako zwierciadło rzeczywistości, w której kobiety, pozbawiane suwerenności, prawa do decydowania o sobie, swoim ciele i seksualności, zdają się ponosić konsekwencje za to, że w ogóle istnieją. Autorka podkreśla również, że jest to film nie tyle o zemście, ile o przetrwaniu. Podczas pokazu w ramach sekcji Midnight na festiwalu w Sundance *Assassination Nation* został nagrodzony owacjami na stojąco. Wpłynęło to na decyzję producentów (NEON i AGBO) o zainwestowaniu w prawa do światowej dystrybucji 10 milionów dolarów, co stanowiło największą festiwalową transakcję w 2018 r.³



Fantazja jako scenariusz wypełniający luki ideologii

Feministyczna krwawa opera, w której Levinson podejmuje dialog z takimi podgatunkami kina eksploatacji jak *gore* czy *rape and revenge*, jest dla mnie okazją do przyjrzenia się doświadczeniu filmowemu w kategoriach psychoanalitycznych. W tym celu sięgam do teorii spojrzenia jako *objet petit a* Jacques'a Lacana, jak również takich kategorii psychoanalitycznych jak pragnienie oraz fantazja. Kluczowa jest w tym kontekście psychoanalityczna teoria kina w ujęciu Todda McGowana, który wyróżnia cztery modele związku filmu ze spojrzeniem: kino fantazji, kino pragnienia, kino scalenia oraz kino przecięcia. W odniesieniu do *Assassination Nation* interesuje mnie pierwsza z wyróżnionych kategorii, a więc kino fantazji. Uobecnia ono w obrazie filmowym fantazmatyczne zniekształcenie, pozwalając na konfrontację z nieobecny w codziennym doświadczeniu rzeczywistości spojrzeniem. Specyfika spojrzenia jako *objet petit a* polega na odwróceniu wektora spojrzenia, zwykle kierowanego na obiekt z perspektywy aktywnego podmiotu. Ten rodzaj odwróconej relacji zmienia kierunek spojrzenia – od obiektu ku podmiotowi, w związku z czym ten ostatni zostaje pozbawiony dotychczasowej dominującej roli. *Spojrzenie – tak jak rozumiał je Lacan – nie jest wzrokiem widza skierowanym na ekran, ale sposobem, w jaki widz zostaje uwzględniony przez sam film*⁴. Jako że spojrzenie nie jest czymś, co możemy bezpośrednio dostrzec – pomimo że bardzo tego pragniemy (w ten sposób wprowadzona zostaje kategoria pragnienia) – kino fantazji polegałoby na wizualizowaniu tej niemożliwości⁵. *Ta umykająca naszemu codziennemu doświadczeniu plama staje się widzialna dzięki zdolności filmu do publicznej inscenizacji fantazji*⁶. Tak powstaje fantazmatyczne zniekształcenie, które demaskuje fakt, że rzeczywistość, w której funkcjonujemy, nie jest neutralna.

Wyłonienie się pragnienia związane jest zatem z niemożliwością bezpośredniego doświadczenia spojrzenia, z ciągłym odraczaniem zbliżenia się do tego, czym ono jest. Jednak w to miejsce wkracza fantazja, która ma za zadanie oferować rozwiązanie niespełnienia, powodowanego pragnieniem. *Zwykle myślimy o fantazji [fantasy] – pisze McGowan – jako konkretnym gatunku artystycznym, do którego należą takie książki jak „Władca Pierścieni” J. R. R. Tolkiena albo jej filmowa adaptacja w reżyserii Petera Jacksona. W tym znaczeniu fantazja przedstawia magiczny świat, w którym nie obowiązują ograniczenia naszego fizycznego uniwersum. Ujęcie fantazji proponowane przez psychoanalizę dzieli kilka elementów z definicją gatunku fantasy, ale ma znacznie szerszy zakres. W psychoanalizie fantazja jest wyobrażonym scenariuszem, który wypełnia luki ideologii. Innymi słowy, to sposób, w jaki pojedynczy podmiot wyobraża sobie wyjście z sytuacji niespełnienia, którego doświadcza jako członek danej struktury społecznej*⁷. Pragnienie związane z poczuciem braku jest wpisane w strukturę rzeczywistości społecznej, określanej przez Lacana mianem porządku Symbolicznego. Istotą pragnienia jest jego nieredukowalność, ale fantazja stanowi rodzaj substytutu wytwarzającego wrażenie kompletności i spełnienia. Na tym polega działanie ideologii w ramach porządku Symbolicznego – pozoruje harmonię, logikę, kontrolę, które jednak rozszczelniane są przez pragnienie⁸.

Mladen Dolar stosuje w kontekście ścierania się fantazji i pragnienia metaforykę szwów oraz zszywania, a także wskazuje na punkty przepikowania (*point de capiton*). Punkt przepikowania stanowi dokładną opozycję „bezszywowości” (...), wymaga ścięgu, aktu zmiany⁹. Tam zaś, gdzie pojawiają się szwy, występują również rozprucia, poprzez które zaczynają wystawać niepasujące, nadmiarowe elementy – tych z kolei nie jesteśmy w stanie zobaczyć, gdyż wykraczają one poza doświadczenie niezniekształconego sposobu widzenia. To w tym miejscu wyłania się spojrzenie jako *objet petit a*, które jest formą zniekształcenia formującego nasze pragnienie i dlatego staje się obiektem-przyczyną pragnienia. Idąc tym tropem, jeśli *objet petit a* kształtuje strukturę pragnienia i pragnącego podmiotu, to tworzy także struktury fantazji¹⁰. Ma ona przecież za zadanie pozornie wypełnić lukę wywołaną przez pragnienie. W taki sposób powstaje trajektoria powodowana sprzężeniem pomiędzy fantazją a pragnieniem: ciężko uchwytne w codziennym doświadczeniu rzeczywistości, ale możliwa do prześledzenia, kiedy wizualizuje się w formie zniekształcenia w obrazie filmowym albo w dziele sztuki. Do tego ostatniego sięga Lacan, chcąc wyjaśnić działanie spojrzenia, które porównuje z anamorfozą – formą nieczytelną, gdy spojrzeć na nią wprost, ale przybierającą konkretny kształt, kiedy spoglądamy na nią z ukosa. W wydanym w 1964 r. *Seminarium XI* Lacan podaje przykład anamorfozy z obrazu Hansa Holbeina *Ambasadorowie* z 1533 r. Idąc za radą francuskiego psychoanalityka, podczas oglądania dzieła należy zmienić punkt obserwacji, dokonać nieznacznego ruchu ciała – dopiero wtedy dostrzeżemy, że abstrakcyjny kształt u stóp tytułowych postaci przybiera formę wydłużonej ludzkiej czaszki. Dla renesansowego malarza była ona przede wszystkim symbolem wanitatywnym, ale w ujęciu Lacana jest czymś więcej – pęknięciem w przestrzeni widzialnego, z którego wyłania się spojrzenie jako *objet petit a*¹¹.

O ile Lacan posługuje się nieruchomym (a jednak wprawiającym w ruch ciało osoby oglądającej) obrazem, żeby zwizualizować działanie spojrzenia, o tyle według McGowana może się ono ukazać w doświadczeniu filmowym – i to właśnie stanowi o najbardziej radykalnym aspekcie kina. Przykładem dosłownego połączenia obu tych perspektyw – zastosowania w obrazie filmowym spojrzenia kierowanego z plamy anamorficznej czaszki na obrazie Holbeina – byłby motyw z filmu *Próżność* (*La vanité*, reż. Lionel Baier, 2015). Akcja rozgrywa się w podupadającym szwajcarskim hotelu, gdzie w jednym z pokoi znajduje się reprodukcja *Ambasadorów*, a wyzierające z obrazu spojrzenie jako *objet petit a* obserwuje tragicomiczne zmagania bohaterów. Zarówno Lacan, jak i McGowan podkreślają, że w codziennym doświadczeniu rzeczywistości, w życiu na jawie, spojrzenie jest elementem pomijanym, wręcz wypartym. Miejscem spotkania ze spojrzeniem jest przestrzeń snu, w którym obraz ukazuje spojrzenie w formie zniekształcenia¹². *Owo ukazanie pozwala nam doświadczyć we śnie spojrzenia: napotkać spojrzenie to napotkać obiekt, który choć się ukazuje, nie pasuje do tego, co widzimy. Forma snu, tak jak forma doświadczenia kinowego, umożliwia takie spotkanie. W obu przypadkach fakt, że rzeczy się nam ukazują, stanowi klucz do spotkania ze spojrzeniem jako „objet petit a”. Czegoś takiego – wyłączając sny – możemy doświadczyć tylko w kinie¹³.*

Wirtualny młot na czarownice

W kinie fantazji spojrzenie manifestuje się poprzez fantazmatyczne zniekształcenie w obrazie filmowym. Przezroczystość fantazmatycznego wymiaru rzeczywistości społecznej zostaje w filmach wpisujących się w ten model uwidoczniła. Zaczynamy widzieć, w jaki sposób fantazja wspiera oficjalną ideologię, za pomocą jakich strategii wypełnia jej luki, zaczynamy dostrzegać szwy¹⁴ – przede wszystkim zaś to, co wystaje z ich pęknięć jako nadmiarowe oraz to, jakimi środkami kino tę nadmiarowość czyni widzialną. Takim nadmiarem w *Assassination Nation* będzie rodzaj obscenicznego rozkoszy, który zostaje ujawniony w odniesieniu do patriarchalnej, seksistowskiej, homofobicznej, rasistowskiej i transfobicznej władzy. Jest ona reprezentowana zarówno przez anonimowe masy uprzywilejowanych, białych, heteroseksualnych mężczyzn, jak i przez konkretne jednostki. Tym, co w *Assassination Nation* nadmiarowo wystaje ze społecznego porządku, czego nie da się oswoić, jest rozgrywająca się na ekranie przemoc. Z jednej strony jej skala jest nieprawdopodobna, z drugiej stanowi przecież odbicie pozafilmowego doświadczenia rzeczywistości i interakcji społecznych. Według McGowana, mimo że fantazja stale towarzyszy doświadczeniu rzeczywistości społecznej, jest ona jednak czymś, czego nie możemy zobaczyć: *Nie widzimy fantazji, które przenikają i towarzyszą każdej interakcji społecznej – fantazji rasistowskich, fantazji seksistowskich, fantazji paranoicznych itd. Owe fantazje, choć istnieją w ukrytej, niewypowiedzianej formie, określają, w jaki sposób podmioty odnoszą się do siebie nawzajem w przestrzeni społecznej. W efekcie nasze typowe doświadczenie życia społecznego nie dostarcza nam bezpośredniej świadomości tych fantazji i władzy, jaką sprawują nad naszymi interakcjami z innymi ludźmi. Właśnie ów brak świadomości pozwala życiu społecznemu trwać w normalny sposób. Aby żyć wygodnie w obrębie naszej rzeczywistości społecznej, musimy doświadczać jej jako neutralnej przestrzeni (...). Oczywiście zdarzają się przypadki, gdy owa fasada neutralności pęka – są to przypadki publicznej traumy (jak zamieszki albo ataki terrorystyczne) – ale ze względów strukturalnych takie momenty nie mogą trwać zbyt długo. W efekcie możemy odrzucić takie momenty jako wyjątki i w dalszym ciągu zaprzeczać nadmiarowi, który towarzyszy naszej rzeczywistości społecznej*¹⁵.

Akcja *Assassination Nation* rozgrywa się w Salem, którego nielawna historia polowań na czarownice z 1692 r. zyskuje w filmie współczesny wymiar – staje się zniekształconą formą swojego historycznego punktu odniesienia, tyle że w dobie nowych technologii. Levinson wskazuje w ten sposób, że pomimo upływu czasu, nierównowaga płciowa i związana z tym przemoc ma w sobie więcej z dynamiki XVII-wiecznych relacji społecznych, niż mogłoby się wydawać. Główna bohaterka Lily oraz jej trzy przyjaciółki – Em (Abra), Sarah (Suki Waterhouse) i transpłciowa Bex (Hari Nef) – są licealistkami, które jak większość nastoletnich dziewczyn zmagają się z codzienną patriarchalną kulturą. Początkowo mamy w Salem do czynienia z przemocą sącząca się powoli, ale konsekwentnie. Jest to ten rodzaj przemocy, który towarzyszy nam w codziennym, pozafilmowym doświadczeniu. W ten sposób zostajemy włączone i włączeni w obraz, który przez to, że problematyzuje i wizualizuje przemocowy charakter relacji społecznych w dobie nowych technologii oraz mediów społecznościowych, utrudnia zajęcie zdystansowanej pozycji. Trafnie pokazuje to

scena, w której Sarah, w odpowiedzi na stwierdzenie znajomego, który szczyli się tym, że nauczył się seksu z filmów pornograficznych, mówi: *To dlatego każdy facet z Tindera próbuje mnie udusić na pierwszej randce.*

Bohaterki zmagają się nie tylko z niedojrzałymi emocjonalnie rówieśnikami płci męskiej, czerpiącymi wiedzę na temat seksu i seksualności z mainstreamowej pornografii, lecz także z opresyjnymi standardami dotyczącymi wyglądu, którymi są bombardowane za pośrednictwem mediów społecznościowych – podobnie jak społecznymi oczekiwaniami względem kreowania tożsamości, które opierają się na sprzecznych komunikatach. Poddawane przemocy męskiego spojrzenia – kierowanego na nie w szkole, w domu, na ulicy, na imprezie oraz w przestrzeni wirtualnej – doskonale zdają sobie sprawę z jego nieredukowalnej obecności. Bohaterki są nieustannie wprzęgane w scenariusze dyktowane fantazjami heteroseksualnych mężczyzn, traktowane jako fantazmatyczne obiekty w strukturze patriarchy. Dziewczyny mają świadomość, że pełnią rolę spektaklu oraz zdają sobie sprawę ze swojego podwójnego uwikłania w działanie fantazji – buntując się wobec jej żądań, a zarazem je wypełniając. Widać to w jednej z początkowych scen: Lily, wbrew swojemu obrzydzeniu, spełnia oczekiwania seksualne swojego chłopaka Marka (Bill Skarsgård), który wkłada jej palce głęboko do ust, nagrywając jednocześnie tę czynność aparatem w telefonie. Dwoistość jest tu obecna poprzez głos bohaterki – w narracji ponadkadrowej komentuje ona obrzydliwość tej sytuacji, reprodukując wizualność stereotypowej pornografii, tworzonej z myślą o heteroseksualnych mężczyznach – ale również na poziomie wizualnym. Oglądamy Lily z perspektywy jej partnera, w czasie rzeczywistym oraz jako obraz zapośredniczony przez ekran telefonu. W ten sposób zostaje zainscenizowana patriarchalna relacja w ramach dynamiki heteroseksualnej. Jednocześnie przez wchodzącą w rolę biernego obiektu seksualnego bohaterkę i bohatera realizującego określony typ męskości. Fantazja, inaczej niż pragnienie, zamiast ciągłych pytań oferuje gotowe odpowiedzi i skrypty, dlatego – *nawet jeśli bywa masochistyczna, może zapewnić poczucie ulgi*¹⁶.

Pozorny spokój Salem zostaje zakłócony, kiedy haker ukrywający się pod pseudonimem Er0str4tus¹⁷ zaczyna sukcesywnie udostępniać w serwisie 4Chan prywatne rozmowy, zdjęcia oraz dane kolejnych mieszkańców i mieszkańek miasta. Podobnie jak niegdyś w prawdziwym Salem, również i tutaj rozpoczyna się polowanie na czarownice, tyle że z wykorzystaniem nowych technologii jako narzędzi opresji oraz linczu. Pierwsze uderzenie wirtualnego młota na czarownice jest skierowane w konserwatywnego, homofobicznego, zorientowanego przede wszystkim na tradycyjnie pojmowane wartości rodzinne burmistrza Bartletta (Cullen Moss). Zostaje on ujawniony jako gej, który korzysta z usług pracowników seksualnych i lubi zakładać damską bieliznę. Burmistrz w ukryciu osiągał nadmiarową rozkosz niezgodną z patriarchalną władzą i heteronormatywnym modelem męskości, które miał reprezentować. Mamy zatem do czynienia z podmiotem, który realizując fantazje zgodne z hegemonicznym skrypsem obowiązkowej heteroseksualności, projektuje swoje „ja” idealne i wymaginowaną identyfikację jako szanowanego polityka, reprezentanta lokalnej społeczności. Jednak – wskazuje McGowan – poczucie stabilności podmiotu zależy zarówno od integracji oficjalnej, jawnej fantazji z rzeczywistością społeczną, jak i od drugiego rodzaju fantazji, a więc tej ukrytej, o nieprzyzwoitym (z normatywnej perspektywy) cha-



rakterze¹⁸. Tym, co nieprzyzwoite dla mieszkańców Salem, a także dla samego burmistrza, jest jego orientacja i preferencje seksualne, albo raczej niemożliwość integracji fantazmatycznego oficjalnego scenariusza z tym ukrytym. Po opublikowaniu jego zdjęć i zdemaskowaniu homoseksualizmu polityk popełnia samobójstwo. Akt publicznego odebrania sobie życia zostaje zarejestrowany kamerami telefonów i szybko staje się internetowym „virałem”. Wyzwolenie się z opresyjnych struktur porządku społecznego wymaga aktu (auto)przemocy, który zniszczy powiązania podmiotu z owymi strukturami. Dlatego samobójczy gest byłby, być może, w tym przypadku gestem koniecznym w celu uniezależnienia się od społecznego porządku, w którym nie sposób już uczestniczyć. W ujęciu Slavoja Žižka prawdziwym celem (samopo)bicia jest wybicie z podmiotu tego, co wiąże go z panem, a więc zerwanie więzów łączących z Symbolicznym¹⁹. W momencie kiedy jego oficjalna fantazja została zniszczona, a ukryta zdemaskowana, burmistrz przesuwa granicę jeszcze dalej – a właściwie ją przekracza, gwałtownie zrywając jakiegokolwiek zakotwiczenie w doświadczaniu rzeczywistości. Odmawia brania w niej udziału, co można interpretować na co najmniej dwa sposoby: jako rodzaj ucieczki albo rozpaczliwy gest samostanowienia.

Drugą ofiarą polowania jest dyrektor liceum Turrell (Colman Domingo) oskarżony o pedofilię, a następnie poddany skrajnemu ostracyzmowi ze względu na posiadanie zdjęć swojej sześciolletniej córki podczas kąpieli. Sytuacja staje się kolejną „viralową” pożywką dla setek osób komentujących domniemane zarzuty i prywatne życie Turrella. Ofiarą oskarżeń jest nie tylko dyrektor, ale także jego córka, która w tej nagonce została zupełnie pominięta i uprzedmiotowiona. Podczas rodzinnej kolacji, kiedy ojciec i matka Lily komentują oskarżenia wobec dyrektora, dziewczyna zadaje trafne pytanie, czy w takim razie jej nagie zdjęcia z dzieciństwa ustawione na kominku to również dziecięca pornografia? Sytuacja ta zdaje się pretekstem do rozprawienia się mieszkańców Salem z czarnym dyrektorem liceum w mieście z białą większością. Levinson eksponuje w ten sposób rasistowskie fantazje i związaną z nimi rozkosz. Specyfika rasistowskich fantazji polega na tym, że przedstawiają inną „rasę” jako przeszkodę w realizacji fantazji na temat własnej „rasy”, uniemożliwiająca rasistowskiemu podmiotowi osiągnięcie pełnej rozkoszy. W takim ujęciu „rasowy inny” funkcjonuje jako fantazmatyczna przeszkoda w uzyskaniu, na przykład, bogactwa, statusu społecznego czy satysfakcji w relacji z partnerami/partnerkami seksualnymi. Posiada dostęp do rozkoszy, której w związku z tym nie może mieć podmiot rasistowski, projektujący swoje niepowodzenie na innego²⁰.

Fantazmatyczny wybuch w Salem

Pierwszymi ofiarami hakera Er0str4tusa (choć ostateczny wyrok wykonuje społeczność Salem) są męskie autorytety, które w jakiś sposób sprzeniewierzyły się zasadom, jakich powinny przestrzegać, jednak wraz z rozwojem fabuły wirtualne polowanie na czarownice ogarnia całe miasto, a agresja przenosi się z ekranów na ulice. Salem staje się miejscem coraz częstszych przepychanek, bójek, ataków oraz przybierającej na sile zbiorowej nienawiści. Udostępnienie danych i przemoc dotyczą także Lily, gdyż jej wizerunek zostaje rozpoznany we fragmen-



tarycznych półaktach, które znajdowały się w zhakowanym telefonie jej żonatego sąsiada Nicka (Joel McHale), którego dziećmi opiekowała się nastolatka. Nie będzie zaskoczeniem, że konsekwencje upublicznienia tej relacji ponosi przede wszystkim Lily, a nie dużo starszy, dopuszczający się groomingu mężczyzna. Momentem wybuchu wszechogarniającej przemocy i eksplozji zamieszek jest oskarżenie głównej bohaterki o udział w udostępnianiu danych mieszkańców Salem oraz „ujawnienie” jej tożsamości jako domniemanej hakerki. W związku z tym zarówno Lily, jak i jej przyjaciółki stają się głównym celem ataków hordy zamaskowanych mężczyzn, a ściganie i gnębienie ofiar przybiera równie okrutne i absurdalne formy, jak te, które zaproponowali Heinrich Kramer oraz Jacob Sprenger w *Młocie na czarownice* (*Malleus Maleficarum*) wydanym po raz pierwszy w 1487 r.

Jednostkowa rozkosz płynąca z fantazji nabiera publicznego charakteru, staje się wszechobecna, co wskazuje, że fantazja, chociaż prywatna, może być polityczna. Zorganizowana zostaje bojówka, składająca się z zamaskowanych białych mężczyzn, która wobec aktu terroru, jakim było zhakowanie danych mieszkańców Salem, terrorem zamierza wymierzyć sprawiedliwość i przywrócić porządek. Fantazmatycznym wybuchom towarzyszy retoryka wstydu i konieczności wstania z kolan oraz wzięcia sprawy w swoje ręce w obliczu bezradności policji. Na zasłoniętych twarzach mężczyzn widzimy motyw amerykańskiej flagi, powiewają one również w tle. Nowe technologie zostały zastąpione przez analogowe narzędzia opresji, a więc pałki, kije bejsbolowe czy karabiny, a wszystko to w imię tradycyjnych amerykańskich wartości. Powidokiem dotychczasowych cyfrowych form władzy są pojawiające się gdzieniegdzie maski, przypominające instagramowe filtry AR na twarz. Zniekształcając rysy twarzy i powodując, że stają się one anonimowe i odrealnione, zdają się wizualizować fantazmatyczne zniekształcenie obecne na poziomie fabuły. Sekwencje te poprzedza ponadkadrowy głos Lily, która zastanawia się nad tym, kto widząc nagie selfie dziewczyny, myśli o tym, żeby ją zabić: *Okazuje się, że więcej osób, niż myślicie*.

Przemoc w Salem jest spektaklem męskiej agresji wobec kobiet odbiegających od stereotypowych wzorców kobiecości i mężczyzn przekraczających patriarchalne oczekiwania. Członkowie drużyny piłkarskiej przeprowadzają na Bex transfobiczny lincz po ujawnieniu jej związku z Diamondem (Danny Ramirez). Podobnie jak reszta kolegów z drużyny reprezentuje on stereotypowy wizerunek „samca alfa”, więc jego relacja z transpłciową dziewczyną jest interpretowana jako naruszenie heteronormatywnej męskości²¹. Próba wykonania egzekucji poprzez powieszenie Bex na latarni przywodzi na myśl egzekucje czarownic w Salem. Tak jak bywało w przypadku XVII-wiecznych polowań, tak i tutaj stawką jest wyeliminowanie zagrożenia, jakie stanowi niedopuszczalny obiekt męskich pragnień²². Stanowi to sytuację zbliżoną do tej, jaka miała miejsce w przypadku burmistrza, a więc niemożność zintegrowania oficjalnej fantazji z tą ukrytą, sugerującą dostęp do niepohamowanej rozkoszy, której homofobiczny czy transfobiczny podmiot nie może osiąść. Levinson podsuwa *Assassination Nation* jako zwierciadło amerykańskiej alternatywnej prawicy i radykalnym ruchom seksistowskiej, homofobicznej, rasistowskiej i transfobicznej białej supremacji czasów Donalda Trumpa. Obecne w filmie fantazmatyczne wybuchy i hordy wściekłych zamaskowanych mężczyzn nie wydają się aż tak nieprawdopodobne, jeśli spojrzymy na nadmiarowość fantazji w rzeczy-

wistości pozafilmowej: skierowany w antyfaszystowskich kontrdemonstrantów atak terrorystyczny podczas demonstracji białych nacjonalistów w Charlottesville w stanie Wirginia w 2017 r. czy szturm na Kapitol Stanów Zjednoczonych w 2021 r.

W *Assassination Nation* Levinson odsłania fantazmatyczną nadmiarowość transfobii, homofobii, rasizmu, ale przede wszystkim seksizmu i mizoginii, obnażając tym samym perwersyjną rozkosz, która przenika społeczne relacje. Owa rozkosz związana jest z atrakcyjnością przemocy symbolicznej, która w drugiej części filmu zmienia się w czysto fizyczną. Początkowo przemocowe fantazje mieszkańców Salem pozostają niewypowiedziane albo w ogóle nieuświadomione, ale stanowią stały element interakcji społecznych, zarówno w przestrzeni publicznej, jak i prywatnej²³. Na przykład wtedy, kiedy rodzice siłą wyrzucają Lily z domu za domniemany romans z Nickiem, nie biorąc pod uwagę tego, że to dorosły mężczyzna nawiązał seksualną relację z ich nieletnią wówczas córką. W tym przypadku nieuświadomiony seksizm rodziców pozwala im postrzegać samych siebie jako obrońców moralności, wymierzających córce karę. Seksistowska fantazja *nie jest częścią świadomej sieci symbolicznej podmiotu*, co czyni ją o wiele *trudniejsz[a] do wykorzenienia i zwiększa [jej] władzę*²⁴. Podobny rodzaj nieuświadomienia ma miejsce w odniesieniu do chłopaka Lily i jego kolegów, którzy napadają ją, żeby udowodnić jej winę oraz wymierzyć karę w imię tradycyjnych wartości i właściwego w ich perspektywie wizerunku kobiety: *Urządźmy jej proces! Rozbiła rodzinę!*

Film Levinsona ujawnia, że emancypacja, prawa kobiet, prawa mniejszości i obywatelska równość nie wpłynęły na zmniejszenie siły seksistowskich i mizoginicznych fantazji – z tą różnicą, że *zamiast na poziomie prawnym, objawia[ją] się [one] (...) na poziomie fantazmatycznym, jeszcze bardziej przez to wzmacniane*²⁵. Fantazmatyczny seksizm pozwala podmiotom doświadczać samych siebie jako neutralnych, niezaangażowanych w uprzedzenia i nienawiść wobec kobiet oraz osób identyfikujących się jako kobiety. To, że Lily jako główna bohaterka i narratorka niejednokrotnie zwraca się wprost do widzów i widzek, rozwijając swoją konfesyjną opowieść, stawia nas w konfrontacyjnej pozycji. Z jednej strony, możemy odczuwać przerażenie tym, co wydarza się na ekranie, bo utożsamiamy się z bohaterkami i reagujemy na nadmiarowość skrajnej mizoginii, która je dotyka; z drugiej strony, odkrywamy, że seksistowskie fantazje dotyczą również widzów.

Możecie mnie zabić, ale nie zabijecie nas wszystkich

W przełomowym momencie *Assassination Nation* Nick zwabia ściganą przez mieszkańców Salem Lily, a następnie motywowany splotem nienawiści i pożądania próbuje ją zgwałcić. To właśnie wtedy struktura fantazji zaczyna pękać. McGowan wskazuje, że zbyt bliznie do obiektu fantazji uniemożliwia jej realizację. Nick może „posiadać” Lily tylko w takim zakresie, w jakim faktycznie się to nie wydarza: napaść seksualna nie kończy się stosunkiem. Ta scena bardzo wyraźnie ujawnia ograniczenia fantazji. Fantazja bowiem zdaje się oferować spełnienie (seksualne u Nicka), podczas gdy w istocie jest sytuacją radykalnego niespełnienia²⁶. Obiecana rozkosz nigdy nie staje się bezpośrednim doświadczeniem podmiotu, co być może tym bardziej zakotwicza go w fantazmatycznej strukturze.

Lily broni się i wreszcie zabija oprawcę, a następnie spływająca krwią spogląda w lustro. Odbicie niejako odwzajemnia jej spojrzenie, zwiastując początek odwrócenia dotychczasowej dynamiki oprawców polujących na czarownice. Nieco wcześniej, w odniesieniu do samobójczej śmierci burmistrza, przywołałam refleksję Žižka dotyczącą radykalności aktu autoagresji jako wybijającego podmiot z tego, co wiąże go z panem, a więc zrywającego więzy z Symbolicznym. Istnieje jeszcze inny wymiar takiego aktu, bo – jak podkreśla słoweński filozof – skatologiczna identyfikacja podmiotu wiąże się z zajęciem miejsca proletariusza, który nie ma nic do stracenia: *Czysty podmiot wylania się tylko poprzez to doświadczenie radykalnej samodegradacji, kiedy zezwalam innemu sprać mnie na kwaśne jabłko, pozbawić mnie wszelkiej substancjonalnej zawartości, całego symbolicznego wsparcia zdolnego obdarzyć mnie odrobiną godności*²⁷. W ujęciu psychoanalitycznym to właśnie w takim momencie pojawia się wolność podmiotu. Bohaterka doznaje bolesnej rozkoszy – *jouissance*, która pozwala na stopienie się podmiotu ze spojrzeniem – wymykając się dzięki temu Symbolicznemu²⁸. Lily i pozostałe bohaterki – dotąd tropione, poniżane, atakowane, napastowane seksualnie, torturowane i prawie uśmiercone – chwytają za broń z decyzją o przetrwaniu.

Choć może się wydawać, że *Assassination Nation* jest filmem o odwecie – by raz jeszcze przywołać słowa Kristen Cochrane – w istocie dotyczy przetrwania, gdyż bohaterki nie dokonują krwawej zemsty, a jedynie przechwytyują sprawczość, nie czyniąc oprawcom tego, co oni uczynili wobec nich²⁹. *Albowiem nie zdemontujesz domu Pana przy użyciu jego własnych narzędzi. Można za ich pomocą odnieść tymczasowe zwycięstwo w jego własnej grze, nigdy jednak nie umożliwią nam one dokonania autentycznej zmiany* – mówiła Audre Lorde podczas nowojorskiej konferencji *Druga płęć* w 1979 r.³⁰ Bohaterki wyposażone w broń białą i ubrane w czerwone lateksowe płaszcze – nawiązujące do tych z *Delinquent Girl Boss: Worthless to Confess* (*Zubekô banchô: Zange no neuchi mo nai*, reż. Kazuhiko Yamaguchi, 1971), filmu o japońskim gangu dziewczyn przeciwstawiających się Yakuzie – wyruszają zmierzyć się ze swoimi oprawcami³¹. To odwrócenie dynamiki, rodzaj kobiecego przebudzenia w Salem można interpretować jako przywołanie archetypu czarownicy w znaczeniu rewolucyjnym i emancypacyjnym jako ważnej figury w dyskursie feministycznym³².

Jak pisze Mona Chollet, postać czarownicy uosabia kobietę wyzwoloną od wszelkiej dominacji, wszelkich ograniczeń; odsyła do podstawowej wiedzy, siły życiowej, nagromadzonych doświadczeń, którymi patriarchalna władza pogardza i które próbuje tępić³³. W ten sposób czarownica – będąca jedynym kobiecym archetypem obdarzonym władzą sama z siebie, a nie w relacji do kogoś lub czegoś zewnętrznego (jak to ma miejsce w przypadku archetypów matki, żony, siostry, kochanki, dziewicy, dziwki) – została wyrugowana ze społeczeństwa jako wywrotowa i zagrażająca jego normom³⁴. W tym znaczeniu archetyp czarownicy reprezentuje odzyskanie tego, co kulturowo odbierane jest kobietom: prawa do prowadzenia niezależnego życia, decydowania o własnym ciele i seksualności czy starzenia się (w przypadku kobiet silnie obciążonego kulturowo).

Bohaterki *Assassination Nation*, czerpiąc niejako z tego archetypu, przeciwstawiają się nadmiarowości fantazji poprzez bezpośrednią konfrontację z oprawcami. W pochodzie przez ulice miasta dołączają do nich kolejne kobiety, solidaryzują-

ce się w walce o podmiotowość. W jednej z ostatnich scen Lily na tle amerykańskiej flagi streamuje za pomocą telefonu na żywo do Internetu poruszając przemowę przeciwko mizoginicznej hipokryzji Salem: *Odkąd tu jestem ciągle wydawano mi rozkazy: uśmiechnij się, otwórz się, skrzyżuj nogi, rozłóż nogi, mów ciszej, krzycz głośniejsz, bądź cicho, bądź pewna siebie, bądź ciekawa, nie bądź taka skomplikowana, bądź silna, nie walcz, bądź aniołem, dziwką, księżniczką, bądź tym, kim chcesz, nawet prezydentką Stanów Zjednoczonych. (...) Pierdolcie się, nadal chcecie mnie zabić, zgwałcić, dźgnąć, zastrzelić? Śmiało, zbierzcie ekipę, weźcie broń i schowajcie się za maskami (...). Całe życie mnie na to przygotowywaliście, możecie mnie zabić, ale nie zabijecie nas wszystkich.*

Monolog Lily jest manifestem i politycznym wezwaniem, poprzez które zwraca się zarówno do społeczności Salem, jak i do publiczności. Bohaterka przełamuje czwartą ścianę, włączając widzki i widzów w sam film. W ten sposób *Assassination Nation* po raz kolejny sugeruje, że to, co dzieje się na ekranie, bezpośrednio dotyczy nas samych, prowadząc jednocześnie ku spotkaniu ze spojrzeniem, a tym samym politycznością kina. Jak podkreśla McGowan, polityczna wartość filmu nie polega na tym, że nie wykorzystuje on fantazji, będącej suplementem ideologicznym. *Ostatecznie nie ma filmu, nawet najbardziej antyhollywoodzkiego, który byłby w stanie całkowicie uniknąć fantazji* – kluczowe jest to, w jaki sposób film manifestuje swój stosunek do fantazji³⁵.

Manifest Lily przypomina wewnętrznie sprzeczną listę wytycznych, które między XIV a XVIII w. służyły do tropienia i oskarżania o czary. Według logiki znanej kobietom od wieków, niebezpieczne było choćby najmniejsze odstępstwo od narzuconych norm. Właściwie każde zachowanie oraz jego odwrotność mogło zwrócić się przeciwko nim. Podejrzana była zbyt wyzwolona seksualność, ale również zbytnia oziębłość, ekstrawertyczność, jak i wycofanie, nader częsta nieobecność na mszy, a także stawianie się na każdej z nich, regularne spotykanie się z przyjaciółkami, ale również życie w odosobnieniu. Najlepszym podsumowaniem tego mechanizmu jest próba wody, pochodząca z *Młota na czarownicy*. Jeśli oskarżona o czary kobieta tonęła, oznaczało to, że jest niewinna, jeśli natomiast utrzymywała się na wodzie, niechybnie musiała być czarownicą. Zazwyczaj ginęła zarówno w jednym, jak i drugim przypadku – w pierwszym przez utonięcie, ale ze statusem niewinności, w drugim stracona za czary³⁶. Wezwanie Lily można potraktować jako manifest współczesnych czarownic, zgodnie z hasłem: „Jesteśmy wnuczkami czarownic, których nie zdołaliście spalić”, które pochodzi z powieści Tish Thawer *The Witches of BlackBrook* z 2015 r. Fraza szybko zaczęła rozprzestrzeniać się poza powieściowe uniwersum, zyskując popularność, między innymi jako hasło umieszczane na transparentach podczas manifestacji czy protestów, w tym demonstracji przeciwko zastrzeleniu przepisów dotyczących aborcji w Polsce w 2020 r.

W sposób zbliżony do tego, w jaki o absurdalnych i opresyjnych oczekiwaniach wobec kobiet mówi Lily, pisała także Camille Rainville w manifeste *Be A Lady They Said*, który opublikowała w 2017 r., a więc rok przed premierą *Assassination Nation*. Podobnie jak wideo Lily było oglądane i udostępniane przez kolejne mieszkanki Salem, inspirując je do wyjścia na ulice, tak i tekst Rainville szybko stał się internetowym „virałem”. W 2020 r. magazyn „Girls, Girls, Girls” opublikował na Instagramie film, w którym aktorka oraz aktywistka Cynthia Nixon recytuje *Be A Lady They Said*, co spotkało się z kolejną ogromną liczbą odsłon i udostępnień materiału³⁷.



Panoptyzm nowych technologii

Eksponujący zaangażowanie bohaterek i bohaterów w nowe technologie wraz z ich uwodzicielskim, a jednocześnie opresyjnym panoptyzmem *Assassination Nation* stanowi zwierciadło naszych relacji ze sferą cyfrową. W fabule filmu Levinsona wymyka się ona jednak spod kontroli, przypominając scenariusze z serialu *Czarne Lustro* (*Black Mirror*, Netflix, 2011), w którym nowe technologie wpływają na przekształcenie rzeczywistości w cyfrową dystopię³⁸. Stanowią one zatem jedno z narzędzi umożliwiających zakwestionowanie fantazji, gdyż pozwalają dostrzec ukryte na co dzień procesy społeczne, ukazując je w sposób niezawoalowany. Nathan Jurgenson przywołuje w stosunku do nowych technologii kategorię „wulgarności”: są one wulgarne w tym znaczeniu, że komunikują o rzeczywistości społecznej to, co zwykle jest przemilczane³⁹.

Bohaterki *Assassination Nation* wykorzystują nowe technologie jako narzędzia tożsamościotwórcze i emancypacyjne, ale jednocześnie mają pełną świadomość ich opresyjności i tego, że ostatecznie cyfrowe narzędzia nie zostały zaprojektowane z myślą o ich wyzwoleniu. Dyskurs cyfrowości obiecuje możliwość sprawczości, kontroli, autokreacji czy różnych form wyzwolenia i autonomii, cyfrowe lustro ma jednak drugą stronę: nowe technologie wspierają, a nawet wzmacniają dotychczasową dynamikę władzy, opartą na nierównościach. Jeśli dyskurs towarzyszący nowym technologiom z całą mocą zachęca kobiety do angażowania się w strategię związane z cielesnością, seksualnością i tożsamością, to równie mocno są one za te same praktyki karane. Seksistowska przemoc w Salem ujawnia dysproporcje w dystrybuowaniu kary wobec kobiet angażujących się w nowe technologie. Zmieniły się narzędzia władzy i jej środowisko, ale nie zmieniła się sama władza, bazująca na nierówności płci i nierówności pozycji w ekonomii seksualnej⁴⁰.

Przestrzeń wirtualna funkcjonuje zatem w paradoksalny sposób: oferuje nowe sposoby autoprezentacji i sprawczości, a jednocześnie wiąże się z ugruntowanymi systemami władzy oraz kontroli społecznej. Media społecznościowe są przestrzenią oferującą możliwość performatywnego wytwarzania i doświadczania tożsamości, na przykład za pomocą praktyki selfie: *The self is always a selfie*⁴¹. Jednocześnie selfie jest poddawane regulacjom, normatywizacji czy dyskursowi dyscyplinującemu, co służy usprawiedliwianiu pogardy i poniżania. W ten sposób karanie staje się akceptowalną społecznie reakcją wobec konkretnych społecznych podmiotów – kobiet. W ujęciu Jurgensona zostają one kozłami ofiarnymi nieredukowalnych społecznych i performatywnych wymiarów kobiecej tożsamości. Fotografia społecznościowa (ale również nowe technologie w szerszym kontekście) staje się obszarem narzucania niespójnego zestawu reguł i zasad postępowania oraz polem regulacji tożsamości poprzez zastosowanie wstydu i piętna⁴². To przecież wykradzione z telefonu Nicka selfie Lily zapoczątkowały nagonkę – wynikającą z seksistowskiej fantazji, która wymaga od bohaterki reprodukcji takiego rodzaju wizualności, jaką heteroseksualni mężczyźni i chłopcy czerpią z pornografii, jednocześnie karząc ją, kiedy faktycznie się w nią angażuje. W przeciwieństwie do męskiego ciała ciało kobiece jest ściśle utożsamiane z pornografią i obciążone wymogiem wpisywania się w reżim zewnętrznej walidacji, będąc polem ścierania się pejoratywnych ocen.

W innej scenie Lily zostaje wezwana do dyrektora z powodu w jego opinii niewłaściwej realizacji szkolnego zadania artystycznego. Bohaterka narysowała kobiece akty, wizerunki masturbujących się dziewczyn, co dyrektor ocenia jako pornograficzne i zbyt radykalne. *Czy zanađto radykalne sę te rysunki – pyta Lily – czy fakt, że w Internecie znajdziemy 5 miliardów nagich selfie?* Bohaterka zarzuca dyrektorowi zupełne niezrozumienie doświadczenia bycia młodą dziewczyną, które ten trywializuje, manifestując przy tym hipokryzję i moralizatorstwo: rysunki Lily stanowią niewielki problem w świetle nieograniczonej dostępności pornografii, która nie eksponuje kobiecego doświadczenia i przyjemności. Reakcja bohaterki jest bliska odpowiedzi Cecilii Lisbon (Hanna Hall) w jednej z pierwszych scen filmu *Przekleństwa niewinności* (*The Virgin Suicides*, reż. Sofia Coppola, 1999). Zapytana przez sceptycznego lekarza o powody próby samobójczej, bohaterka odpowiada: *Doktorze, najwyraźniej nigdy nie był pan trzynastoletnią dziewczyną.* Natomiast Lily, na której stopach widać skarpetki z napisem „Fatal Attraction” – jedno z wielu obecnych w filmie *Easter eggs* – wygłasza tyradę na temat opresji wobec młodych dziewczyn oraz ich ciał. Kwestionowanie fantazmatycznego scenariusza, rozszczelnianie patriarchalnego dyskursu, wyznaczającego ramy funkcjonowania i status kobiecego podmiotu, można potraktować jako wkraczanie realnego obiektu w fantazję.

Tak jak w manifeście *Be A Lady They Said* oraz finałowej przemowie Lily, tak i w przestrzeni wirtualnej sprzeczne żądania wobec kobiet dyktowane są hegemonią męskiego spojrzenia. Ten reżim skopiczny wpływa na taktkę angażowania się w cyfrowe dyskursy widzialności oraz seksualności. Wyjściem z klinzczu pomiędzy potrzebą autonomii i autokreacji, a realizacją fantazmatycznego scenariusza, jest performowanie pożądanej konstrukcji kobiecości, powtarzającej kulturowe tropy, których sama jest jednym z produktów. Gest świadomej i często krytycznej mimikry może stać wywrotowym gestem podmiotowego wzmocnienia. Ta sprzeczność wskazuje na paradoks emancypacji, określony przez Stephena R. Barnarda jako *(dis)empowerment paradox*. Cyfrowe praktyki emancypacyjne, takie jak selfie czy nagie selfie, mogą jednocześnie wzmacniać opresyjne normy kulturowe⁴³. Performowanie kobiecości i podejmowanie prób rozbrajania uewnętrznionego męskiego spojrzenia stają się w tym kontekście praktykami feministycznymi, które mają swoje źródła w postulatach drugiej i trzeciej fali feminizmu. Teoretyczki oraz artystki od przełomu lat 60. i 70. XX w. wskazywały, że to, co prywatne, jest również polityczne, na nowo definiując osobiste akty oporu.

Paradoks emancypacji towarzyszący działaniom bohaterek *Assassination Nation* byłby czymś w rodzaju „przemierzania fantazji”. Według McGowana doświadczenie pragnienia nigdy nie jest wolne od fantazmatycznego rozwiązania, które miałyby prowadzić do pozornego poczucia spełnienia – co nie oznacza, że nie możemy zdecydować się na pragnienie, pamiętając o nieredukowalnym filtrze fantazji. Byle nie ustępować w pragnieniu, jak chce Lacan. Kiedy przemierzamy fantazję, *zdajemy sobie sprawę, że „tajemnica” Innego jest po prostu wyrazem naszego własnego, nieuniknionego impasu*⁴⁴.

Levinson korzysta z licznych odwołań do nowych technologii nie tylko w warstwie narracyjnej *Assassination Nation*, ale również na poziomie języka wizualnego. Film rozpoczyna zestaw ostrzeżeń (*trigger warning*) dotyczących, mię-

dzy innymi: przemocy, w tym seksualnej, rasizmu, seksizmu, transfobii, sceny samobójstwa, pojawia się także ostrzeżenie przed naruszeniem kruchego męskiego ego. Jednym z licznych intertekstualnych ukłonów, ale i zapewne niepozbanionym krytycznego wydzźwięku komentarzem reżysera wobec pełnej mizoginii twórczości Dario Argento, jest wykorzystanie w sekwencji ostrzeżeń kompozycji „*Violenza inattesa*” („Nieoczekiwana przemoc”) Ennio Morricone. Utwór pierwotnie towarzyszył ścieżce dźwiękowej do *Ptaka o kryształowym upierzeniu* (*L'Uccello dalle piume di cristallo*, 1970) w reżyserii Argento⁴⁵. Estetyka wykorzystywana w mediach społecznościowych pojawia się poprzez zabieg dzielenia ekranu na trzy pionowe części, prezentujące różne ujęcia, co nawiązuje do formatu relacji oraz rolek w aplikacjach społecznościowych. Wykorzystane zostały emotikony czy wspomniane wcześniej nawiązanie do filtrów AR na twarz w scenie zwierania szyków przez zamaskowanych mieszkańców Salem. Za pomocą tego rodzaju zakłóceń, jak również dzięki zastosowaniu dopaminowej estetyki mediów społecznościowych czy dynamicznego montażu, Levinson wskazuje na obecność spojrzenia jako *objet petit a*. Nie jesteśmy w stanie dostrzec go wprost, a jedynie poprzez zniekształcenie w polu widzenia lub *dzięki temu, że widzimy zbyt wiele*⁴⁶.

Kamera, zwłaszcza w pierwszej części filmu, działa jak telefon i przedstawia świat bohaterki i bohaterów z takiej perspektywy – od robienia selfie, przez sekwencje z imprezy, którym towarzyszy narracja ponadkadrowa Lily, po internetowe komentarze dotyczące ujawnienia danych burmistrza i dyrektora liceum, wraz z „viralowym” wideo z samobójstwa pierwszego z nich. Podobnie jak media społecznościowe, *Assassination Nation* przedstawia wiele symultanicznych, skopoficznych i voyeurystycznych spektakli, które domagają się naszej uwagi. Wszechobecność nowych technologii i nieodzownego od nich męskiego spojrzenia (również tego należącego do reżysera, reprodukowanego na poziomie języka wizualnego) angażuje nie tylko bohaterki *Assassination Nation*, lecz również publiczność, zmuszając nas do konfrontacji z nadmiarowością fantazji i czerpana w związku z nią rozkoszą bądź grozą.

Przyjąć i wyjawić nadmiar fantazji

Problemem, który pojawia się w potraktowaniu *Assassination Nation* jako psychoanalitycznego kina fantazji, demaskującego nadmiarowość przede wszystkim fantazji seksistowskich, mizoginicznych i transfobicznych (którym towarzyszą również te homofobiczne oraz rasistowskie), jest to, że film ten został wyreżyserowany przez uprzywilejowanego, białego, heteroseksualnego mężczyznę. Tym samym Levinson reprezentuje taki rodzaj męskości, wobec którego kieruje w swoim filmie ostrze krytyki. Stanowi to częsty argument w recenzjach *Assassination Nation*, choćby tej napisanej przez Katie Walsh. Autorka zarzuca Levinsonowi *mansplaining*, zastanawiając się, w jaki sposób film napisany i wyreżyserowany przez mężczyznę powielającego dotychczasowe wzorce filmowego uprzedmiotowienia kobiet, może uchodzić za feministyczny⁴⁷. Walsh punktuje, że *Assassination Nation* opiera się na uproszczeniach zawilgości seksizmu, transfobii czy rasizmu, wręcz dydaktycznie tłumaczy paradygmat „madonny i dziwki” czy wreszcie, krytykując opresyjność męskiego spojrzenia, jednocześnie po-

sługuje się nim w warstwie wizualnej, prezentując ciała aktorek w sposób wręcz pornograficzny⁴⁸. Reprodukowanie schematu męskiego spojrzenia widać choćby w scenach wspólnego spędzania czasu przez bohaterki w wypełnionych różem dziewczynskich pokojach: ich skąpe stroje i idealny wygląd są nienaturalne oraz pozbawione fabularnej motywacji. Innym przykładem jest scena zsynchronizowanego marszu bohaterek wchodzących do szkoły, kiedy kamera w zwolnionym tempie przesuwa się od ich stóp ku twarzom, skanując ich ciała swym uprzedmiotawiającym okiem. Z jednej strony kontekst całego filmu, jak i tej konkretnej sceny – z towarzyszącą jej piosenką „100 Bad” Tommy Genesis z udziałem Charli XCX, w której refrenie usłyszymy słowa: *Hundred bad bitches in the city, all the girls, they are so pretty (Sto złych suk na mieście, wszystkie te dziewczyny są takie ładne)* – sugerują dziewczynską wspólnotę, siostrzeństwo i wspólną sprawę. Z drugiej jednak, pomimo tego rodzaju konotacji, warstwa wizualna nadal reprodukuje dynamikę męskiego spojrzenia. Jedyna różnica pomiędzy slasherem Levinsona a *giallo* Argento – jak ironicznie zauważa Walsh – jest taka, że ten ostatni przynajmniej nigdy nie kończył swoich filmów bezmyślnym wykładem na temat feminizmu⁴⁹.

W dokumencie *Brainwashed: seks, kamera, władza (Brainwashed: Sex-Camera-Power, 2022)* Nina Menkes zauważa, że częstym problemem kina zorientowanego feministycznie jest brak przewartościowania uprzedmiotawiającego języka wizualnego. Występująca w filmie Audre Lorde, podkreśla, że musi się zmienić sposób podejścia do obrazu, a nie tylko do narracji. Przywołuje przy tym swoją słynną, wspomnianą wcześniej wypowiedź, dotyczącą niemożliwości zdemontowania domu pana przy użyciu jego własnych narzędzi. Jako przykład montażu upodmiotawiającego główną bohaterkę Menkes podaje, między innymi, *Obiecującą. Młodą. Kobietę (Promising Young Woman, reż. Emerald Fennell, 2020)*. Inaczej niż w filmie Levinsona – który nawet w scenie robienia przez Lily selfie pokazuje ją z bocznej perspektywy od dołu, obejmując kadrem półnagie ciało zamiast wykorzystać punkt widzenia bohaterki, trzymającej przecież w dłoni telefon – w *Obiecującej. Młodej. Kobiecie* Fennell pozwala kamerze patrzeć zgodnie z punktem widzenia bohaterki, czego przykładem jest scena potencjalnego gwałtu.

Należy zarazem podkreślić, że – aby niejako zadośćuczynić brakowi kobiecej perspektywy – Levinson przez cały proces produkcji filmu prowadził dyskusje z odtwórczyniami ról czterech nastolatek, pytając je o uwagi, odczucia czy wątpliwości dotyczące scenariusza i fabuły, co aktorki potwierdziły podczas prasowego tournée. Ścisła współpraca przebiegała zwłaszcza pomiędzy reżyserem a Hari Nef, odtwórczynią roli Bex, na temat zagrożeń i rzeczywistej przemocy wobec transpłciowych kobiet⁵⁰.

Levinson zarazem reprodukuje męskie spojrzenie, jak i konfrontuje się z nadmiarem fantazji – włączając w tę konfrontację widzów i widzki. Nawiazanie do historii Salem i sięgnięcie do figury czarownicy jest dodatkowym wzmocnieniem przekazu o nadmiarowości, której nie dostrzegamy lub nie chcemy dostrzec w codziennym doświadczeniu rzeczywistości społecznej: sięgającej wiele wieków wstecz przemocy wobec kobiet, która współcześnie przybrała tylko inne formy. Dzieje polowań na czarownice i związane z nimi nigdy nieprzepracowane społecznie kobietobójstwo *mówią nam wiele o naszym własnym świecie, mamy słuszne powody, by nie stawiać wobec nich twarzą w twarz*⁵¹. *Assassination Nation* umożliwia



spotkanie ze spojrzeniem w formie fantazmatycznego zniekształcenia, pozwalając nam dostrzec własne zaangażowanie w obraz filmowy. Jak podkreśla Todd McGowan – pozwala to przyjąć i wyjawić nadmiarowość fantazji, w ten sposób pozbawiając ją siły, która pozwala [jej] po cichu wspierać działanie ideologii⁵².

¹ Zob. S. Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Penguin Books, London 2021.

² Zob. R. Porter, „The Idol” Finished After One Season at HBO, „The Hollywood Reporter”, 28.08.2023, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/the-idol-canceled-hbo-1-season-1235576571> (dostęp: 13.10.2023).

³ K. Cochrane, *Feminist Splatter Opera „Assassination Nation” Is About Survival, Not Revenge*, „Slutever”, 29.01.2018, <https://slutever.com/assassination-nation> (dostęp: 13.01.2024).

⁴ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 27.

⁵ Tamże, s. 48.

⁶ Tamże, s. 49.

⁷ Tamże, s. 46.

⁸ Polityczność psychoanalizy polegałaby zatem na nieustępowaniu w pragnieniu, co stanowi jedną z najważniejszych tez, jakie sformułował Lacan w *Seminarium VII* (1959-1960), poświęconym etyce psychoanalizy. Według Lacana stawką upolitycznienia podmiotu jest akceptacja niemożliwości realizacji pragnienia. Jeśli niespełnienie ma

nieredukowalny charakter, a wybrakowany jest nie tylko sam podmiot, ale i porządek, w którym funkcjonuje, to aktem politycznym i gestem sprzeciwu staje się niezgoda na „suplementy” oferowane przez fantazję. Świadomość konstytutywnego dla podmiotu braku napędzanego przez pragnienie – oto stawka gry według Lacana. Zob. J. Lacan, *The Seminar Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, red. J.-A. Miller, tłum. D. Porter, W. W. Norton & Company, New York – London 1997.

⁹ M. Dolar, *Freud i polityczność*, w: *Polityczność psychoanalizy. Freud – Lacan – Žižek*, red. K. Kłosiński, D. Matuszek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 21.

¹⁰ T. McGowan, dz. cyt., s. 46-48.

¹¹ J. Lacan, *The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. J.-A. Miller, tłum. A. Sheridan, W. W. Norton & Company, New York – London 1981, s. 88.

¹² T. McGowan, dz. cyt., s. 38.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 42.

¹⁵ Tamże, s. 77.

¹⁶ T. McGowan, *Finding Ourselves on a „Lost Highway”: David Lynch’s Lesson in Fantasy*, „Cinema Journal” 2000, t. 39, nr 2, s. 60.

- ¹⁷ Pseudonim hakera stanowi nawiązanie do Herostratesa, który chcąc zyskać symboliczną nieśmiertelność, zasłynął poprzez spalenie Artemizjonu w Efezie w IV w. p.n.e. Nawiązanie do starożytnego greckiego antybohatera pojawia się w opowiadaniu Jean-Paula Sartre'a *Herostrates*, którego narrator i protagonista jest zafascynowany wizją zapisania się w historii poprzez destrukcję. Zob. J.-P. Sartre, *Mur*, tłum. J. Lisowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 2005, s. 73-94.
- ¹⁸ T. McGowan, *Finding Ourselves...* dz. cyt., s. 61.
- ¹⁹ S. Žižek, *Posłowie: Wybór Lenina*, w: tegoż, *Rewolucja u bram. Pisma Lenina z roku 1917*, wybrał, wpraw. oraz posł. opatrzył S. Žižek, przedm. S. Sierakowki, tłum. J. Kutyla, Korporacja Ha!art, Kraków 2006, s. 490.
- ²⁰ T. McGowan, *The Racist Fantasy: Unconscious Roots of Hatred*, Bloomsbury, London 2022, s. 14-15.
- ²¹ N. Veneto, „Don't Take Your Hate Out on Me, I Just Got Here”: „Assassination Nation” and Foucauldian Incitement to Discourse in the Digital Age, „Mai: Feminism & Visual Culture”, 27.01.2020, <https://maifeminism.com/dont-take-your-hate-out-on-me-i-just-got-here-assassination-nation> (dostęp: 13.01.2024).
- ²² C. Young, „Assassination Nation” and the Cathartic Power of Female Rage, „Jezebel”, 25.09.2018, <https://jezebel.com/assassination-nation-and-the-cathartic-power-of-female-1829286983> (dostęp: 20.02.2024).
- ²³ T. McGowan, *Realne spojrzenie...* dz. cyt., s. 79.
- ²⁴ Tamże, s. 81.
- ²⁵ Tamże, s. 80.
- ²⁶ T. McGowan, *Finding Ourselves...* dz. cyt., s. 67.
- ²⁷ S. Žižek, dz. cyt., s. 490.
- ²⁸ W ujęciu Lacana byłoby *passage à l'acte*, a więc wyjście poza struktury porządku Symbolicznego. *Passage à l'acte* powoduje, że kwestionujący porządek podmiot staje się na moment, poprzez akt zerwania, czystym przedmiotem i następuje w związku z tym bezpośrednia identyfikacja z obiektem. Zob. J. Lacan, *The Seminar Book X: Anxiety, 1962-1963*, red. J.-A. Miller, tłum. A. R. Price, Polity Press, Cambridge 2014, s. 99-109.
- ²⁹ K. Cochrane, dz. cyt.
- ³⁰ A. Lorde, *Nie zdemontujesz domu Pana przy użyciu jego własnych narzędzi*, tłum. K. Szumlewicz, wystąpienie na konferencji *Druga pleć*, Nowy Jork 1979, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0020lorde.pdf> (dostęp: 20.02.2024).
- ³¹ K. Cochrane, dz. cyt.
- ³² Figurę czarownicy w kontekście feministycznym jako pierwsza przywołała Matilda Joslyn Gage, walcząca w drugiej połowie XIX w. o prawa wyborcze dla kobiet, prawa dla ludności rdzennej i zniesienie niewolnictwa w Stanach Zjednoczonych.
- ³³ M. Chollet, *Czarownice. Niezwykła siła kobiet*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2019, s. 9.
- ³⁴ Tamże, s. 76.
- ³⁵ T. McGowan, *Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes*, „Cinema Journal” 2003, t. 42, nr 3, s. 37.
- ³⁶ M. Chollet, dz. cyt., s. 16.
- ³⁷ Zob. *Be a Lady They Said*, reż. Paul McLean, 23.02.2020, <https://www.instagram.com/tv/B843JEzg2Q7> (dostęp: 23.02.2024).
- ³⁸ N. Veneto, dz. cyt.
- ³⁹ N. Jurgenson, *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, tłum. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków – Warszawa 2021, s. 82.
- ⁴⁰ N. Veneto, dz. cyt.
- ⁴¹ S. Pearl, *Masked and Anonymous. Face Swapping Is Fun, Funny, and Phobic About Self-Transformation*, „Real Life”, 18.06.2016, <https://reallifemag.com/masked-and-anonymous> (dostęp: 23.02.2024).
- ⁴² N. Jurgenson, dz. cyt., s. 89-90.
- ⁴³ S. R. Barnard, *Spectacles of Self(ie) Empowerment? Networked Individualism and the Logic of the (Post)Feminist Selfie*, w: *Studies in Media and Communications Volume 11: Communication and Information Technologies Annual. [New] Media Cultures*, red. L. Robinson, J. Schulz, S. R. Cotten, T. M. Hale, A. A. Williams, J. L. Hightower, Emerald Publishing Limited, Bingley 2016, s. 74.
- ⁴⁴ T. McGowan, *Finding Ourselves...* dz. cyt., s. 69.
- ⁴⁵ N. Veneto, dz. cyt.
- ⁴⁶ T. McGowan, *Realne spojrzenie...* dz. cyt., s. 82.
- ⁴⁷ K. Walsh, *Review: „Assassination Nation” Is Exploitative Horror That Has the Gall to Lecture Us on Grrrl Power*, „The Los Angeles Times”, 20.09.2018, <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-assassination-nation-review-20180920-story.html> (dostęp: 1.03.2024).
- ⁴⁸ Tamże.
- ⁴⁹ Tamże.
- ⁵⁰ N. Veneto, dz. cyt.
- ⁵¹ M. Chollet, dz. cyt., s. 12.
- ⁵² T. McGowan, *Realne spojrzenie...* dz. cyt., s. 84.

**Katarzyna
Oczkowska**

Teoretyczka, krytyczka, kuratorka, adiunktka w Instytucie Sztuki i Designu na Uniwersytecie im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Autorka podcastu *Wygląda na niezłą sztukę*.

Bibliografia

- Barnard, S. R.** (2016). Spectacles of Self(ie) Empowerment? Networked Individualism and the Logic of the (Post)Feminist Selfie. W: L. Robinson, J. Schulz, S. R. Cotten, T. M. Hale, A. A. Williams, J. L. Hightower (red.), *Studies in Media and Communications Volume 11: Communication and Information Technologies Annual. [New] Media Cultures* (ss. 63-88). Bingley: Emerald Publishing Limited. <https://doi.org/10.1108/S2050-206020160000011014>
- Chollet, M.** (2019). *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet* (tłum. S. Królak). Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Cochrane, K.** (2018, 29 stycznia). *Feminist Splatter Opera „Assassination Nation” Is About Survival, Not Revenge*. Slutever. <https://slutever.com/assassination-nation>
- Dolar, M.** (2014). Freud i polityczność (tłum. D. Matuszek, M. Rauszer). W: K. Kłosiński, D. Matuszek (red.), *Polityczność psychoanalizy. Freud – Lacan – Žižek* (ss. 17-40). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jurgenson, N.** (2021). *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych* (tłum. Ł. Zaremba). Kraków – Warszawa: Wydawnictwo Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
- Orde, A.** (2008). Nie zdemontujesz domu Pana przy użyciu jego własnych narzędzi (tłum. K. Szumlewicz). *Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego* (ss. 1-5). <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/fo02olorde.pdf>
- McGowan, T.** (2000). Finding Ourselves on a „Lost Highway”: David Lynch’s Lesson in Fantasy. *Cinema Journal*, 39 (2), ss. 51-73. doi:10.2307/1225552.
- McGowan, T.** (2003). Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes. *Cinema Journal*, 42 (3), ss. 27-47. <https://doi.org/10.2307/1225903>.
- McGowan, T.** (2008). *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie* (tłum. K. Mikurda). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- McGowan, T.** (2022). *The Racist Fantasy: Unconscious Roots of Hatred*. London: Bloomsbury.
- Pearl, S.** (2016, 18 czerwca). Masked and Anonymous: Face Swapping Is Fun, Funny, and Phobic About Self-Transformation. *Real Life*. <https://reallifemag.com/masked-and-anonymous>
- Veneto, N.** (2020, 27 stycznia). „Don’t Take Your Hate Out on Me, I Just Got Here”: „Assassination Nation” and Foucauldian Incitement to Discourse in the Digital Age. *Mai: Feminism & Visual Culture*. <https://maifeminism.com/dont-take-your-hate-out-on-me-i-just-got-here-assassination-nation>
- Walsh, K.** (2018, 20 września). Review: „Assassination Nation” Is Exploitative Horror That Has the Gall to Lecture Us on Grrrl Power. *The Los Angeles Times*. <https://>

www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-assassination-nation-review-20180920-story.html

Žižek, S. (2006). *Revolucja u bram. Pisma Lenina z roku 1917* (tłum. J. Kutyla). Kraków: Korporacja Ha!art.

Keywords:

psychoanalytic
theory of cinema;
gaze theory;
Todd McGowan;
feminist theory;
witches;
new technologies

Abstract

Katarzyna Oczkowska

Phantasmal Distortion in Salem, or Modern Witches in the Era of #MeToo and New Technologies

The text focuses on the analysis of *Assassination Nation* (dir. Sam Levinson, 2018) from the perspective of the psychoanalytic theory of cinema according to Todd McGowan. The American author specifies four categories of manifestation of Lacan's gaze as *objet petit a* in the area of the film image, and the most important one in the context of the analysed film is the cinema of fantasy. It involves the introduction of phantasmal distortion and making visible that which is often transparent in everyday experience. The problem undertaken in the text is to trace how the gaze in the form of phantasmal distortion becomes present in the film and how it engages viewers. Reflections on the phantasmal outbreaks of violence in the film Salem and the hunt for teenage heroines are accompanied by a reference to the figure of the witch, seen as emancipatory in feminist theory. The heroines' involvement in new technologies and their seductive and at the same time oppressive panopticism is also analysed.